

NICOLAE PRELIPCEANU

TRANDAFIRUL DE IERICHON

Un articol de astă vară al lui Nicolae Manolescu despre locuințele fără cărți, fără biblioteci, mi-a amintit o observație de acum câteva zeci de ani a lui Radu Cosașu. Era în vremea când la noi făcea furori un serial american teribil, *Familia Ewing* am impresia că se intitula. A, nu, *Dallas*, mult mai simplu. Ei bine, rulasera nu știu câte mii, vreo două sau trei de episoade și în nici unul dintre ele, observa Radu Cosașu, nu se văzuse, nici măcar, așa, cu coada ochiului, din profil, vreo carte. Necum să se vadă vreo bibliotecă. Acele personaje ultrabogate nu aveau prin casele lor ultraluxoase decât reviste glossy. Și făceau averi cu nemiluita. Păi să nu fie ei modelul a generații întregi hămesite după bani, bani, bani?

După cum poate oricine observa, au trecut anii, ba chiar deceniile și iată-ne și pe noi într-un fel de Dallas autohton, firește mai murdar și mai mizerabil, dar în esență același. Pentru că nici personajele de prim plan financiar de la noi nu sunt cine știe ce cititori de literatură, fie și de specialitate. Dar asta n-ar fi nimic, dar nimeni, sau aproape nimeni, nu mai crede în carte, nu-și mai leagă destinul de vreo carte sau de citirea ei. A rămas *Biblia*, de jurat dacă te prezinți ca martor la vreun proces, a rămas *Biblia* pentru o mică peliculă socială de credincioși fervenți. Dar, oricât ar fi ea de cartea cărților, *Biblia* nu acoperă toate necesitățile spiritului.

Într-adevăr, cum spune Nicolae Manolescu, treci pe lângă blocuri sau vile și vezi, acolo unde geamurile sunt descoperite, interioare mai sărace sau mai luxoase, toate fără cărți, fără biblioteci. Librăriile, că și pe ele le atinseam în titlul acestor rânduri, nu sunt goale, sau nu sunt întotdeauna goale. E drept, numărul lor a scăzut îngrijorător. Îngrijorător pentru cine? Pentru unii ca noi, niște nostalgici mai ceva decât cei după regimul trecut. Ăla se mai poate întoarce, sau măcar forme ale lui mai pot reînvia, pentru că urmașii lui stau la pândă și de-abia așteaptă să-și îndeplinească misiunea, pe când urmașii noștri, ai celor cu nostalgia cărții, au trecut, în marea lor majoritate, în tabăra pragmaticilor. Prin anii 90, o doamnă care avea un fiu ajuns bine undeva în Vest, mai târziu l-am văzut prin România, ca reprezentant al unui organism financiar european, mi-a povestit că i-a cerut acestui fiu ajuns bine să-i aducă niște cărți. El a întrebat-o foarte sincer: cărți? Pentru ce? Ce să faci cu ele? Cu încă o sumă de ani înainte făcea furori între intelectuali interviul în care Madam Thatcher îi răspunsese unui ziarist care o întrebase care era ultima carte pe care a citit-o: *I never*

read books. Ați înțeles, nu-i așa? Nu, nu cuvintele, ci sensul lor de dincolo de simpla traducere. *A quoi bon*, adică, să *read books*? Nu-i vorbă, prefer a *quoi bon*-ul lui Cioran, urmat de *quitter Coasta Boacii*... Dar și asta, deși venea din partea unui om pentru care cartea a fost însăși materia vieții sale, bătea tot cam într-acolo. E drept, dacă Cioran sau alt intelectual rășinărean n-ar fi părăsit Coasta Boacii, asta ar fi însemnat că nu mai citea cărți și, în schimb, ar fi rămas un om natural, în timp ce noii necititori, dimpotrivă, sunt tot mai departe de omul natural, cel numit de un sculptor parizian, deși englez, *al Evului mediu*, fiind, în schimb, contrafăcuți de descoperirile tehnicii ultramoderne, care nu se mai termină, de internet, paranet și dracu' mai știe ce alte chestii or să apară și or să fie înghițite de generațiile de oameni ai prezentului și viitorului, dacă nu cumva raportul e invers și ele îi înghit pe oameni, pe cei care cred că se slujesc de invenții. Umanul, așa cum era el definit până la sfârșitul secolului trecut, în orice caz, a fost înghițit de tehnică sau procesat, ca să folosim un cuvânt din domeniul ei, adică, mai pe românește, digerat și nu știu dacă ceea ce iese e altceva decât ceea ce rămâne de la alte forme, originare, de digestie.

Nu trebuie să deplângem dispariția cărții. Ea nu dispare, se retrage, așa cum a mai făcut-o, în Evul mediu, când era ascunsă prin mănăstiri și alte locuri asemănătoare. Cartea e, poate, asemenea acelei ferigi umile, pe care cunoscătorii o numesc Roza de Ierichon, o plantă a pustiului, care se prezintă ca un ghemotoc uscat, de culoare cafenie. Îți vine să-l arunci pe foc, dacă mai ai un foc deschis, că și asta s-a ascuns adânc în centrale termice de bloc, de cartier sau de apartament. Acest ghemotoc este fugărit de vânturi prin pustiurile biblice și rămâne așa cum vi l-am descris ani în șir, până când prinde o picătură de rouă sau vreo ploaie rătăcită pe-acolo și atunci se deschide, capătă o culoare verzuie și, de fapt, învie. I se mai spune și Trandafirul Maicii Domnului. O asemenea plantă ciudată, despre care îmi vorbise un pictor, în casa căruia am văzut-o prima oară, am cumpărat cu bani puțini, la Veneția, dintr-un magazin de haine de la baza Podului Rialto. Ea trăiește și acum, îi dăm apă, foarte puțină, așa cum își dorește sau cum este obișnuită, o dată la două săptămâni ori și mai rar și de fiecare dată învie și ne înveselește. Este un semn că și în condițiile cele mai vitrege, se poate supraviețui.

Comparația cărții cu Roza de Ierichon a Maicii Domnului, cea mai înduioșătoare plantă pe care am văzut-o vreodată, poate părea abuzivă, pentru că, totuși, cartea beneficiază azi de tehnici înalte, arată mult mai bine decât acum o sută de ani, când era citită. Acum a devenit, pentru unii, din ce în ce mai puțini, obiect de colecție, obiect de artă. Nu-i vorbă că nici Codex Aureus nu era altceva, dar creat cu atâta migală și în atâta nesfârșit timp, încât nici această comparație nu stă în picioare. Se vede treaba că nici o comparație nu e pe potrivă cărții. Se vede treaba că ea, cartea, este fără seamăn, chiar dacă suportă, și ea, toată prostia omenească, toată mizeria, pe o latură a ei, cea comercială, dar dincolo, în zona profundă, de învățătură și de reflecție, cartea rămâne un obiect de neînlocuit cu toate interneturile și celelalte prostii electronice din lume.

Cică – tot într-un ziar am citit și asta – o organizație, desigur occidentală, a făcut un sondaj pentru a alcătui o listă a metropolelor lumii pe criteriul politeții. Din 36 de orașe mari, că Bucureștiul nu e chiar o metropolă, capitala noastră a luat locul 35, fiind urmat numai de Bombay, sau cum i se spune azi, Mumbai. Crede cineva că asta nu are nici o legătură cu faptul că lumea nu mai citește, nu se mai cultivă? Toată necioplenia, mitocănia generalizată a zilelor noastre o produc și o difuzează tocmai indivizi pe mutrele cărora scrie (sic) că n-au citit nici o carte și nici nu sunt atât de deștepți ca Madam Thatcher, din păcate pentru ei, dimpotrivă. Lipsa lecturii tâmpește sau măcar mitocănește...

Deși, culmea, pe primul loc la politețe este tocmai New York-ul, un oraș din țara lui *Dallas*. Și unde, tot așa, oricât te-ai holba la ferestrele lor, nu vezi o bibliotecă să dai cu tunu'. Poate că la ei se poate și fără cărți. La noi, sigur nu. Adică, cine știe... Dacă tot am intrat într-un nou Ev mediu, așa cum se prezice de mult, omenirea, adică alții decât noi, o să și iasă și atunci poate că, din nou, cărțile vor ieși din ascunzișuri și își vor împrăști lumina asupra lumii. Deocamdată, să zăbrelim bine ferestrele de la camerele unde sunt biblioteci, ca să nu ni le spargă, geamurile vreau să spun, necititorii fanatici.

GEORGE ARDELEANU:

„JURNALUL FERICIRII RESEMNIȚĂ ÎNTREAGA OPERĂ A LUI
STEINHARDT, O LUMINEAZĂ ALTFEL...”

Marian DRĂGHICI: Stimate domnule George Ardeleanu, la centenarul nașterii lui N. Steinhardt (29 iulie 1912 – 30 martie 1989) vă propun un dialog centrat, măcar în intenție, pe locul și rolul ardentului cărturar și monah în spiritualitatea românească de azi și nu numai. Este recunoscută competența dumneavoastră în cercetarea steinhardtiană. Monografia *N. Steinhardt și paradoxurile libertății*, apărută în 2009 la Humanitas, contează ca termen de referință în domeniu. Apariția s-a bucurat, „lucru” rar, de o recunoaștere unanimă, fiind încununată cu importante distincții, între care, nu tocmai ultimul de pe listă, și Premiul „G. Ibrăileanu”, al *Vieții Românești*. Ca în zilele bune de altădată, Nicolae Manolescu recomanda lucrarea în acești termeni: „Scrișă bine, cu îngrijire, cartea lui George Ardeleanu (la origine, o teză de doctorat) merită toată lauda noastră. De multă vreme n-am mai avut în mână o lucrare atât de serioasă și pe care autorul să o scoată la iveală cu un efort atât de îndelungat, de ani și ani de muncă. Nu e nici o urmă de superficialitate. Steinhardt avea, putem spune, tot dreptul să fie cercetat, om și operă, în acest mod.”

Înainte de a vă iscodi în legătură cu subiectul interviului, am să vă pun o întrebare să zicem de încălzire: când și cum a început pasiunea dumneavoastră pentru opera și omul N. Steinhardt? Ce v-a atras în mod deosebit la Steinhardt? Chiar dacă știu că ați mai satisfăcut de destule ori această curiozitate, mi se pare totuși cea mai bună pornire a dialogului de față.

George ARDELEANU: Apropierea mea de N. Steinhardt a început prin... a-l predă. Între 1990 și 1999 am fost profesor de literatură la Școala Normală din București. Prin 1995 *Jurnalul fericii* a intrat în programa pentru clasa a XII-a. Am început așadar să-l predau (nu era ușor pentru că nu aveam „antecedente” didactice în acest sens) și am constatat că avea o priză deosebită la elevi. E drept că la Școala Normală aveam elevi excelenți și – semnificativ! – care mai aveau cât de cât memoria vie a ce se întâmplase în comunism. Acei elevi (de fapt, eleve) au astăzi în jur de 35 de ani, au ajuns deci la... *mezzo del cammin di nostra vita*... Dintr-o altă perspectivă se pune problema cu studenții noștri actuali, născuți după 1990, pentru

care comunismul ține de o istorie îndepărtată și impersonală și pentru care orice frază despre comunism trebuie însoțită de o mulțime de note de subsol (un subsol cam de aceeași dimensiune precum cel din *Divina Comedie*, dacă tot am făcut deja o aluzie la ea...). Ei bine, *Jurnalul...* rămâne provocator și pentru aceștia, ceea ce înseamnă că el răspunde la mult mai multe întrebări decât cele legate de trecutul recent.

Stimulat de un asemenea succes, contaminat eu însumi de un asemenea „morb”, am scris apoi o lucrare de gradul I despre problema libertății la Steinhardt și la Dostoievski, iar în 2000 am publicat o micromonografie *N. Steinhardt* în colecția „Canon” a Editurii Aula din Brașov. Din 1999 am devenit asistent la Facultatea de Litere din București și am început un doctorat tot despre... Steinhardt. Tema lucrării de grad a devenit un capitol al tezei de doctorat la care s-au adăugat o multitudine de alte cercuri concentrice și tot așa... De altfel, teza de doctorat stă la baza monografiei publicate la Humanitas.

Ce m-a fascinat în mod special la Steinhardt? Cuvântul ce exprimă adevărul se găsește chiar în titlul cărții: libertatea. Nu mi-a prea fost dat să întâlnesc nici în viață, nici în cărți, ca să parafralez titlul unuia dintre volumele sale, spirite atât de libere precum Steinhardt. Libere și care știu cum să „lucreze” cu libertatea. Pentru cineva ca mine, născut și format în a doua etapă a comunismului, acest lucru este extraordinar...

M.D.: Cu ocazia centenarului, în iulie, a apărut la Editura Polirom în colaborare cu Mănăstirea Rohia o nouă variantă a *Jurnalului fericirii*, sub îngrijirea dumneavoastră – adevărată sărbătoare pentru fanii lui Steinhardt. În carte, explicați de-a fir a păr ce noutăți aduce această variantă. Vă mărturisesc că am citit-o și citesc la ea, iar impresia este că noutățile aduc și nu aduc dimensiuni în plus staturii autorului. Mai degrabă, nu. E, oricum l-ai citi, același mare și uluitor, inepuizabil Steinhardt. Sigur că un cercetător ca dumneavoastră consideră aceste lucruri altfel decât un cititor ca mine, obișnuit, chiar dacă pasionat de subiect. Așadar, vă rog să punctăm succint, încă o dată, diferențele de la o variantă la alta.

G.A.: În notele finale ale volumului am identificat și exemplificat 15 categorii de diferențe dintre această variantă și prima variantă, cunoscută de publicul larg, și apărută în vreo nouă ediții până acum. Să le enumerăm așadar: fragmente inedite în noua variantă, episoade comune redactate diferit în cele două variante, secvențe extinse în varianta inedită față de prima variantă, fragmente restrânse în varianta inedită față de prima variantă, fragmente compacte în prima variantă, dislocate și repositionate în varianta inedită, fragmente disperate în prima variantă și reasamblate în varianta inedită, blocuri textuale inversate, fragmente inversate în interiorul unor blocuri textuale comparabile, secvențe incluse în pasajele intitulate *BUGI MAMBO RAG* în prima variantă și reincluse în blocuri textuale obișnuite în varianta inedită, pasaje obișnuite în prima variantă și convertite în pasaje intitulate *BOOGY MAMBO RAG* în varianta inedită, episoade datate diferit în cele două

variante, divergențe de informație între episoadele comune ale variantelor, episoade nedatate în prima variantă, dar datate în varianta inedită, episoade datate în prima variantă, dar nedatate în varianta inedită, citate, aluzii culturale plasate în contexte diferite în cele două variante, citate date în original în prima variantă și traduse de autor în varianta inedită și invers și... cred că pot fi descoperite și altele... Pe scurt noutatea acestei variante constă în primul rând într-un alt montaj al fragmentelor, într-un joc ingenios al permutărilor, combinărilor, dislocărilor, re poziționărilor, reasamblărilor, extensiilor, comprimărilor etc. *Jurnalul fericirii*, nefiind ordonat cronologic, permite astfel de jocuri. Ceea ce trebuie subliniat însă e că fragmentele comparabile (majoritare în economia acestei variante) sunt *altfel* formulate. Cititorul poate constata acest lucru cu ajutorul *notelor marginale* (din stânga sau din dreapta paginilor) care trimit la pasajele corespunzătoare ale primei variante (având ca suport ediția din 2008 de la Editura Polirom). Există însă și pasaje absolut inedite în această variantă, extrem de interesante.

M.D.: Între aceste diferențe, asupra secvențelor *BOOGIEY MAMBO RAG* spuneți că ați intervenit cel mai puțin. Ceea ce mă bucură, întrucât le consider nuclee pulsatile de o mare forță poetică, prin ele Steinhardt arătându-se cititorului într-o ipostază insolit-paradoxală, ca liric pur. Și totuși, ce înseamnă „cel mai puțin”? N-am stat să număr, totuși aci, în varianta cea nouă, aceste adevărate poeme în proză mi s-au părut împuținate și ca frecvență și ca text.

G.A.: Vreau să spun că aceste secvențe sunt cel mai puțin însoțite de note marginale (am intervenit cel mai puțin *prin astfel de note*), ceea ce înseamnă că majoritatea sunt absolut inedite în raport cu cele intitulate la fel în prima variantă. De fapt, nici titulatura lor nu este identică: BUGI MAMBO RAG (în prima variantă), BOOGIEY MAMBO RAG (în varianta inedită). De ce acest grad de autonomie mai ridicat în aceste pasaje? Pentru că aceste secvențe, cu un pronunțat caracter ludic, care își propun să transcrie vacarmul discuțiilor care se intersectează în spațiul strâmt al celulelor din închisorile politice, discuții pe teme aiuritor de diverse (istorie, literatură, filozofie, gramatică, istoria artelor, gastronomie, cum-se-spune-leuștean-în-franceză etc.), se caracterizează și prin cel mai înalt grad de libertate *textuală*. Ele creează o impresie de dezarticulare sintactică, cumva asemănătoare cu acele *cadavres exquis* din poezia suprarealistă, de „haos” discursiv, or, „haosul” este cel mai puțin transferabil... Ele ilustrează nu numai un joc, ci și o atitudine morală a diaristului: o înțelegere și o asumare a diversității lumii, a plurivocității umane. De la Steinhardt putem înțelege, printre altele, că la celebra întrebare rostită acum aproape trei secole „Cum de poți fi Persan?”, întrebare mereu reiterată și însoțită cel mai adesea de o imensă nedumerire, se poate răspunde simplu că *se prea poate să fii Persan...*

Pe de altă parte, dacă acceptăm ideea că și această variantă a fost rescrisă din memorie (e doar o ipoteză), atunci este evident că astfel de pasaje sunt mult mai greu de stocat în memorie...

M.D.: Cartea, ca și autorul ei, are o istorie captivantă, încă nu pe deplin elucidată, cu arestări, confiscări, înscenări, turnătorii, personaje eroice și figuri lamentabile, jalnice. Scisă și rescrisă din memorie, se bucură de un destin de adevărată *opera aperta*, cu promisiunea unor viitoare surprize-adăugiri posibile pentru aparițiile viitoare. Concret, de unde credeți că s-ar putea ivi aceste surprize în cercetarea dumneavoastră?

G.A.: Păi, ar fi două surprize... pe care mi le doresc. În primul rând, să descoperim și paginile lipsă ale acestei variante. După cum am precizat în *Nota asupra ediției*, din dactilograma descoperită în arhivele Mănăstirii Rohia lipsesc, din păcate, primele 137 de pagini și alte câteva din interior.

O surpriză (și o bucurie) și mai mare ar fi descoperirea celei de-a doua variante, rescrisă din memorie după confiscarea primeia, și pierdută în condiții obscure după 1990. Deocamdată, eu am considerat – ca ipoteză de lucru, nu ca o certitudine absolută – că varianta care a văzut acum lumina tiparului este o a treia variantă, realizată prin *unificarea* primelor două variante. Ideea dorinței autorului de a unifica cele două variante reiese din corespondența sa cu Virgil Ierunca, publicată în volumul *Dumnezeu în care spui că nu crezi...* (Editura Humanitas, 2000). Descoperirea acelei variante ar lămurii multe lucruri și ar clarifica și problema variantei despre care discutăm acum.

După cum se știe, între 1989 și 1990 *Jurnalul fericirii* a fost transmis la *Europa liberă*. Dacă am intra în posesia acelor înregistrări ar fi, de asemenea, minunat și poate s-ar mai clarifica unele lucruri...

Până una alta, o singură certitudine vreau să transmit cititorilor *Vieții Românești*: toate edițiile *anterioare* variantei care s-a publicat în această vară la Editura Polirom (și pe care am intitulat-o *Jurnalul fericirii. Manuscrisul de la Rohia*) transcriu *prima* variantă.

M.D. Știam că imediat după moartea scriitorului-călugăr, apropiații lui Steinhardt au strâns manuscrisele acestuia și le-au pus la fereală, să nu cadă în mâna Securității. În 2002 ați descoperit acolo varianta editată acum. Au fost manuscrisele returnate mănăstirii unde a slujit Steinhardt ca monah, are aceasta drepturile de publicare?

G.A. O parte a manuscriselor au fost preluate, din rațiunile despre care vorbiți, de Ioan Pinte, ucenic al lui N. Steinhardt, iar o parte au rămas în arhivele mănăstirii. Ioan Pinte a returnat însă manuscrisele, deci arhiva s-a reîntregit. Da, mănăstirea Rohia este moștenitoarea lui N. Steinhardt, inclusiv moștenitoarea editorială. Este așadar deținătoarea *copyrightului* pentru opera lui N. Steinhardt. Ca atare, în 2008 a început, în colaborare cu Editura Polirom, publicarea *Integralei Operei lui N. Steinhardt*, din care până acum au apărut 14 volume.

M.D.: Norocoasă mănăstire Rohia, în sensul bun al cuvântului. Am fost acolo, am văzut mormântul de copil al părintelui, chilia lui, biblioteca în care lucra. Totul pare a fi fost numai vis și armonie. Și totuși, am citit că Steinhardt n-ar fi avut din partea preacuvioșilor un tratament tocmai frățesc, că era suspectat, turnat etc. Există dovezi în acest sens ori sunt doar speculații?

G.A.: Ei, depinde unde ați citit... Aș vrea să contrazic ferm aceste zvonuri și o voi face cu ajutorul textelor. În primul rând, o scrisoare a lui N. Steinhardt din 28 februarie 1989, deci cu puțin înainte de moarte, către Victor Rusu din Bat Yam – Israel, ca răspuns la o scrisoare a acestuia din urmă, destul de insidioasă, în care – printre altele – Steinhardt este somat să răspundă la mai multe întrebări: „Cine ești dumneata, părinte? Cum s-au produs convertirea, și mai departe, călugărirea? *Ce gânduri îți trec prin minte la ora două noaptea când nu poți dormi?* Și te simți cu adevărat între frați, acolo, în sihăstria maramureșeană? Și cum te privesc ceilalți, cum îi simți că te simt în forul lor interior? Antecedentele d-tale nu constituie nicio barieră între voi?” Răspunsul lui Steinhardt este extraordinar și constituie una dintre cele mai luminoase forme de asumare a identității. După ce arată că *logic* și *firesc* și *de înțeles* ar fi fost să existe niște bariere în acceptarea sa în mediul de acolo (din cauza vârstei, a statutul său de fost deținut politic, a diferențelor culturale și de mentalitate etc.), acest lucru nu s-a întâmplat, dimpotrivă: „Și totuși nu a fost așa: monahii aceștia, neamul acesta de păstori și țărani – oamenii aceștia atât de diferiți de mine – m-au primit, înțeles și acceptat cu o mărinimie, o bunăvoință, o răbdare, o simpatie care au desființat orice barieră și mă fac să mă simt la ora 2 a.m., ora adevărului, cu totul nefrământat de dubii: câtuși de puțin străin, stingher, nefericit, nostalgic ori gândind să mă întorc din drumul pe care am apucat.” (în addenda monografiei mele am reprodus integral această scrisoare). În al doilea rând, și acum mă refer chiar la dosarul de urmărire informativă de la CNSAS (11 volume), trebuie să știți, dragă domnule Marian Drăghici, că Securitatea a făcut numeroase presiuni asupra mănăstirii Rohia pentru ca Steinhardt să fie alungat din cinul monahal. Există documente semnate chiar de „greii” Iulian Vlad, Gănuș Bucurescu și Aron Bordea în acest sens (am reprodus și în monografie câteva dintre ele). S-au lansat măsuri de „intoxicare” și „discreditare” (ba că Steinhardt ar fi fost strecurat acolo de cercurile evreiești „pentru a pătrunde în scopuri informative în ierarhia Bisericii Ortodoxe”, ba că nu respectă unul dintre voturile monahale, votul de sărăcie de bună voie, pentru că deține o garsonieră la București etc.), măsuri în fața cărora mănăstirea Rohia a rezistat exemplar. Iată o întrebare care, de ce să nu recunosc, m-a amuzat teribil – dintr-un document datat 28 septembrie 1984 – pe care generalul-colonel Iulian Vlad i-o adresează generalului-maior Aron Bordea: „Este bine că stă acolo la mănăstire?” Firește că era bine! Pentru N. Steinhardt, of course...

Firește că vor fi fost, cum se întâmplă în orice comunitate, inclusiv într-o comunitate monastică, și anumite „ispite” pentru părintele Nicolae (despre un asemenea moment a vorbit, în mai multe rânduri, părintele Justin Hodea Sigheteanul,

tânăr stareț pe atunci, astăzi episcop vicar al Maramureșului și Sătmăruului), firește că vor fi fost și momente de *accedia*, însă ar fi incorect să le absolutizăm...

M.D. Să mai spunem că *Jurnalul fericirii* a fost la apariția sa în 1991 o adevărată revelație. Pentru mine, spun asta ca să precizăm încă o dată termenii discuției, este și azi cea mai importantă carte apărută la noi după '89. Urmare imediată a surpinzătoarei apariții, fuse atunci, în '91, modificarea staturii auctoriale a lui N. Steinhardt, receptat numaidecât ca mare, chiar genial, cum s-a spus. Până aci, avuseserăm în eseistul și criticul cu același nume un scriitor interesant, cult, rafinat, mai mult decât onorabil. Și deodată, onorabilul „rupe gura târgului” – ca să vorbim... în *genul lui Steinhardt* –, își dă măsura cu o carte, ea însăși cu un destin dramatic, monumentală ca stilistică, problematică, anvergură culturală. Cum credeți, după ani buni de cercetare direct la „sursă”, că s-a produs supra-înălțarea asta? Trebuie că există un tablou factorial/motivațional complex, de bună seamă. Cum îl „vedeți” dumneavoastră?

G.A. *Jurnalul fericirii* a venit pe un incandescent sistem de așteptări. Să ne amintim că după 1990, după aproape o jumătate de secol de interdicții, de cenzură (cu toate efectele, inclusiv cele perverse care decurg de aici), ne așteptam cu toții la revelațiile produse de o bogată literatură de sertar. Or, așa cum s-a constatat (și s-a discutat destul de mult despre asta), sertarele scriitorilor români s-au dovedit cam goale. *Jurnalul fericirii* constituie, alături nu de multe alte texte, o fericită excepție. El provoacă și o resemnificare a conceptului de „literatură de sertar”. Literatura de sertar nu înseamnă doar literatura care a rămas în sertarele autorilor, ci și literatura care a rămas în sertarele... Securității. Nu mai e cazul să reiau aici întreaga poveste a *Jurnalului fericirii*. Ea apare ca postfață la ediția din 2008 de la Polirom și ca *addenda* la această variantă. Este singura carte despre procesul *Noica-Pillat* scrisă de un personaj implicat. Ea, ca de altfel memorialistica detenției în general, constituie o restituire a memoriei istorice interzise.

Dar nu e numai atât... În primul rând că *Jurnalul fericirii* nu se rezumă la perioada detenției. Ea este o oglindă a întregului secol 20, iar autorul și personajul ei – un intelectual aflat la incidența marilor tensiuni de idei ale acestui secol. Ele ne dezvăluie mai ales drama unui intelectual aflat în conflict cu cele două mari utopii ale aceluiași secol: fascismul și comunismul. Este totodată jurnalul unei extraordinare, dar dificile convertiri și o carte care încearcă să răspundă la marile și eternele noastre întrebări: de ce suferim, de ce proliferază Răul, cum putem extrage „beneficiile” suferinței, cum putem fi fericiți și liberi mai ales acolo și atunci unde fericirea și libertatea sunt interzise, ce relație există între faptele noastre și mântuirea noastră etc., etc.. Toate acestea, într-un discurs relaxat, prietenos, nu lipsit de umor, mai persuasiv decât discursurile intransigente ale tuturor Feraponților din jurul nostru. De aici, succesul ei, inclusiv în fața cititorilor care nu au experimentat comunismul.

În ceea ce privește relația ei cu celelalte cărți ale lui N. Steinhardt: *Jurnalul fericirii* este atât o sumă, cât și o summa a creației lui N. Steinhardt. El resemnifică

întreaga operă a acestuia, o luminează altfel, ne provoacă să o „revizităm”, ne ajută să descoperim niște latențe, niște potențialități ale textelor sale care rămăseseră ascunse până la apariția ei.

Aș mai face aici o precizare pe care am mai făcut-o atât în monografie, cât și în aparatul critic al volumelor din *Integrala Steinhardt. Jurnalul fericirii* nu este ultima operă în sens cronologic a lui Steinhardt, așadar nu trebuie citită ca final al unui periplu existențial sau cultural. Ea a apărut în 1991, dar a fost scrisă – nota bene! – între 1969 și 1971, deci *înaintea* tuturor volumelor publicate de Steinhardt după ieșirea din detenție (fiind precedată doar de volumele și de textele interbelice). *Jurnalul fericirii* neavând nicio șansă să fie publicat în timpul comunismului, având istoria pe care a avut-o, Steinhardt a recurs însă la o strategie extrem de ingenioasă de păcălire a cenzurii: și-a „deversat” multe dintre ideile, obsesiile și chiar fragmente din textul interzis în volumele care au putut vedea lumina tiparului: *Între viață și cărți*, *Incertitudini literare*, *Critică la persona întâi*, *Escale în timp și spațiu*, *Prin alții spre sine* etc. (În aparatul critic al volumelor din *Integrală...* eu și colegii mei am semnalat și analizat mecanismele acestor „deversări”). Dacă prin absurd, în loc să fie confiscat de Securitate în 1972, *Jurnalul fericirii* ar fi fost publicat în 1972, ar fi „rupt” atunci „gura târgului” și am fi avut probabil o altă viziune asupra întregii opere a lui Steinhardt. Atunci, în contemporaneitatea apariției volumelor. Așa... nu ne rămâne decât să reconstituim, să recuperăm *acum*, post factum, o astfel de viziune. Ceea ce se și întâmplă. Poate așa se explică „supra-înălțarea” de care vorbiți...

M.D. Între personajele memorabile, eroice aș zice, ale *Jurnalului fericirii*, alături de protagonist și de tatăl său, inginerul Oskar Steinhardt, de Emanuel Neuman, de Sergiu-Al George, Dinu Pillat, Noica și Al. Paleologu, de Părintele Mina Dobzeu și încă alții, deloc mulți, varianta de față recuperează figura unui cărturar mai degrabă uitat, fost redactor la *Revista Fundațiilor Regale* și traducător al capodoperei lui Proust, mort în închisoare după patrusprezece ani de detenție, în 1961. E vorba de Radu Cioculescu, fratele cunoscutului critic. Termenii în care vorbește Steinhardt despre Radu Cioculescu, deși de o emotivitate reținută, bine controlată, sunt ai admirației și recunoștinței depline: „S-a purtat impecabil în tot cursul executării pedepsei. (...) Redactasem și bătussem la mașină rapoarte destinate străinătății, apoi transmise de el. N-a vorbit. Poate că Dumnezeu a hotărât că momentul convertirii încă nu sosise pentru mine și că închisoarea, atunci, n-avea să-mi fie de folos. Purtarea lui Radu Cioculescu nu rămîne însă mai puțin nobilă și uimitoare, iar recunoștința și admirația pe care i le datorez nu se cuvine să fie mai mici, după cum întreagă și sfântă rămâne obligația mea de a aduce la cunoștința cît mai multora cum s-a purtat omul acesta eroic.” Ce-ar mai de spus aici? Mie, unuia, mi-este clar o dată mai mult din ce spiță de oameni – „nobilă și uimitoare” – se trage un spirit mereu tânăr ca Barbu Cioculescu...

G.A.: Fragmentul pe care l-ați citat este extins în varianta inedită față de pasajul corelativ din prima variantă. Într-adevăr, uitarea de care este înconjurat numele lui Radu Cioculescu este nepermisă și ține de ceea ce Monica Lovinescu numea „climatul de sinistroză la care ne-a adus amnezia”. Nu numai istorică, ci și culturală. El pune în evidență nu numai eroismul lui Radu Cioculescu, ci și inaderența lui Steinhardt la comunism *încă de la început*, de vreme ce în 1948 participase, alături de Radu Cioculescu, la redactarea respectivelor rapoarte. De altfel, o asemenea inaderență este vizibilă încă din textele sale publicate în *Revista burgheză* (1934-1935), *Revista Fundațiilor Regale* (1937), *Libertatea* (1937-1940) ori în volumele interbelice.

Despre Radu Cioculescu ne oferă pagini extraordinare Ion Ioanid în *Închisoarea noastră cea de toate zilele* (vol. II, pp.186-190, vol. III, pp.15, 19-25, Editura Humanitas, 2000, 2002). Printre altele, se descrie o întâlnire dramatică între Radu Cioculescu și fratele său, Șerban Cioculescu, venit în vizită, în 1955, în închisoarea de la Pitești. O întâlnire dramatică, pentru că pune totuși în evidență diferența de structură morală a celor doi frați...

M.D.: Radu Cioculescu apare ca providențial în destinul lui Steinhardt, un exemplu de conduită. E limpede că a fost un caracter, iar Steinhardt avea ochi pentru caracter ca nimeni altul. Însuși Hristos este iubit „ca boier, gentleman și cavaler”. Totuși, figura modelatoare cea mai pregnantă, recunoscută ca atare cu asiduă recunoștință de însuși Steinhardt, este Emanuel Neuman, enigmaticul Manole. Asta în ordine cărturărească, să spunem. În ordine spiritual-duhovnicească, lucrurile sunt parcă mai complicate. Creștinismul acestui evreu convertit la ortodoxie într-o temniță comunistă se manifestă curajos și nedesmințit în toată ardența și profunditatea de pe pozițiile unui ecumenism bine luminat. Cum explicați această poziție? În fond, cum schițați profilul moral-spiritual al lui Steinhardt, ce anume îl definește, îl particularizează în cadrul generației sale și nu numai?

G.A.: Emanuel Neuman a fost pentru N. Steinhardt nu doar o figură modelatoare în ordine cărturărească, ci și – mai ales – în ordine ideologică și – într-o primă fază – chiar spirituală. Ca și Manole, N. Steinhardt a fost și a rămas un liberal conservator. Apărarea valorilor burgheze, ideea relațiilor indestructibile dintre libertate și morală, inteligenta gestionare a libertății, deconstruirea tuturor utopiilor care poartă germenii sistemelor totalitare, politica moderației, bunul simț al relativității și încă altele sunt „impulsuri” și influențe care vin dinspre Emanuel Neuman. De la Manole, Steinhardt a deprins mai cu seamă refuzul de a consuma „opiumul”, opiumul fiind cel din definiția lui Raymond Aron: *le socialisme est l'opium des intellectuels*. Spunând că Neuman a fost o figură modelatoare și în ordine spirituală, mă refer la inițiativa sa, asumată de Steinhardt, din anii 1935-1937, de a se integra în Sinagogă, deci de a-și asuma identitatea iudaică până la capăt. Este perioada în care cei doi prieteni publică și cele două volume de iudaism, de filozofie identitară, *Essai sur une conception catholique du judaïsme* (1935) și *Illusions et réalités juives* (1937).

Chiar dacă această tentativă a eșuat, iar drumurile spirituale ale celor doi prieteni s-au despărțit (Neuman mergând spre agnosticism, iar Steinhardt spre creștinism), aceste volume nu rămân mai puțin importante în economia destinului lui Steinhardt. În aceste volume se deconstruiesc toate stereotipiile antisemitismului, dar și iluziile unor coreligionari, printre care iluziile socialiste și comuniste. De altfel, ei vorbesc încă din anii '30 despre antisemitismul existent nu numai în Germania lui Hitler, ci și în Uniunea Sovietică a lui Stalin. Câți dintre intelectualii noștri au văzut încă de atunci un asemenea paralelism?

Cât privește ecumenismul lui Steinhardt, el este legitimat în primul rând de parcursul său spiritual, de drumul său spre creștinism. Este un traseu dificil, lent, sinuos, dar în care Steinhardt adună „afluenți” culturali din toate confesiunile creștine. Pe acest traseu, el frecventează nu numai patristica răsăriteană, ci și teologiile catolice ori protestante. Frecventează nu numai bisericile și mănăstirile ortodoxe, ci participă, de pildă, în 1938 la Interlaken la reuniunile *Grupului de la Oxford*, ori în 1939 la Londra la reuniunile *Grupului de la Eastham*. În al doilea rând, de chiar botezul său săvârșit „sub pecetea ecumenismului”, la el participând în afară de părintele Mina Dobzeu, cel care oficiază botezul, și doi preoți greco-catolici. Nu în ultimă instanță de traseul de după convertire: de întreaga sa operă, de predicile de la Rohia, adunate în volumul *Dăruind vei dobândi* (predici care stau sub semnul conceptului de *aggiornamento* – un *aggiornamento* în interiorul ortodoxiei!), de experiența de la mănăstirea benedictină de la Chevetogne (Belgia), unde a stat o vreme în 1979 și despre care a scris entuziasmat în epistolele către Virgil Ierunca, Virgil Nemoianu sau Theodor Enescu ori în articolul „Lecția Chevetogne” din volumul *Primejdia mărturisirii* etc.

Referitor la poziționarea sa în interiorul generației sale, aș vorbi de două secvențe. În tinerețe, în perioada interbelică, el se află de altă parte a baricadei atât față de intelectualii de dreapta (Eliade, Noica, Cioran etc.), cât și față de stânga avangardistă ori comunistă (de tip Geo Bogza, Sașa Pană ori Petre Bellu). Dovada: volumul de parodii *În genul... tinerilor* (1934) ori publicistica de la *Revista burgheză*. Aceștia sunt ironizați de pe pozițiile liberalismului conservator despre care vorbeam, ale unei atitudini antiutopice (care țintește tocmai în utopiile în care credeau cei amintiți). După instalarea comunismului, după ce Noica, Eliade, Cioran devin indezirabili, el se împrietenește cu cei pe care îi contestase în tinerețe... Va publica în 1982 o monografie foarte comprehensivă și despre Geo Bogza, e drept, într-o perioadă în care și Bogza se „înțeleptise”, după ce își văzuse utopiile prăbușindu-se...

Ei bine, cred că ceea ce-l individualizează, printre altele, în interiorul generației sale ar fi tocmai faptul că este un intelectual critic angrenat în bătațiile cu toate utopiile secolului 20. Iar prin convertirea sa el internalizează în mod exemplar drumul de la Vechiul Testament la Noul Testament. Este un gânditor creștin care refuză – ideologic – orice formă de totalitarism și – religios – orice formă de fundamentlism și de fanatism.

M.D.: Vă rog să ne rezumați părerea dumneavoastră despre receptarea *Jurnalului*... în străinătate. A fost tradus în italiană, franceză, greacă, spaniolă, maghiară, portugheză (Brazilia), ebraică. Oare cum a fost primit în Israel?

G.A.: Nu prea am ecouri despre receptarea *Jurnalului*... în străinătate. Cunosc doar vreo trei cronici destul de comprehensive din presa spaniolă (traducerea spaniolă – la al cărei aparat critic am contribuit – a apărut la o editură din Salamanca). Oricum, prefața ediției franceze este semnată de Olivier Clément. Despre ecourile din Israel (unde a apărut în traducerea lui Yotam Reuveny) nu am nicio veste... Bine, bine, monitorizarea ecourilor în străinătate este o problemă generală a culturii noastre. Noi știm, de obicei, din prezentările de pe copertele cărților sau din cataloagele editurilor, că scriitorul cutare a fost tradus în limbile cutare și cutare, însă nu prea știm care este receptarea acestor traduceri...

M.D.: La final, m-am gândit să extrag nu chiar la întâmplare o mostră din *Jurnal*..., care-mi place mult, ca atâtea în această carte, și să vă rog pe dumneavoastră să o comentați. Citim la pp. 448-449 aceste rânduri, scrise vasăzică în perioada 1969-1971, și înțelegem o dată în plus de ce *Jurnalul*... și autorul lui au fost atât de hingheriți de comuniști. Înțelegem totodată și cum îi mergea mintea acestui dialectician, paradoxal om liber, ca să vă parafralez:

„Gherla, Iulie-August 1964. (...) – *Cum de-i rabdă, domnule, pământul?* Întrebării acesteia, pe care o aud foarte adeseori, îmi vine să-i răspund eu, însă mă abțin, nu vreau să-mi aprind paie în cap. I-aș fi răspuns: cum de-i rabdă pământul pe comuniști? Îi rabdă pentru că vin cu un important mesaj și aduc o nouă revelație. Aportul comunismului nu constă în evidențierea factorului economic, așa cum se crede îndeobște, și cum în primul rând cred adepții lui. Despre însemnătatea factorului economic se știa și înainte de Marx, și l-au scos în evidență și nemarxiștii. Revelația comunismului exprimă superioritatea cuvântului (vorbit și scris) asupra realității. Din experiența unei jumătăți de veac am putut vedea ce este comunismul cu adevărat: este regimul care deosebește net și total realitatea de vorbire, și acordă atenție numai acesteia din urmă. Între realitate și cuvânt nu există vreo legătură directă, cauzală sau de interdependență în favoarea realității. Realitatea și cuvântul pot merge fiecare pe calea sa, în mod cu totul divergent. Nu cuvântul este (f) de R, ci realitatea are nevoie – pentru ca să existe – de cuvântul scris și vorbit. Numai așa se explică de ce comuniștii tratează cu atâta indiferență și dispreț realitatea și manifestă atâta strașnică vigilență în privința cuvântului scris sau rostit. (...) Noi am crezut că până la urmă Realitatea îi va înfrânge, va distruge castelul lor de joc, edificiul lor de vorbe, economia lor falimentară. Dar neîncetatul și crescându-l mers înainte al comunismului în lume trebuie să ne facă până la urmă să înțelegem acest adevăr uimitor: realitatea nu are nicio contingentă și nicio înrăurire asupra cuvântului și nu-l poate subjuga. Lumea vorbelor și lumea scrisului nu depind de realitate și pot habar să nu aibă de ea. Dar aceasta nu-i altceva decât reînnoirea mesajului biblic:

cuvântul e mai însemnat decât lumea faptelor, realitatea e creată de Cuvânt, iar nu invers. Pentru că ne-au dat prilejul de a reînțelege acest mare adevăr, desăvârșindu-i revelația într-un mod și mai categoric decât în scriptură, exemplificându-l sub ochii noștri (mirați), pentru aceasta îi rabdă, zic eu, pământul pe comuniști. (Dar pentru că s-au folosit numai de cuvinte mincinoase, e de crezut că vor fi la rândul lor învinși de cuvântul adevărului. Unul dintre cei care-l rostesc e Alexandru Sojeniițin. Minciuna, desigur, e infinit mai tare decât realitatea. Dar rostirea adevărului o spulberă.)”

G.A.: Da, este o subtilă meditație asupra raportului dintre realitate și limbaj în societățile comuniste, aș zice asupra mecanismelor perverse ale „neo-limbii” de care vorbește George Orwell în 1984...

M.D.: Cred că este foarte în spiritul lui Steinhardt să vă întreb care este secvența dumneavoastră favorită din *Jurnal* și, dacă există atare feblețe, cum se motivează?

G.A.: Bănuiesc, de vreme ce dumneavoastră ați ales o secvență din această variantă inedită a *Jurnalului*..., că vă interesează secvența mea favorită din aceeași variantă. Greu de ales! Mă voi opri totuși asupra unui pasaj absolut inedit de la p. 472 în care Steinhardt analizează mecanismele, soluțiile rezistenței morale și psihice în închisorile comuniste:

” – Închisoarea n-a doborât ori alterat decât pe cei care n-au adus cu ei sau n-au dobândit acolo un punct de sprijin oarecare. Punctul acesta de sprijin, de fapt o credință, nu-i neapărat totuna cu credința religioasă, deși de foarte multe ori s-a confundat cu ea. Dar poate fi și altceva, diversitatea manifestându-se pe o gamă ce merge de la simple manii la cele mai profunde convingeri. Da, au rezistat în pușcării și lagăre nu numai oamenii cu principii nestrămutate, ci și obsedații de o idee fixă, de un obicei – ori capriciu – înrădăcinat, de o țăcăneală. Totul e să fi existat un „centru”, un reper, impactul vieții concentraționare să nu fi căzut asupra unui sistem de triere gol, ceva la care omul să țină mai mult decât la confort, la libertate, la orice.

Credința religioasă, firește, a jucat, statistic, rolul precumpănitor. Dar și celelalte prăjini de salvare și-au împlinit misiunea, care a fost de menținere a echilibrului mintal într-un mediu unde totul e calculat spre a distruge rezistența centrilor nervoși și, în consecință, a personalității. Oamenii foarte manierați, sclavi ai etichetei, devotații exercițiilor de gimnastică, recitatorii de poezii ori de texte s-au numărat printre biruitori. Pentru că și ei aveau ce opune presiunii neîncetate a undelor dezintegratoare de unitate a conștiinței. Țăranii, ciobanii cu temperamente profund închise, în care nu pătrunde nimic din afară, au învins și ei.

(Vai de cei, însă, în stare de vacuitate, a căror viață a depins exclusiv de relațiile cu mediul exterior și care au fost robii zgomotului de fond – în sens larg)”. De meditat!

M.D.: Domnule Ardeleanu, vă mulțumesc pentru acest interviu. Am încercat să evit unele întrebări la care ați răspuns deja, foarte la obiect, în *Dilemateca*. Vă doresc să găsiți paginile lipsă din *Jurnal*... și să ne surprindeți cât mai curând cu varianta completă a acestei, încă o dată spun, inepuizabile cărți. Apropo, puteți socoti cu aproximație numărul exemplarelor tipărite până acum, în toate editările celor două variante? Că, oricâte exemplare or fi fost trase, cartea aceasta e tot insuficient răspândită...

G.A.: Greu de calculat! Pentru aceasta ar trebui să contabilizăm tirajele celor șapte ediții apărute la Editura Dacia, la care se adaugă una publicată de Editura Mănăstirii Rohia și cea publicată în 2008 la Editura Polirom (plus această nouă variantă din 2012, tot de la Polirom). Cred că e vorba de câteva sute de mii de exemplare. În orice caz, dacă intrați pe site-ul Editurii Polirom, veți vedea că ediția din 2008 figurează în topul vânzărilor (peste 60 de săptămâni în top), iar varianta apărută la sfârșitul lunii iulie figurează deja de șase săptămâni în acest top (suntem în 16 septembrie). Variantele eBook stau de asemenea foarte bine. În orice caz, în această săptămână (10-16 septembrie), *Jurnalul fericirii*. *Manuscrisul de la Rohia* (ediția print) se află pe primul loc în top...

M.D.: Vă mulțumesc încă o dată.

N. STEINHARDT, MARCEL PROUST ȘI ALȚI CÂȚIVA.
(A PATRA SOLUȚIE)

Marcel Proust, un prozator foarte iubit și cultivat de N. Steinhardt (a nu se uita primul eseu *Elementele operei lui Proust*, publicat în *Revista Fundațiilor Regale*), într-un text destul de scurt, nu mai mult decât o tabletă ocazională, tipărit în *Nouveux Melanges*, are o reflecție profundă, definitivă și totodată cuprinzătoare asupra romanelor scrise de Dostoievski și Flaubert. Proust zice așa: „Toate romanele lui Dostoievski s-ar putea numi *Crimă și pedeapsă*, după cum toate romanele lui Flaubert, și mai ales *Doamna Bovary*, s-ar putea numi *Educație sentimentală*.”

Aserțiunea aceasta se potrivește de minune, după părerea mea, cărților scrise de N. Steinhardt.

Toate eseurile, cronicile literare, cărțile de convorbiri, și mai ales cartea de predici *Cuvinte de credință (Dăruind vei dobândi)*, se pot numi fără ezitare *Jurnalul Fericirii*.

N. Steinhardt folosește din plin, în toate cărțile lui, și cu asupra de măsură în *Jurnalul Fericirii*, fără parcimonie, un întreg arsenal de virtuți care definește, în tușe tari, în primul rând, autoportretul entuziast și vibrant al autorului.

Aceste atribute relaționale: credință, neteamă și îndrăzneală, curaj, dorință de libertate, suferință, rostirea adevărului cu orice preț, bunăvoință, bucurie, dreaptă-socotință, bună dispoziție, solidaritate, altruism, iertare, duiosie – asemănătoare unor trepte, unei scări, care urcă către un punct Omega numit salvare, scăpare, mântuire – alcătuiesc, în cele din urmă, *corpusul fericirii* și, prin reful, tema inefabilă a fericirii, tema Paradisului, de fapt, temă care este prezentă, vine și revine mai mereu în tot ceea ce scrie N. Steinhardt.

Aș spune, parafrazându-l, că toate atributele înșirate mai sus, sunt, nici mai mult, nici mai puțin decât soluții, nenumărate soluții, care conduc la definiția fericirii. O fericire care are toate elementele diafanului, ale inexprimabilului, „cele ce ochiul n-a văzut și urechea n-a auzit și la inima omului nu s-a suit”, cum scrie Apostolul Pavel, dar și, paradoxal, realismului pur și simplu din care răzbat cu puterea izvorului de munte toate satisfacțiile și mulțumirile date, „fericirea imediată”, despre care vorbește, tot Proust, într-un articol dedicat Prințului Antoine Bibesco.

Fericirea dobândită și proclamată de N. Steinhardt are fundamente creștine chiar și atunci când devine o anamneză a copilăriei, de pildă, și e întreținută de iluminări livrești. Nu e un surogat de fericire. E ceas de totală absorbție interioară, clipă de

deplină cufundare. „Raiul pe pământ”, pomenit de atâtea ori, e o stare sinceră și concretă. Nimic fals, nimic de formă.

În înțeles comun fericirea e lipsită de suferință, însă la Steinhardt e cu totul altfel. Suferința dă măsură fericirii și asigură gloria ei. Contrar sintagmei lui Dalai Lama, Steinhardt ne învață că cine vrea să obțină fericirea e dator să nu evite suferința. Iar pentru a purta și înfrunta suferința (de ce nu și moartea?! nu-l citează el de nenumărate ori pe Brice Parain ?!) este nevoie de „soluția mistică a credinței”, de curaj și multă, foarte multă ironie.

După cum se vede, din testamentul politic, care deschide *Jurnalul Fericirii*, sunt necesare, pe lângă virtuțile pomenite, încă trei soluții, „strict lumești,” dar foarte bune pentru ieșirea dintr-un regim concentraționar, fie el pușcărie ori iad, și obținerea eliberării, a libertății, a fericirii. Una, a lui Soljenițin, alta, a lui Alexandru Zinoviev și cealaltă, a lui Winston Churchill și Vladimir Bukovski.

Trei soluții, trei căi care alături de atributele sus pomenite te scot din infern. „Iar secretul celor ce nu se pot încadra în hăul totalitar, (nu pot fi ținuți de iad n.n.) e simplu: ei iubesc viața, nu moartea.”

Așadar mărturisirile din *Jurnalul Fericirii* arată din plin valabilitatea soluțiilor transfigurării umane și cum e cu puțință schimbarea totală a unei ființe în condiții neadecvate și absolut contrare pentru obținerea unui colț de Paradis. „Am intrat în închisoare orb/.../și ies cu ochii deschiși; am intrat răsfățat, răzgâiat, ies vindecăt de fasoane, nazuri, ifose; am intrat nemulțumit, ies cunoscând fericirea”...

La ieșirea din închisoare N. Steinhardt e un „om liber, redat sieși, un om împăcat și drept, fericit,” după cum notează în *Subiect și predicat* Virgil Ierunca.

Chestionarul lui Steinhardt față de celebrul chestionar al lui Proust conține ceva în plus. Un răspuns întreit. Despre Fericire, despre Paradis, despre Viață.

Într-un text din 1936, N. Steinhardt, precizează: „Proust urăște curgerea heracliteană a vremii și proclamă dorința unei statici pure”, se întreabă și răspunde: „Când atinge (ori zărește) Marcel, fericirea? Când e *în afara timpului*” și trage o concluzie care îi va fi de mare folos în pușcărie: ”Câteva clipe ființa e în afara timpului și cunoaște fericirea”.

„Atâta timp cât nu ieșim din posibil, din contabilitate, nu putem nici concepe nici pretinde paradisul”, va scrie mai târziu în *Jurnalul Fericirii*.

Prin urmare, există o modalitate de a schimba mecanismele timpului, de a te sustrage acestuia, de a te plasa în afara lui și de a fi fericit.

Ca să dobândești fericirea e nevoie de această tehnică proustiană pe care N. Steinhardt o stăpânește foarte bine și nu ezită să o pună în practică.

Aflat în închisoare el depune tot efortul de care e în stare să fie nu numai un creștin exemplar dar și un proustian de rasă. Știe prea bine de la Proust ce înseamnă căutarea timpului pierdut și regăsirea lui și mai știe, desigur, că opera acestuia poate fi un „mijloc unic și absolut de a scăpa de servituțile condiției umane și de sub tirania timpului.” Știe prea bine, repet, pentru că are un cult aparte pentru acest scriitor. Nu există carte de eseuri în care să nu figureze cel puțin un text sau o referință

despre Proust. La un moment dat aflat la Paris pleacă în hăgialăc la Illiers- Combray, stăpânit de „aprigă nerăbdare de a vedea cu ochii locurile unde și-a petrecut Marcel copilăria.” Meticulos ca un reporter descrie Combray-ul, casa mătușii Leonie, împrejurimile, „perimetrul acesta perfect oarecare”, se miră și constată că nu au nimic ieșit din comun și, în cele din urmă, aduce un elogiu sincer artei autentice și puterii ei de transfigurare. „Uimire și emoție. Cât de puternică se arată a fi arta, cât de clar se definește aici drept facultatea transfigurării. A! realitatea – la Illiers și în casa mătușii Leonie – se trădează: nu-i decât aparență înșelătoare, de vreme ce pentru un artist poate deveni o lume feerică, ridicată la puterea a zecea ori a suta, supraîncărcată de magnetism și magică.”

Așa e și în pușcărie. Timpul: un moft. Realitatea: „aparență înșelătoare”, fantasmă.

Rezistența celui închis, la Malmaison, la Jilava, la Gherla, în ciuda caraliilor și a tuturor mizeriilor de aici, este cu atât mai combativă, cu atât mai utilă și mai pilduitoare, cu cât ea se transformă și devine luptă și asalt împotriva *timpului*. În primul rând prin neuitare și în al doilea rând prin rememorare. Cu alte cuvinte: acces liber la, ceea ce Walter Benjamin, numește „timpul învechit.”

„Mă vizitează, clare și apropiate, curtea nemărginită a fabricii din Pantelimon, strada Armenească și de necrezuta ei liniște, pomul de Crăciun din casa Seteanu, zâmbetul doamnei Boerescu în rochie de catifea violet, pădurea dintre râul Târgului și râul Doamnei la Clucereasa, mișcările grăbite ale doamnei Florescu, imprecățiile anticatolice ale d-nei Branszki, strigătele neguțătorilor ambulanți străbătând, numeroase și felurite, cupolele de pace și tăcere care se înălțau deasupra ulițelor și străzilor... Și Anetta care mi se uită drept în ochi, și Manole vituperând la *Duque* împotriva liberarilor și pentru junimiști”...

Atmosfera recreată prin *aide-memoire* de către cel închis are efectul paginilor despre Combray-ului de altădată.

E uimitor cât de apropiată este lumea această a liniștii, a păcii, a Paradisului, în definitiv, alcătuită pe loc, aici în pușcărie, și cât de mult se aseamănă ea cu aceea a lui Marcel Proust.

Walter Benjamin, cel care l-a tradus pe Proust în germană, el însuși un proustian de înaltă clasă, care acuza „dependențe pătimăse” față de opera acestuia, a scris o carte exemplară despre „timpul pierdut” intitulată „Copilărie berlineză la 1900” și un eseu, absolut fundamental, cred eu, intitulat „Portretul lui Proust,” organizat pe trei capitole. Aici, Benjamin, vorbește despre legile memoriei, dialectica fericirii, cu formele ei: imnică și elegiacă, discrepanța crescândă dintre literatură și viață (Steinhardt a găsit o altă formulă: *între viață și cărți*), cele două vicii: curiozitatea și lingușirea, singurătate și amintire, spaimă și ironie, cufundare în sine etc. La începutul capitolului trei dă de înțeles că „*A la recherche du temps perdu*” propune trecerea unui prag și că, de fapt, trecerea acestuia înseamnă accesul sigur în lumea armoniei și a frumuseții. ... „La Proust suntem oaspeții care trec un prag/.../un prag dincolo de care ne așteaptă eternitatea și încântarea”.

În acord cu N. Steinhardt, Walter Benjamin și cu Marcel Proust, Eugen Ionesco

vorbește și el în libretul „Maximilian Kolbe” despre pragul Paradisului.

„Adevăr spun vouă, vă aflați la porțile Paradisului și n-o știți: vă aflați în pragul fericirii fără de sfârșit”.

Așezarea în afara timpului dat, dincolo de „prag”, îl face pe Steinhardt să guste aceeași „madlenă scurtă și durdulie”, același ceai, care trezesc stările și reveriile de demult, trezesc un alt fel de fericire, de fapt. O stare pe care cei doi autori, în situații și momente diferite, o creează cu același entuziasm și nostalgie de a fi în afara timpului, o „stare necunoscută ce nu aduce nici o dovadă logică, ci *evidența fericirii* ei, a realității ei”, cum bine o definește Proust.

N. Steinhardt are nevoie de aceste plonjări în trecut, în afara timpului dat de istorie, ca să poată supraviețui și pentru a reuși să fie cu adevărat fericit în aceste condiții de batjocură și teroare.

„Brașov, august, 1926. Am luat masa cu mama la *Rothenbacher*: salată de cozi de raci, friptură de vițel de la rinichi, cremă de zahăr ars, bere Czell (mai dulce decât celelalte). Când plecăm, pe la două jumătate, căldura e în toi și nu se vede nici o birjă. Dar suntem foarte dispuși să batem drumul pe jos, cu toate că de pe strada Lungă, aproape de capăt, și până la hotelul *Coroana* distanța e mare. Cât e totul de odihnit în căldură și cât e de miloasă viața și de lipsită de urâtenii, în acest munte magic al orașelului, refugiu dar și rai/.../ Drumul e lung, căldura neclintită, realitatea bine ascunsă, fericirea deplină”.

Iată cum tot ceea ce a fost cândva fascinant și plăcut și înălțător, se întoarce cu voluptate proustiană și dă o mână de ajutor celui aflat în suferință. Timpul rău și urât este suspendat prin aceste inserturi de amintire.

Copilăria e oglinda timpului mesianic. A celui timp explicat de epistolele pauline și de Giorgio Agamben drept intervalul care „implică integrala transformare a noastră înșine și a felului în care ne ducem viața”.

Copilăria rămâne pentru N. Steinhardt, ca pentru mai toți cei din generația lui, Emil Cioran, Eugen Ionesco, Mircea Eliade etc., timpul necontaminat, privilegiat, la care se poate face apel în momente grele, de disperare, în clipe de primejdie. Pantelimon, Chapelle-Anthenaise, Rășinari, „încăperea-boabă-de-strugure” din casa Eliade, sunt lumi care dând timpul-agresiune la o parte creează stări de beatitudine în orice loc și spațiu te-ai afla.

Emil Cioran: „...nu cunosc alt caz de copilărie atât de fericită ca a mea/.../A fost o copilărie *nemaipomenit* de fericită/.../Copilăria mea a fost raiul pe pământ”. Eugen Ionesco: „La Chapelle-Anthenaise timpul nu exista. Trăiam în prezent. Iar viața însemna farmec și bucuria de a trăi/.../Abia acum încerc să-mi explic de ce mă simțeam așa de fericit. Trăiam atunci paradisul”. Mircea Eliade: „Nu mi se părea că mă aflam cu adevărat într-un fruct uriaș. Dar nu puteam să compar lumina, de un verde auriu, decât numai cu aceea pe care am avea-o dacă am fi într-o boabă de strugure. Deci nu era ideea fructului, ideea de-a locui într-un fruct, ci aceea de a mă afla într-un spațiu paradisiac. Era experiența unei anumite lumini”.

Starea aceasta de tihnă, fericire și paradis este mărturisită de nenumărate ori de N.

Steinhardt . „La început a fost Pantelimonul meu natal/.../cu salcâmii săi modești și căsuțele-i scunde, cu oamenii săi împăcați cu viața și convinși că nimic cu adevărat tragic nu li se poate întâmpla/.../M-am învrednicit, pot spune, de o copilărie fericită.”

Toate aceste secvențe despre beatitudinile copilăriei par văzute și citite prin ochii lui Marcel Proust.

„Edificiul imens al amintirii” s-a cutremurat. Madlena și ceaiul în care aceasta a fost înmuiată își fac efectul. Timpul este altul decât cel „măsurat pe bățai de pendul”. Combray-ul este viu.

„După cum în jocul în care japonezii se amuză să înmoaie într-o ceașcă de porțelan plină cu apă, bucățele de hârtie, până atunci nedeslușite, care, de-abia înmuiate, se întind, se strâmbă, se colorează, se diferențiază, devin flori, case, personaje consistente și ușor de recunoscut, tot așa acum, toate florile din grădina noastră, și acelea din parcul domnului Swann, și nuferii albi de pe Vivonne, și oamenii de treabă din sat, și căsuțele lor, și biserica, și întreg Combray-ul, și împrejurimile lui, toate acestea care iau formă și consistență, au răsarit deodată, oraș și grădini, din ceașca mea cu ceai.”

De remarcat că sunt două elemente, biserica și clopotnița (la Marcel Proust și Eugen Ionesco), biserica și clopotele (la N. Steinhardt), evidențiate aproape la fel. Paginile din *Swann* abundă în descrierea acestora. Sunt poate cele mai frumoase, cele mai consistente și pitorești pagini care s-au scris vreodată despre biserică și clopotniță.

„Cât de dragă îmi era biserica noastră și parcă o văd și acum!.../chiar dacă afară timpul era întunecat, erai sigur că în biserică va fi frumos/.../în zilele săptămânii, la prânz, când nu se slujea – într-unul din acele rare momente când biserica aerisită, goală, mai omenească, luxoasă, cu soare pe mobilierul ei bogat, avea aerul aproape locuibil/.../Clopotnița din strada Saint-Hilaire dădea tuturor îndeletnicirilor, tuturor orelor, tuturor punctelor de perspectivă ale orașului, înfățișarea, încununarea, consacrarea lor/.../aveam în fața noastră clopotnița care, aurită și ea însăși coaptă ca un cozonac și mai mare, sfințit, cu solzi și picuri lipicioși de soare, își înfigea vârful ascuțit în cerul albastru”.

Observația lui Eugen Ionesco pare desprinsă și ea din *Swann*. „Cățărându-te până sus, vedeai, în zare, înaltă, clopotnița bisericii. Mi-amintesc de o dimineață foarte fericită, foarte luminoasă, când mă duceam în haine de duminică spre biserică. Încă mai văd cerul albastru și, în cer, vârful bisericii. Clopotele – le aud”.

La N. Steinhardt, ca și la cei doi, spațiul acesta e considerat sacru și, prin urmare, dătător de fericire.

„Biserica, lipsită de orice frumusețe, dar încăpătoare, avea clopote cu bățai prelungi, cu dangăt grav, în contrast cu modicitatea locului, bățând des, insidios și nobil. Ele, pe care le auzeam limpede cu toate că se aflau departe de fabrică, ele au constituit fundalul sonor și emotiv al anilor mei dintâi/.../Binecuvântat fie Sf. Paulin de Nola, inițiatorul folosirii clopotelor în biserici.”

Ca și Dumnezeu în opera lui Proust, Proust se află pretutindeni în opera lui

Steinhardt. Impresionant și de-a dreptul uluitor este, însă, atunci când Proust se întâlnește cu Soljenițin și cu Kafka. În acel moment trăirile sunt cu totul și cu totul paradoxale iar autorul *Jurnalului Fericirii* se dovedește nu numai un eseist și un gânditor genial dar și un prozator de mare forță. Dovadă că Steinhardt a deprins de la Proust nu numai o tehnică a supraviețuirii prin anamneză, ci și o tehnică scriitoricească, compozițională, pe măsura marelui scriitor francez. E vorba de momentul sosirii la închisoarea din Gherla.

„Apoi o clădire pătrată, înaltă în care sunt lumini: Închisoarea. Proporțiile clădirii și luminile produc o stranie senzație îmbietoare. Moment de nebunie: amintirea unei sosiri la Brașov, la hotelul *Coroana*, odată seara, spre toamnă, cu mama. Căldura din hol. Mirosul de fripturi dinspre restaurant. Un băiat se repede să ia geamantanele. Ușa turnantă. Zâmbete în jur. Suntem primiți cu bâte și toroipane.”

Putem spune că prin tehnica rememorării și prin „exercițiile spirituale” practicate în regim strict concentraționar, Marcel Proust devine pentru N. Steinhardt, în condițiile date, nici mai mult nici mai puțin, decât *a patra soluție*? Putem. Cred.

În ce constă „soluția proustiană” ne spune Samuel Beckett: „soluția proustiană constă în negarea Timpului și a Morții, negarea Morții ca urmare a negării Timpului. Moartea a murit fiindcă Timpul a murit.”

ÎN CĂUTAREA SACRULUI ASCUNS

Căderea îngerilor, în viziunea creștină, dincolo de a fi un act de răzvrătire și concomitent de exercitare a liberului arbitru, dă naștere unui uriaș paradox existențial, paradoxul amăgirii, al existenței trăite ca și cum ar ține loc de absolut, dar de fapt nu e deloc așa. Astfel, ispita insuflată primilor oameni creați a putut fi auzită prin cuvintele: „Veți fi ca Dumnezeu”. E aceasta o promisiune cu putere de atracție abisală, a cărei noutate absolută constă nu în a promite darul asemănării cu Dumnezeu, ci, într-un chip cu totul de neînțeles, stă în imboldul de a-L detrona pe Cel Suprem, cu intenția de a-i lua locul. O sugestie extrem de învăluită și impenetrabilă rațional ajunge, așadar, să postuleze un „a fi” întemeiat din adânc pe revoltă, pe ucidere și substituie. Ideea unei afirmări de sine violente împotriva altuia constituie axa vertebrală a egoului și, după cuvântul Scripturii, reprezintă păcatul originar, ce a antrenat cu sine catastrofa cosmică a căderii. Lumea a luat ea însăși chipul gândului amăgit, transformându-se într-o scenă tragică a luptei pentru existență. Dar promisiunile șarpelui s-au dovedit a fi, în esență, false: ele nu spun nimic despre urmări, despre pedeapsa finală, despre moarte, și mai ales nimic despre moartea proprie, despre sfârșitul celui căruia i s-a promis izbânda absolută. E lucru știut că îngerul răzvrătit se folosește de imaginile binelui și frumuseții pentru a induce în eroare. Amăgitorul e, așadar, un viclean. Dar tot Evanghelia vorbește despre șerpi înțelepți, de acea binefăcătoare înțelepciune a șarpelui unită cu curăția porumbelului. O vedem în măsură să răstoarne uneltirile, să facă posibile deplierile substanțiale și descoperirile salvatoare.

Pe această cale, asemănătoare unei călătorii inițiatice (*Lehrjahre*), părintele Nicolae Steinhardt s-a arătat a fi o călăuză de nădejde a celor ce au ales să-l urmeze. O astfel de cale, așa cum se constituie ea într-o filosofie practică a vieții, își făurește o metodologie proprie, constând în *analiza contextuală*: e vorba de demontarea falselor contextualizări, concomitent cu refacerea unui context originar, mult mai larg întemeiat și mai transparent, propriu semnificațiilor vizate. De exemplu, referindu-se la cunoașterea complicată, antinomică, contradictorie, tainică, surprinzătoare, adesea șocantă, pe care Lucian Blaga a încercat s-o cuprindă cu binecunoscuta formulă „cunoaștere luciferică”, Nicolae Steinhardt a atras atenția că sintagma nu este un context tocmai potrivit cu conținutul sugestiv pe care îl vehiculează. Vicleniile limbajului sunt cu puțință numai întrucât vorbele promit adesea altceva decât realitatea la care par că se referă de facto. Pentru câteva clipe, răul ia chipul binelui, se prezintă drept paradis, cu adâncimi de mister substanțial. E adevărat și că

luciferismul blagian e și acesta tot un termen recontextualizat, însă, după observația lui Steinhardt, „chiar termenul raportat la faza cerească a celui ce avea să devină prințul întinericului ne pune pe gânduri și vedește din partea autorului o netă preferință (ori măcar nostalgie)” (*Prin alții spre sine*, Ed. Eminescu, 1988, p. 120).

Așa cum le-au văzut creștinii, dar și cum apar într-o multitudine de crezuri mitologice, ordinea deterministă și cauzalitatea constrângătoare sunt departe de a fi paradisiace. Dimpotrivă, reprezintă alterări ale libertății originare, semne de opacizare ontologică, o consecință a conflictului cu o transcendență divină. La Blaga, preferința pentru calificativul „luciferic” se justifică prioritar prin nedefinitul forței de sugestie pe care o exercită termenul respectiv, în condițiile devalorizării pragmatice a antonimului său, „paradisic”. Nefiind substanță denotativă, sugestia poate fi dumnezeiască, cu o existență întrucâtva liberă față de suportul ei. De regulă, natura sugestiei e să plutească deasupra denotațiilor, neatingându-se de ele. Astfel, exprimarea prin contrariu devine posibilă în anumite situații. Faptul se adevărește cu atât mai mult cu cât Blaga însuși a admis paradoxal că „dogmele metafizicii creștine constituie niște exemple extreme de cunoaștere luciferică (Filon fiind cel dintâi, scrie Blaga, dispus să accepte în deplină cunoștință o formulă antinomică în sine și care nu se poate gândi până la capăt, nici în lumea abstracțiunii logice și nici în lumea concretului)” (Ibid., p. 122). O ființă în trei persoane, afirma Blaga, reprezintă un astfel de exemplu extrem. Criza, tensiunea, tragedia, pe care Lucifer le-a dat omului sunt, după Blaga „mistere deschise ca mistere”. Steinhardt corectează această idee, afirmând că promisiunile luciferice sunt false mistere, întrucât sunt lipsite de imperiul Harului. În practică, primele nasc nevoi, constrângeri, uniformitate, pe când Harul e dăruitor de fericiri (opuse nevoilor în Predica de pe Munte), deschizător de drumuri pentru existența liberă a valorilor și a nesfârșitei lor diversități.

Sensibilitatea științifică actuală a pus în lumină relevanța antinomiei, a paradoxului, în actul cunoașterii. Saltul de la cuantic la macroscopic e foarte greu de explicat. Nivelurile existenței par a fi unite prin variabile ascunse. În acest context, în care ideea de cauzalitate clară suferă, psihologia, afirmă unele voci, tinde să devină o știință la fel de fundamentală ca și fizica. „Atât relativitatea, cât și cuantica, în repetate rânduri invocate de Blaga, au mărit sfera misterului, au introdus noutate, au zdruncinat o întreagă mentalitate cogitativă” (Ibid., p. 20). Matematica și cosmologia, în rând cu lingvistica, deschid poarta pentru pătrunderea enigmelor. Numărul imaginar la transfinite e o idee seducătoare pentru spirit, subliniază Steinhardt, motivând: „pentru că aici partea este egală cu întregul, iar totalul nu scade atunci când i se sustrage o parte. Soluția, aici, o presupune deosebirea puterii de sumă. Suma scade, puterea, nu” (Ibid., p. 121). Reinterpretarea termenilor se impune ca o direcție principală a hermeneuticii practicate de Steinhardt, după cum însuși arată: „În perspectiva de astăzi a științei, în condițiile intensificării și potențializării misterului și antinomiilor pe plan științific propriu-zis și pe planul cultural general, ne revine sarcina să ne întrebăm dacă nu-i acum vremea să procedăm la o mai largă interpretare a termenilor. (...) Atunci și Marele Anonim se cuvine reconsiderat și privit ca metafora, vai, prea

omenească, chiar taxonomic omenească, a veșniciei întrupate” (Ibid., p. 124).

Legătura dintre cosmologie și cosmogonie trasează granița dintre fizică și metafizică. Timpul zero al genezei e deasupra oricărei fizici. Nimeni nu l-a studiat formalizând. A gândi în termeni de sfârșit și început înseamnă a ne situa deja în orizont metafizic. În privința raportului lor cu timpul, sfârșitul și începutul nu există în timp finit. Dar, deși nu poate fi concepută ca o stare fizică propriu-zisă, existența eshatologică poate fi descrisă și ca o stare fizică ideală, cea a fiindului penetrat de Har. Această fizică pe măsura spiritului e o imagine provocatoare, credea Steinhardt, ea fiind responsabilă de sentimentul puterii inefabile a expresiei, în cuprinsul căreia obiectul și subiectul fuzionează, în câmpul creativității poetice și mistice. Ne căutăm ideile așa cum ne căutăm expresiile. Omul se definește mai degrabă prin ceea ce caută decât prin ceea ce crede că a găsit deja la modul definitiv.

Totuși, trebuie arătat, expresia poetică nu se comportă ca un foarte bun semnalizator în universul denotațiilor. Pentru a se afirma, adesea ea le sfarmă pe acestea și încurcă rațiunea comună, provocând pe teritoriul ei grave ambuteiaje. Una din concluziile de seamă ale psihologului, duhovnicului și teologului Nicolae Steinhardt, ce se înscrie într-un anumit tip de hermeneutică pe care el a inițiat-o, este aceea că destinul cuvântului apare osmotic cu destinul omului. Insul desacralizat trăiește într-o stare de creștinism implicit și actualizat la modul minimal. El refuză explicitul creștin, mărturisirea de credință. Sacrul camuflat în profan continuă să trăiască prin impresii fulgurante despre transcendență, după cum cuvântul poetic se aprinde intermitent cu flacăra sugestiilor, rupte însă de conștiința relației lor certe cu o realitate metafizică propriu-zisă. Omul pare că privește, dar nu recunoaște ceea ce vede. Fericirea, ca și starea poetică, au o existență scurtă, mai scurtă decât cea a unui vis de noapte, repede uitat. Într-un fel, această stare de lucruri ne amintește de vechea eră a persecuțiilor. Numai că astăzi tiranii nu mai sunt împărați păgâni, ci persecutorii din interior, forțele brute ale materialismului, ce parazitează viața sufletului. Din bucuria Învierii a rămas o flăcără mică, făcută nevăzută în catacombe. Cu aceasta, ne întoarcem, dacă vrem, la imaginea și la semnificația spirituală a mineritului, așa cum le-au valorificat romanticii, în particular Novalis. Trebuie să săpăm adânc în noi pentru a da de filonul aurului. Așa cum trăim, mai străin de suflet ne-a devenit adevărul cunoscut, cel care s-a revelat deja omenirii, decât cel necunoscut, încifrat în „ecuații luciferice”. Sensibilitatea naturală, ea însăși, s-a tocit, s-a uzat, ca orice lucru supus legii entropiei. După cum înghite viața, materia poate înghiți și spiritul.

Analizele literare întreprinse de părintele Steinhardt intenționează cu prioritate un fel de descarcerare, prin care se are în vedere descoperirea și salvarea supraviețuitorilor prinși în dărâmături (în cazul de față, este vorba de trupul adevărilor creștine). Fie că e vorba de Proust, de Sartre, de Roland Barthes, de Blaga, de Dickens, de Mateiu Caragiale, de Mircea Eliade, de Eugen Ionescu ș.a.m.d., scopul vizat și realizat constă în recuperarea sacrului ocultat. Văzută astfel, creația de artă în speță se lasă descifrată ca un act creștinesc: „De aceea, poate, se și spune că artistul pătimește pentru toți în operele sale” (Ibid., p. 269). În aceeași ordine de idei, semnificativă

este, citată de Steinhardt, o cugetare poetică semnată de T. S. Eliot, care sună astfel în tălmăcirea părintelui de la Rohia: „Trebuie să încercăm a pătrunde în celelalte lumi individuale ale iluziei și spaimei. De-am rămâne numai în propria noastră suferință, ne-am eschiva de la durere. Trebuie să învățăm a suferi mai mult” (Idem).

Parafrazând maxima lui Einstein, cel ce a spus că minunea cea mare este că ceva există, putem afirma, o dată cu neuitatul părinte Nicolae Steinhardt că „prezența vieții organizate prefăce neantul, haosul ori moartea în stări secundare și inferioare. Dar dacă viața predomină astfel, ca o minune, ni se mai dezvăluie că viața înghite moartea” (Ibid., p. 231).

DAN GULEA

IMAGINI UTOPICE ALE CAPITALEI DACO-ROMÂNIEI

Daco-România

Sfârșitul secolului 19 și, mai cu seamă, începutul secolului 20 introduceau, în noul context istoric al micii Unirii și al Independenței, noi unități de evaluare a originii poporului și culturii române; vreme de câteva secole (de la Ureche și Costin, dar mai cu seamă prin Școala Ardeleană) originea latină a poporului nostru reprezenta motivul de mândrie și de identificare națională în ansamblul herderian al identității naționale. Abia cu Hasdeu și prin laboratorul eminescian se puneau bazele unei mitologii dacice, ce atrage prin caracterul ei misterios, necunoscut, pe seama căruia se puteau broda imperii (e cazul lui N. Densusianu, cu *Dacia preistorică* și imperiul pelasgilor, editată înaintea primului război mondial) și noi teorii.

Fascinația pentru originea dacică începe așadar cu puțin timp înainte de Marea Unire, care va statua, mai târziu, naționalismul de extremă dreaptă și, evident, național-comunismul.

Sesizînd această schimbare de perspectivă în determinarea rolului originilor, Caragiale, contemporan al epocii în care repolarizarea începe să se producă, înregistrează în textele sale (fie că e vorba de opera literară, cea publicistică ori de cea „intimă”, din scrisori) excesele pe care spiritul public le produce. În opera sa se poate distinge o etapă a eroilor „latiniști”, concurată de una a eroilor „naționaliști”.

Personajul latinistului este reprezentat mai cu seamă de Mariu(s) Chicoș Rostoganu (pedagog ardelean, deci eminamente... latinist), dar și prin referirile din discursurile lui Farfuridi („de ginte latină însă!”), prin fraternitatea neolatină pe care o simte conu’ Leonida cu „Garibaldi”, revoluționarul italian de la ’48, prin erudițiunea lui Rică Venturiano, autor al unor articole scrise latinist; citește Nae Ipingescu:

Amicul și colaboratorele nostru R. Vent. ..., un june scriitor democrat, a cărui asiduitate o cunoaște demult publicul cititor, ne trimite următoarea prefațiune a unui nou op al său. I dăm astăzi locul de onoare, recomandînd cu căldură poporului suveran scrierea amicului nostru. *Republica și Reacțiunea* sau *Venitorele și Trecutul*. – Prefațiune. – Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuade pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a manca de la datoriile ce ne impun solemnamente pactul nostru fundamentale, sfînta Constituțiune...”.

High-life, din același registru, descrie emblemele de extracție latină ale unei aristocrații de „țară agricolă”; defilează Venus, Mars, Ganimede, Jupiter și Mercur.

De sfera naționalismului țin texte precum *Românii verzi* („Emblema societății va fi un român verde zdrobind falnic cu călcâiul său șearpele străinismului, care scrișnește și țipă”, cap. I, art. 3), text cu o prefigurare în publicistică în *Rezeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica* [Lascăr Catargiu și Ion Brătianu]¹: „Ei nu scriu deloc și vorbesc ca niște personaje de comedie, – nu face nimica asta, destul că rezeșul și moșneanul sînt «*Români verzi*, oameni pe cari chiar adversarii îi recunosc că sînt cinstiți și buni patrioți»”.

O cronică de Crăciun arată și ea această evoluție a identificării originilor: de la prestigiul latin către autohtonismul dac, în fine român, prin numele pe care familia Caracudi le dă odraslelor sale: Traian (întîiul născut!), Decebal, apoi Aurelian, Mircea și Dan, în fine, două fete: Despina și Kiajna. Recapitulînd: două nume romane, unul dac și patru istorice românești, proporții corecte dintr-un întreg unde naționalismul romantic domina. *Temă și variațiuni* înregistrează cam același tendințe, prin reproducerea aceluiasi eveniment (un incendiu) din diferite „ziare” de partid politic: „un ziar opozant de nuanță liberală-conservatoare” (în limbajul lui Venturiano), „un jurnal chic” (pentru solidaritatea neolatină, text în franceză, cu tratare mondenă *à la Claymour*).

Și o *Cronică fantezistă* din 1889 vorbește despre înființarea societății „Românismul”, mai precis despre stabilirea unei embleme a acesteia. Într-un vivace dialog, fiecare român (un muntean, un moldovean, un oltean, un bucovinean, un ardelean, un moț, un gorjan, în fine chiar „d. Ureche” – e vorba de V. A. Urechia – cu comentariul naratorial „de pe atunci încă!”) propune o personalitate: Matei Basarab, Vasile Lupul, Mihai Bravul, Ștefan cel Mare, Lazăr, Horia și Cloșca, Tudor Vladimirescu, Miron Costin. Se alege propunerea unui „june bucureștean, fiul unui băcan bulgar”: Traian, mai precis *Bustul lui Traian călare*.²

În ultima parte a vieții sale, Caragiale fixează apelativul Daco-România (cu mai multe variante: Dacoromania, Dacoromânia, unde se vede concurarea elementului originar de cel național), pe care îl ironizează în acronimul S.P.M.D.R., „Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane”, dintr-*O conferință* (1909), societate condusă de doamnele Parigoridi și Trahanache... În scrisorile către Paul Zarifopol referințele se înmulțesc, în cele mai variate combinații lingvistice: „bella Dacoromania”; „nepotul divului Traian”; „șezătoare dacoromană”; „practicant daco-român”; „perlă daco-romană”; „dejun dacoromân”; „tinerime daco-romană”; „publicistica daco-romană” ș.a., cu variații precum „impresiuni dacomoldoromâne”, calitative de tipul „muzele dacoromane, drăguțele!” ori superlative: „cele mai dacoromane salutațiuni”. Îl preocupă „literele, științele și artele daco-române”, dar și aspecte mai frustrate, precum „300 lei daco-romani”.

Daco-România / Dacoromania este așadar unul dintre spațiile în care trăiesc eroii

¹ În *Constituționalul*, 1889, ed. cit., v. III, p. 385.

² Ed. cit., vol. III, p. 398.

lui Caragiale, desemnare a unui discurs public încărcat de naționalismul ce atunci apărea într-o nouă formă, înlocuind mai vechea predilecție a originii latine. În centrul acestei lumi se află

Capitala

Lumea lui Caragiale este prin excelență una urbană sau de curînd urbanizată.³ Capitala și parodia / schița / imitația ei, Sinaia, ocupă un loc important în geografia operei.

Bucureștiul este locul de desfășurare al comediilor și, printr-o reprezentare de felul „lumii în mic”, este vizibil și în „capitala unui județ de munte” dintr-*O scrisoare pierdută*.

Orașul este văzut în amănunt, cartografiat după localurile sale (Fialkowski, Capșa, Gambrinus, ospătăria Enache, Oteteleșanu etc.), după cartiere (mahalaua Mihai-vodă, mahalaua Negustorilor) sau după biserici (Mitropolia, Sărințar, Sf. Elefterie ș.a.), ori în relație cu diferite cutume occidentale, precum băile (*[Cură la apele Văcărești]*, 1877)⁴; după meserii și ocupații, și în general după sonoritate; în *Dă-dămult, mai dă-dămult...* (postum) se aude un personaj „cîntînd ca un iaurgiu pavlichean de la Cioplea”, ceea ce este o referință în această poveste-parodie la o mahalaua Bucureștilor a bulgarilor catolici (pavlicheni, de la Sf. Paul), cu biserică ridicată încă de la 1808. Un singur exemplu pentru lumea pe care o vedea Caragiale în București.

Tot la atmosferă, și această descriere metropolitană, din Hotel de Orient: „din balcon, pe sub picioarele noastre uruie, fără o clipă de repaus, un fluviu torențial de trăsură, de tramcare, de căruțe, de biciclete și de pedestri” (*Articol de reportaj*, 1897).

Bucureștiul este detestat, el este un „oraș fără monumente și fără istorie”, autorul întrebîndu-se dacă „există oare pe lume vreun loc unde să găsesc mai mult zgomot decît în sînul tău?” (*Zgomot*, 1899). *O plimbare la Căldărușani* (1896) arată „spectacolul celei mai infecte mahalale, la ieșirea spre est”, unde „de o parte și de alta a șoselii fac chef negustorii, țărani, soldați, bicicliști, mahalagioaice, popi etc., cu familia și copiii”.

³ Referințele la lumea rurală au de cele mai multe ori rolul unei minime (și anonime) încadrări în spațiu, așa cum avem în *Năpasta*: „într-un sat de munte”. Fără un referent evident, de tipul localităților din prozele cu statut fantastic sau naturalist: Dobreniul din *Păcat* (1892), Podeni, Dărmănești, în apropiere oarecum de Dunăre (*În vreme de război*), ori Poenița-Sălcuța (*La Conac*) sau Popeștii-de-Sus, Hăculești (*La hanul lui Mîjzoală*), localități ce desemnează proze apărute în *Gazeta sateanului* (în 1898).

Cu un referent identificabil, cu scop ironic, menționăm: Periș (*Educațiunea sentimentală la vite*, dar și *Teatrul la țară*, 1901, unde se dresază o „Societate dramatică națională rurală de pe domeniul Cocioic”), Otopeni (deopotrivă cu școlarul Otopoianu din seria pedagogului absolut) ori Vălenii de Munte sau Valea Călugărească (ambele în schița *Cam tîrziu...*, 1900), unde moșierul Costică „se-ncurcă” în drumul spre București, „cu ocazia culesului”.

⁴ Pentru un indice complet, precum și relațiile lui Caragiale cu arhitecți ai timpului său, cf. articolul lui Peter Derer, *Bucureștii lui Caragiale*, din *România literară*, nr. 1, 2003.

Comparațiile cu lumea occidental-metropolitană subliniază bicusnicia orașului, care e numit, după un clișeu al epocii, capitala Belgiei Orientului sau Parisul Orientului. În *Începem* (1909), Directorul de teatru spune că „Nu e așa zadarnică vorba că Bucureștii sînt un mic Paris al Orientului”. Oricînd se poate produce însă o inversare a „antipozilor”: „Paris (Bucureștii Occidentului!)” este glosat în *Nevoile obștii și așa-numitele „Casa noastră”*⁵.

Altădată Roma este un fel de model, caricaturizat pînă la grotesc de capitala noastră:

„Bucureștii noștri nu pot fi decît fiul mamei-Rome!”⁶ Demonstrația include paralela catacombelor, și noi avem catacombe, de pildă cea din str. Blănari, cu „ilustrul Anton birtașul enciclopedist”, plus Cișmigiul și subteranele sale de grădină publică.

Imaginea capitalei este una negativă, zgomotoasă (iată o aliteratie: „flășnetele! flășnetele, flagelul capitalei tînărului nostru regat”⁷) și supusă calamităților naturale și sezoniere; în scrisorile către Paul Zarifopol o posibilă vizită înseamnă repulsie („Numai de n’aș fi obligat iar să vizitez scumpii mei București! Să sperăm că voi scăpa deocamdată.”, 24 nov. 1907), iar cînd se află în urbe notează: „Am fugit din capitală de groaza căldurii. 40 grd. la umbră: ceva nemaipomenit.” (iun. 1908, Sinaia).

Orașul în sărbătoare este de un kitsch teribil: „Primăria (...) a fumigat, ca pe vremea ciumei lui Pericles, orașul în stradele principale (...) Geniul urîtului, al barocului și al monstruosului să fi prezidat la lucrare și nu ieșea mai bine. Capitala are aerul unei mitocance parvenite, care se îneacă în panglici, horbote, volante, diamantice false, pene zugrăvite, ca să meargă la bal unde cei ce au poftit-o n-au poftit-o decît de silă.” E vorba de venirea în țară a „grațioasei noastre moștenitoare, A.S. Regală Maria de Edinburg, cu soțul său, viitorul nostru rege” și de apariția *Moftului român* (1893).⁸

Nici pusă sub specia utopiei, a călătoriei în timp, capitala nu ar arăta mai bine. Antifraza din *Cronica de joi. Arheologie*⁹ scoate în evidență niște prezumabile descoperiri ale unui arheolog din viitor, pe locurile Bucureștilor. Din reconstituiri, ar putea reieși că „vecinii erau unii cu alții eminamente politicoși și discreți”, casele fiind așezate una cu spatele la alta, „apoi ar constata că erau foarte curați și mîncau foarte puține sărături, pentru că [arheologul] n-ar găsi decît foarte rare urme de fîntîni”. Mai mult, poporul era „econom, ura luxul și artele, pe care prin eufemism le numim frumoase”, negăsindu-se decît o clădire cu denumirea de teatru. Corolară este „dragostea de strîmb”, evidențiată de „mersul stradelor”, linia caselor și, „în chip strălucit”, de așezarea palatului regal.

⁵ În *Românul*, 19 mart/1 apr. 1911, cf. *Opere*, vol. III, ed. cit., p. 982.

⁶ În *Două capete!...*, *Moftul român*, 3 iun. 1901, în ed. cit., vol. I, p. 877.

⁷ În *Cronica teatrală [Direcția generală a teatrelor a voit...]*, în *Convorbiri literare*, 1885, ed. cit., p. 781.

⁸ *Apariția noastră*, în *Moftul român*, 1893, ed. cit., vol. III, p. 432.

⁹ În *Adevărul*, 1896, ed. cit., p. 557.

Sinaia, capitală secundă, este văzută prin parcul său și prin priveliștile pe care le oferea. Parcul este locul unde se colportau ultimele știri gazetărești, locul de plimbare al bibicilor și al damelor.

În *Tren de plăcere* (1900), „familia Georgescu știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută. Astfel, madam Georgescu, cu d. Georgescu și cu puiul se urcă-n birjă și merg drept «la parc», unde muzica militară cântă cadrulul *Les petits cochons*” (să fie inocent numele acestei bucăți?). Mai mult, ei sînt unanim convinși că *toiul promenadei de lume bună* este în „aleea principală” a parcului.

Ultima oră!... (1900) vehiculează știri fanteziste despre ipoteticul conflict româno-bulgar de la 1900; locul este parcul sinaiot, plin de figuri importante, militari și oameni politici și mai ales ziariști, pentru că „era hotărîită pentru după amiază plecarea Suveranilor noștri spre străinătate”. Sinaia devenise un loc de atracție pentru reporteri și pentru lumea mondenă. Un loc plin de pericole, pe de altă parte, pentru că, într-o faimoasă scrisoare către Paul Zarifopol, Caragiale desemnează „Sinaia, [drept] reședință regală unde mișună polițiștii lui Kniaz Moruzi.”¹⁰

Priveliștea, îndelung discutată de veacul romantic prin caracterul său pitoresc, este cu asiduitate căutată de mahalagiii lui Caragiale, ea are darul de a suplini golul lor sufletesc. După consemnarea obsedantă a timpului în schițe și momente, așa cum a remarcat critica, spațiul vine, evident, să completeze această preocupare pentru exterioritate.

De aceea priveliștile îi atrag magnetic; în *Gazometru* (1897) picnicul de la Piscul Cîinelui, de lîngă Valea Rea, este distrus de o ploaie și de observațiile unui Mitică (sub numele de d. Nae), în genul „și-a ruptură gazometru!”, atunci cînd „cocoanele alunecă pe clisa șoselii”.

Tren de plăcere cuprinde, atunci cînd nefericitul consort suie cu soacra lui, noaptea („cu lună plină”) „pe drumul prăpăstios către strada Furnica.” Reacțiile la „panorama mirifică a Sinaiei, cu simetricele ei constelații de lampioane electrice” sînt opuse: „vederea aceasta o încântă pe coana Anica... D. Georgescu e mai puțin simțitor față cu mareașă priveliște și înjură bombănind.” Poate pentru că soacra pare a ști pe unde se află fiica ei, iar ginerele e prins în Sinaia, „ca-ntr-un stomac”.

Unde ar fi putut să o caute pe soția sa? Coana Anica îi spune să se ducă la Sf. Ana, stîncă recunoscută pentru panorama sinaiotă, la care se putea ajunge cu trăsura. El, se știe, renunță și află „pe la cinci și jumătate dimineața” că au fost la Urlătoare, cascada, pentru „o partidă de plăcere improvizată, o fantezie a locotenentului.” (!)

Trei priveliști pe care d. Georgescu le ratează: de pe Furnica, enervat că nu o află mai degrabă pe soția sa, la Sf. Ana nu mai poate și nu mai vrea să urce (după ce bătuse orașelul din otel în otel), la Urlătoare, pentru că nu a știut.

Singura care apreciază peisajul pare a fi coana Anica. Consoarta a reținut de la cascada Urlătoare doar muzica pe care o cînta locotenentul Mișu: „Ah! mamîto! menuetul lui Pederaski, mă-nnebunesc!” O Sinaie deci muzicală: între *Les petits cochons* și „fantezia improvizată” a locotenentului Mișu, „menuetul lui Pederaski”...

¹⁰ În scrisoarea din 17/30 iul. 1905, cf. *Opere*, vol. IV, ed.cit., p. 585.

În *Tren de plăcere* avem harta plăcerilor pentru personajele lui Caragiale, personaje ce abia au părăsit mahalaua bucureșteană. Așa cum, „acasă”, ar fi umblat ca în *Repaos duminical*, din local în local, fără vreun motiv anume sau doar ca bărbatul să plece de lângă soția sa în chinurile nașterii, și la Sinaia începe o căutare a personajelor. Soțul își caută soția, de-a lungul și de-a latul orașelului, sub spectrul unei foame teribile (deși luaseră provizii pantagruelice, nu le avea la îndemână). Și el merge printr-un... stomac: „Sinaia nu se poate compara mai nemerit, spune autorul nostru, decât cu un stomac: o încăpere mai mult sau mai puțin largă, având două deschizături destul de strâmte. Te-a înghițit odată Sinaia, nu mai poți ieși decât ori pe sus, spre miazănoapte, către Predeal, ori pe jos, spre miazăzi, către Comarnic.” Drumul îl duce de la Regal (în proximitatea parcului, în zona de nord a orașului), la Mazăre (aceeași zonă), spre Voinea, în Izvor (partea de sud), după ce a trecut pe traseu, pe la „otel Manolescu” și, întâlnindu-se cu cucoana Anica, la Villa Mândica (sau la Vasileasca), spre Furnica, urcînd și coborînd bezmetic.

Pentru că este o copie a capitalei, Sinaia (Peleșul) acordă audiențe. Este lumea evoluată, din *Titircă, Sotirescu et Cie*, comedia pe care nu a mai scris-o Caragiale. Conform proiectului, și jupîn Dumitrache și familia Trahanache cu companiile lor ajunseseră acum în lumea mare, a miniștrilor și a oamenilor care iau decizii, mari petroliști. *La Peleş* (1901) aduce o lumină asupra acestei mahalale care se pregătește să ia dejunul la Palat, o lume mizerabilă care își bănuiește pe mai departe servitoarea că le fură din zahăr, o lume (ca în *25 de minute*) ce ar vorbi cu „madam Carol” în felul cunoscut: „Am auzit, dragă, că ați fostără cam bolnăvioară”.

În al doilea rînd, lumea lui Caragiale este una profund utopică, sursă principală a umorului. Locul său de predilecție pentru exercitarea utopiei este Ploieștiul, care devine un

Oraș utopic

Orașul utopic se traduce prin construirea, cu scop ironic, a unei metropole imaginare ale cărei cerințe depășesc cu mult realitatea administrativă ploieșteană; putem găsi un soi de nostalgie (ce subliniază contrapunctiv ironia) în momentul în care descrie cu amănunte istorice și culturale organizarea statului San Marino. Textul se încheie retoric: „Scri-au oare Locke și Bernardin de Saint Pierre un idil mai liniștit și mai frumos?”¹¹, ceea ce l-a făcut pe Tudor Vianu să vorbească despre idilismul ¹² lui Caragiale, un idilism a cărui față hidoasă se vede în propunerile pe care le face publicistul.

Astfel, comentînd o circulară a ministrului Spiru Haret, de a reorganiza teatrele, propune¹³, „pentru a face o pepinieră de talente, cari să fie totdeauna gata a ocupa locurile vacante de societari în societățile deja constituite și în cele ce se constituiesc

¹¹ [Un stat în miniatură], în *Timbul*, 1878, în ed. cit., vol. III, p. 178.

¹² Id., *Note*, p. 1069-1070.

¹³ *Solicitudine de stat*, 1897, în *Epoca*, în ed. cit., vol. III, p. 110.

acum”, înființarea a încă cinci conservatoare, afară de cele actuale: „la Craiova, la Ploiești, la Focșani, la Galați și la Botoșani.” Locul Ploieștiului este deci stabilit în această serie proporțională, care frizează ridicolul; în fond, nu este decât ridicarea la statutul de capitală, alături de fostele capitale Iași (a Moldovei) și București (a Țării Românești), și de plauzibila Craiovă și imposibilele Focșani, Galați și Botoșani.

Utopia nu se oprește aici:

„Toate cele șapte Conservatoare vor purta titlul: «Conservatorul național de muzică, declamațiune, gimnastică, ecuitațiune etc. » în consecință, cu înmulțirea titlurilor acestor școli, se vor adăoga, la Conservatoarele deja existente, catedrele cari lipsesc, și pe modelul acesta complet se vor organiza și cele cinci din nou înființate.

Pentru a da un avânt mai mare acestor instituțiuni școlare de stat și pentru a încuraja tinerimea de ambe sexe, indiferent de naționalitate, să-și dezvolte talentele pe calea artistică și să renunțe odată la pornirea funcționarismului, se va acorda fiecărui elev din Conservator câte o bursă.”

Fraze ce subliniază clientelismul circularei Haret, pe care Caragiale îl schimonosește și mai târziu, când scrie o șarjă (*Teatrul la țară*, 1901), pornind de la același prezumabil fapt real, arătând membrii și atribuțiile pe care le au animatorii unei „Societăți dramatice naționale rurale de pe domeniul Cocioac”.

Că Ploieștiul este o capitală, se vede și din articolul de debut al lui Caragiale¹⁴, un atac la adresa lui Macedonsky: „Aamsky, un geniu cu picioarele strâmbe”. Ei bine, Aamsky lucrează la „redacțiunea ziarului *Dâmbul* (nume împrumutat de la un fluviu ce curgea la marginea cetății Ploiești, numai când ploua 6 săptămâni d-a rândul)”. Evident, o capitală avea nevoie de un fluviu: micul pârâu Dîmbu transformă Ploiești în... cetate. E o utopie plasată în viitor: „Nu uitați, bunii mei cititori, că cele de mai sus nu sunt decât numai și numai o convorbire ce va avea loc în anul grației 12.714.”

Să recapitulăm: în Ploiești avem deci Conservator (cu toate tipurile de burse imaginabile), un Conservator ce se situează într-o *cetate*, pe lângă care curge un fluviu (o comparație intrinsecă cu Viena ori Budapesta, poate chiar Paris...). Și *Slăbiciune* (1899)¹⁵ vorbește despre un destin de mare capitală pentru Ploiești: „Parisienii au aperitivul, vienezii fanfara, ploieștenii politica, alții alta: locuitorii capitalelor mari au totdeauna câte o deosebită slăbiciune (...) Dar bucureștenii? – Muscalul.” Altădată¹⁶ Caragiale vorbește despre „cetatea clasică a Ploieștilor”. Este prestigiul timpului, subliniat și de titulatura, din același text, de „capitală a vechei republici de Prahova”. Veche, de vreo 20 și ceva de ani, cîți au trecut de la Republică (1870) pînă în momentul scrierii articolului (1893).

De aici, pînă la mutarea simbolică a Ploieștiului în Occident sau chiar posibila teleportare a lui în alte timpuri, mai e un pas.

Caragiale „apără” această imagine de „mare capitală”, atunci cînd respinge

¹⁴ *Voiți cronică literară?...*, în *Ghimpele*, 1874, ed. cit., vol. III, p. 145.

¹⁵ Ed. cit., vol. I, p. 1148-1151.

¹⁶ *Un mare sculptor român*, în *Moftul român*, 1893, p. 460-461.

comparația (produsă de gongorismul liberal) Ploieștiului cu... Atena antică. O face într-o *Cuvîntare* în urbea sa natală, cînd ia cuvîntul în turneul electoral takist din 1908:

„Domnilor,

Un orator de mare marcă (nu se află printre noi; pot zice asta fără să-i ating modestia) numea odată orașul Ploiești, Atena, iar pe dv. vă numea atenieni. Venea el, orator atenian, în Atena democrației române, în fața atenienilor. Ca atare, a devenit reprezentant democrat atenian în Parlamentul liberal român. Mai tîrziu, nu știu cum s-au schimbat lucrurile și lumea așa, că atenianul dv. Nu mai este democrat: e astăzi aristocrat, aristocrat get-beget (ilaritate, aplauze). Și știți ce ați ajuns dv.? Să nu vă supărați; nu o spun eu – tot atenianul dv. o spune: dv. sînteți astăzi niște bulgari capsomani, niște gianabeți (mare ilaritate, aplauze).

Eu, d-lor, nu o să vă numesc atenieni și, pe cînte, vă făgăduiesc că niciodată n-am să ajung aristocrat (ilaritate); prin urmare, nici dv. Pentru mine n-o să ajungeți gianabeți și bulgari capsomani. O să vă numesc totdeauna iubiții mei concetățeni, în dorința ca și dv. să ziceți: omul acesta e un ploieștean de-ai noștri, un om de rînd ca toți oamenii, iar nu un atenian farsor (mare ilaritate, aplauze prelungite); e un ploieștean, capsoman poate, dar om de omenie (mare ilaritate, aplauze zgomotoase).”¹⁷

Cine să fie? Cine să fie?

Ubicuitatea Ploieștiului îi provoacă, în ultimii ani, comparații pe care le împărtășește lui Paul Zarifopol: „Dresda, acest Ploiești al Occidentului” (30 ian. 1906), respectiv „cu drept cuvînt Erfurtul se poate numi Ploiești Germaniei, și firește trebuie să fie mîndru de asta. Restaurantul gării de-aici (vezi ilustrația) este ca și al lui d. Costică” (14 iun. 1910). Însuși presentimentul morții îl face să viseze la urbea natală: „Sînt tare ahotnic de un colțișor simpatic în grădinița mea burgheză de la otelul meu favorit, unde sper că, îndată după trecerea mea la cele veșnice, Sfatul orașului Lipsia și Primăria Ploieștilor vor bate o tăbliță comemorativă cuprinzînd următoarea inscripțiune bine simțită: «Aici îi plăcea iubitului Herr Direktor să se dea la speculațiuni transcendentele»”. (3 iun. 1912)

Res Publicae

Dar întruchiparea utopiei este mișcarea antidinastică din 1870, cînd Partidul Liberal concepe o revoluție ce urma să izbucnească simultan în mai multe orașe, avînd drept scop înlăturarea domnitorului Carol. Ploieștii află ultimii de contramandarea complotului. Dar Republica de la Ploiești se născuse!

Este un moment ce îi prilejuiește lui Caragiale un oarecare motiv de mîndrie în cercurile junimiste, în cercurile bucureștene, dar este și, în același timp, unul cam ambarasant.¹⁸

¹⁷ *Cuvîntare II* [Un orator de mare marcă...], în *Acțiunea*, 11 mart. 1908, ed. cit., vol. III, p. 891.

¹⁸ „A fost o perfidie din partea amicului meu [Eminescu] să mă atragă acolo [la Junimea]: toată noaptea, căci s-a cinat după serata literară, s-a rîs cu o vervă nespūsă pe socoteala

După ce, la 17 ani (după amintirile sale) sau la 18 (după datele istorice) participase activ la revoluția ploieșteană, Caragiale se mută, în căutarea fortunei, în București, în împrejurările cunoscute.

Dar ce înseamnă o revoluție, un moment de revoltă populară? Ne-o spune Bob Schmecker, renumit statistician¹⁹, socotind la 1000 de participanți:

„Calculați pe vîrstă ne dă la 1000:

Majori, 515

Minori, 485

Purtați în brațe sau mai mici de 7 ani, 135

De la 7 la 10 ani, 200

10-21, 150

21-45, 350

45-75, 150

75-85, 14

85-100, 1

(...)

Din capetele sparte, calculate pe 100 sunt:

Nevinovate, 75

Vinovate inconștient, 24

conștient, 1

În privința rezultatelor unei mișcări populare, calculat pe un milion de suflete avem:

Cîți folosesc direct, 100

indirect, 100

Restul pînă la un milion păgubesc!”

Boborul! (1896) oferă cele mai multe date despre geografia simbolică a orașului. Subintitulată, la apariția în *Epoca*, *Din istoria republicei ploieștene*, schița descrie cele „vreo cinsprezece ore” pas cu pas („Născută din, prin și pentru popor, pe la două ceasuri în dimineața zilei de 8 august 1870, tînăra republică a fost sugrumată în aceeași zi pe la ceasurile patru după-amiazi.”)

Locul complotiștilor este „otel Moldova”, cel mai vestit din urbe, unde se dedau la un joc „inocent”, *la chilometru*:

Jucătorii, indiferent de numărul lor, se așază la o masă în colțul unui salon. Se aduce fiecăruia cîte o sticlură de vin. Încep să bea. Cînd unul și-a isprăvit porția, așază sticla goală pe jos, lângă zid, în lungul salonului. A doua sticlă golită, o așază cu fundul în gîtul celei dintîia, și așa mai departe, pînă cînd șirul sticlelor ajunge la zidul din potrivă – *la chilometru*. Cel ce a ajuns mai întîi la chilometru a cîștigat partida – ceilalți trebuie să-i plătească sticlele băute, în proporție dreaptă cu numărul de sticle ce le lipsește lor pînă la

mea, care fusesem denunțat de Eminescu ca un vechi brav al Republicii de la Ploiești”, în *Exces de onoare*, în *Epoca*, 1897, cf. ed. cit., vol. III, p. 673.

¹⁹ Cf. *Statistică*, în *Moftul român*, 1 apr. 1893; în vol. *Schițe ușoare*, 1896; ed. cit., vol. I, p. 115-116.

țință. Se înțelege, când jucătorii sînt toți de talie, se-nîmplă să se joace o contra și adesea partida să fie remisă.

Cînd, „pe la unu trecute”, „tocsinul sunase”, începe goana revoluționară prin oraș, pe la instituțiile importante.

„La 2 și jum. despre ziuă, telegraful e în mîna republicanilor; toate firele rupte și mai ales casa confiscată.

La 4, ușile temniței de pe drumul Rudului se deschid pentru câțiva republicani închiși în prevenție.

La 5, batalionul de linie din cazarma de la Sf. Nicolae face act de supunere în mînile Preșidentului.

La 5 și jum., poliția republicană este organizată; poporul, ca gardă civică a Republicei, e înarmat cu săbii confiscate de la pompieri și de la ipistați, cu puști de vînat, cu pistoale și reteveie.”

Loc semnificativ: acolo unde tînrul de 17 ani devine „subcomisar în locul zbirului pe care-l dezarmasem”, încins cu sabia „din cui” a unui subcomisar. Șeful său, un fel de idol al conului Leonida, mai precis „unul dintre cei 1.000 ai lui Giuseppe Garibaldi – volintir în Italia, volintir într-o revoluție polonă, vrăjmaș jurat al tiranilor și frate pasionat al poporului.” Stan Popescu (nume real) revine ca personaj într-un alt text al lui Caragiale, *Istoria se repetă*²⁰: „bravul garibaldian (...) la bătrînețe subdirector a ce? A unui stabiliment oficial de robie – pușcăria locală!”, în speță „temnița de pe drumul Rudului”, eliberată vreo două ceasuri mai devreme.

Mai departe, periplul revoluționar consemnează:

„La 6, în Piața Unirii plină de popor – tocmai pe locul unde se ridică astăzi mîndră statua Libertății (cetățenilor ploieșteni, Națiunea recunoscătoare!) – Președintele, urcat pe un scaun de tocat cărnați, citește actul solemn al întemeierii Republicii.” Este un moment simbolic în opera lui Caragiale, o prefigurare a Statuiei Libertății ce va fi înălțată pe locul proclamării, în centrul orașului (Piața Unirii), fostă piață de legume și vite: de aici hotărîrea republicanilor, la ieșirea din „otel Moldova”, de a se îndrepta spre „obor”, deci spre centru.

Un moment de care ploieștenii, de-a lungul istoriei, nu au ținut cont, pentru că Statuia s-a plimbat cu sîrg de-a lungul și de-a latul pieții în deceniile următoare. Oricum, excesele bahice și gastronomice ce au însoțit nașterea republicii sînt elocvente. „Boborul” e înarmat de „poliția republicană” cu săbii, puști și... reteveie, cam în felul în care petrece polițaiul de îl bagă în sperieți pe *Conu' Leonida*, bietul republican. Poate din cauza asta se și gîndește Leonida să „Mergem la gară pînă dosul Cișmegiului, și plecăm pînă-n ziuă cu trenul la Ploiești... Acolo nu mai mi-e frică: sînt între ai mei! republicani toți, săracii!” (scena 4).

Statuia Libertății este, pe de altă parte, un monument de hîrtie, un prilej pentru articole proaste, „spanac”, cum le spunea Caragiale (termen generic pentru orice

²⁰ În *Calendarul Dacia*, 1898, ed. cit., vol. I, p. 1144-1147.

„marfă” literară²¹). Într-un articol din 1893²² aflăm că „Există (...) pe Piața Unirii, o operă de artă de o necontestată valoare: este un dar splendid pe care și l-au făcut ploieștenii într-un moment de admirațiune pentru propriul lor patriotism și curaj civic – este statua Libertății. De câte ori trec prin urbea Ploieștilor mă abat totdeauna în Piața Unirii să văz acel faimos bronz verde ca spanacul. L-am admirat de multe ori”. E un text de polemică cu un articlier din Ploiești, care se exprimă aiurea și căruia îi dorește să i se ridice un bust „în piața de alături, unde se vinde spanac”.

Apariție inaugurală, Statuia Libertății era poreclită de ploieșteni „Mme Grigoresco”, după soția primarului care a comandat acest monument la Paris. Gurile rele spuneau că seamănă leit cu consoarta primarelui. Oricum, C.T. Grigorescu, om politic local și primar, este amintit fățiș de Caragiale într-un text care reia istoria republicii, pentru a consemna ipocrizia revoluționarilor:

„Într-o stare liniștită, cu puterea militară toată în țară, cu deplină ordine în viața publică, a luat într-o noapte naștere celebra republică de la Ploiești, al cărei prezident era d. Candiano-Popescu, mai târziu polițar foarte dinastic, și al cărei consiliu de miniștri se compunea din dd. Stan Popescu, Pătirlăgeanu, Grigorescu, Stanian și alți trei iluștri patrioți. O zi, sau mai bine douăsprezece ceasuri a trăit republica ploieșteană. Ea a fost pusă la cale într-un birt, la o cină ce s-a prelungit, ca după firea năciunalilor, pînă despre ziuă, cînd, în culmea înfierbințelii s-a și proclamat cu mare entuziasm. Proclamarea republicei a avut loc pe la patru ceasuri în revărsatul zorilor, și uciderea acestei frumoase instituțiuni s-a săvîrșit pe la patru după prînz, cînd, odată cu stingerea înfierbințelii năciunalilor, a și sosit în Ploiești reacțiunea, adică o companie de vînători. Să nu uităm a spune ce e mai interesant: cînd reacțiunea intra de spre București pe streaja de la miazăzi a republicei Ploieștilor, prezidentul acestui stat ieșise pe streaja de la apus spre Buzău, și așa de cu vreme ieșise, încît și ajunsese aproape de satul Lipia, iarăși un cuib celebru de republicani [așezarea natală a lui Candiano-Popescu]; ce e drept, distanța dintre Ploiești și Lipia nu e așa mare, cam de vreo două poștii și ceva. Cînd a pus reacțiunea mîna pe el și l-a întrebat că ce caută noaptea p-împrejurul Lipiei, d-lui a răspuns că a ieșit nițel să se plimbe: o plimbare cu viteză republicană.

Considerînd dar că compania de vînători era în țară și a putut fi în Ploiești peste douăsprezece ceasuri de la proclamarea republicei, totul rămîne o scenă, cel mult un act de operetă-bufă sau de parodie.”²³

Revenind la Statuia Libertății, ea are un rol central în psihologia mahalalei caragialiene. Să nu o uităm pe Mița Baston din *D’ale carnavalului*, care îi spune amantului ce o înșelase: „vreau scandal, da... pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 Fevruarie; (*formidabilă*) ai uitat

²¹ În mai multe scrisori Caragiale semnează „Spanacopoulou” ori ” Spanacescu”, dar și în articole din ziare ori calendare apar personaje cu replici ilariante, contradictorii, precum Spanachidi sau Spinatberger.

²² *Un mare sculptor român*, loc. cit.

²³ [*Guvern al îngajamentelor cu străinii*], *Timpu*, 18 dec. 1879, ed. cit., vol. III, p. 278.

că sunt ploieșteancă – da, ploieșteancă! – Năică, și am să-ți torn o revoluție, da' o revoluție... să mă pomenești!..." (I, 9). Normal, Mița amestecă datele istoriei, crede că abdicarea lui Cuza (11 februarie) este tot un eveniment ploieștean, unde s-a vărsat sânge.

În *Grand Hôtel Victoria Română* (1890), naratorul revede „maidanul unde ne jucam în copilărie. Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă pe care o săptămână a stat zi și noapte o condica enormă deschisă. Era după 11 februarie. De câte ori ieșeam de la școală, iscăleam toți da, și fiecare de mai multe ori... De mici aveam sentimente civice în orașul meu natal!” O fi iscălit și Mița acolo?

Oricum, Mița este o statuie vivanță a libertății. Chiar jură pe monument, adică pe ea însăși: „Dumnezeule! Jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe Statua Libertății de la Ploiești, că are să fie o istorie!...” (II, 5)

În *Boborul!*, republica e proclamată deci pe la 5 și jumătate...

„La 7, se desfundă în toate răspântiile boloboace, în sunetele marșului eroic de la '48.

La 8, o parte din popor, cu polițaiul și un taraf de lăutari, mergem la grădina Lipănescului.

Aci, pe iarbă, se-ncinge un ziafet nepomenit în analele celor mai bătrâne republice. Grătarele sfîrșie aruncînd în aer valuri de miros fierbinte și gras, ca niște altare antice pe cari se ard ofrande unui zeu tutelar.”

Republica se manifestă în toată splendoarea sa: e un chef monstruos, pantagruelic, într-un cunoscut loc de distracție, „grădina Lipănescului”.

După-amiaza (nu avem știri din perioada singurei dimineți republicane...) sosește Reacțiunea, prilej de delimitare a granițelor „Statului”: între bariera Rudului („granița de apus”, pe unde sosește Reacțiunea), pușcăria (care viază și actualmente) fiind reciștigată de guvern și bariera Bucovului („granița de răsărit”), locul prin care Președintele începe „plimbarea” sa, „pe drumul Buzăului”. Este prins și închis alături de Stan Popescu, la hanul Călugărului, unul din cele patru care „gemeau de republicani”.

Chiar dacă durata republicii este variabilă în opera lui Caragiale (de la cîteva ceasuri, la zece sau cinsprezece ore), ea intră într-o suită de evenimente istorice indeniabile. Articolul-program al *Moftului român. Revistă spiritistă română* (24 ian. 1893), vorbește de „Acest pămînt stropit cu sângele martirilor dela 11 iunie 1848, 11 februarie 1866, 8 august 1870, 14 martie 1888.”²⁴ Se vede aici obișnuința lui Caragiale de a zeflemisi orice, pînă și evenimentele mari (proclamația de la Islaz, răscoalele lui 1888), așa cum, în vremea războiului de independență, dădea false corespondențe, despre un război pînă la urmă mizerabil. Tot așa, republica poate avea un ambitus internațional: președintele Consiliului de Miniștri este așteptat, în timpul războiului franco-prusac, să se discute situația de la Craiova, orașul de unde

²⁴ Ed. cit., vol. I, p. 820-823.

se plănuia începerea complotului antidinastic. E descoperit din întâmplare, jucînd șah, într-un local pe care îl frecventa asiduu. Atunci, „Mica republică de zece ore de la Ploiești, care pontase și ea, putea avea urmări mult mai mari, dacă în jocul de la Rin s-ar fi amestecat altfel cărțile.”²⁵ De remarcat ambiguitatea formulei „a se amesteca cărțile”, ce trimite la jocul de cărți și la noroc, evocat aici în trecut.

În opera sa, Caragiale nu uită de o emblemă pentru Republică. Nu este cea de la Ploiești, este republica pe care Partidul Național Liberal o propovăduia în discursurile sale, o republică eternă, din epoca de aur ce va veni iminent. Mai precis, e vorba de *O nouă decorație*, ce poartă numele de *Serviciul noduros*; pe partea din față are „Două rețeveie încrucișate: în vârful unuia va sta o căciulă frigiană (...)”. Pe revers, „un clondir, o coroană ca toate cele obișnuite pe medalii”, cu singura deosebire că e alcătuită din „doi cîrnați împlețiți”. Recunoaștem elementele care au determinat din punct de vedere simbolic alcătuirea republicii ploieștene: rețeveiul, unealtă gospodărească ce făcea parte din seria armelor cu care se înarmase poporul (alături de săbii, puști), și cîrnații, recognoscibili în misteriosul „scaun de tocat cîrnați” pe care se va fi urcat Președintele la cuvîntarea inaugurală.²⁶

Dar ce s-a întîmplat pînă la urmă cu Președintele și acoliții săi? Candiano Popescu devine aghiotant al regelui, ceilalți fac cariere parlamentare.

Înainte de a fi însă aghiotant, președintele republicii s-a distins pe cîmpul de luptă; luarea Griviței, în asaltul de la 30 august / 11 septembrie 1877 este un eveniment care îl are în centru pe maiorul Alexandru Candiano Popescu, comandant al batalionului de vînători din Ploiești. Candiano Popescu este însă un personaj mai important decît caricaturizările la care a fost supus (ridiculizat și în texte jurnalistice²⁷, nu numai în *Boborul!*..., așa cum făcea și Eminescu, într-un consens suspect cu marele dramaturg²⁸, obliterînd anumite episoade din biografia omului, pentru a pune accent pe altele, mai ușor interpretabile politic). Nu doar ca fondator al unor importante ziare de opoziție, *Perseverența* (1867-1869), continuată de *Democrația* (1869-1871) sau, deloc neglijabil, participant la noaptea de 11 februarie 1866, dar, în 1879-1880 cînd scria Eminescu sau Caragiale, Candiano-Popescu fusese avansat locotenent-colonel ca urmare a cuceririi redutei Grivița; aceste fapte de arme au avut un ecou puternic în epocă, prin ilustrațiile momentului.

²⁵ *Șah și mat!... Reminiscență*, în *Epoca literară*, 1896, ed.cit., vol. I, p. 992-995.

²⁶ Cf. *O nouă decorație*, în *Bobîrnacul*, 1879, în ed. cit., vol. III, p. 221.

²⁷ „Într-o stare liniștită, cu puterea militară toată în țară, cu deplină ordine în viața publică, a luat într-o noapte naștere celebra republică de la Ploiești, al cărei preșident era d. Candiano Popescu, mai tîrziu polițar foarte dinastic”, în *[Guvern al îngajamentelor cu străinii]*, *Tim-pul*, 18 dec. 1879, ed. cit., vol. III, p. 278.

²⁸ „D. locotenent-colonel Candiano Alexandru Popescu din armata cavaleriei e chemat în activitate în corpul de stat-major al M.S.R[egelui]; d. locotenent-colonel devine așadar adiutant domnesc. E însă de notorietate publică că d. locotenent-colonel, odinioară căpitan de artilerie, a luat parte la răsturnarea lui Vodă Cuza în noaptea de la 11 februarie 1866” (*Tim-pul*, 5/ 17 nov. 1880, după *Opere*, vol. X, *Publicistică*, [„Pe lîngă decretul de convocare...”], Editura RSR, București, 1989).

Altfel, Caragiale păstrează, paradoxal, relații cu familia lui Radu Stanian. O scrisoare dinainte de 1904 este adresată lui Iuliu Brezoianu, procuror, ginere al primarului Radu Stanian. Și calendarul republicii este păstrat cu putere de autor în amintirile sale. Îi scrie lui Paul Zarifopol: „Astăzi 8/21 aug. se-implinesc 37 de ani de la Republica din Ploiești. La ceasul când îți scriu aceste rînduri, tîmbălăul de la grădina Lipănescului era pe drojdii.

Simt picurîndu-mi o lacrim' de duioasă amintire: eram de optsprezece rose! O! scumpa mea Republică! Parcă n-a mai fost de cînd lumea!” (21 aug. 1907).

INSPECȚIUNE: DESPRE INCOMUNICABILITATE

Situația schiței *Inspecțiune* în ansamblul exegezei caragialiene este, după cum se știe, deosebită: comentatorii aproape că s-au simțit obligați să propună o explicație pentru moartea enigmatică a onestului slujbaş. Și e destul de probabil ca acei exegeți care nu și-au făcut încă publice interpretările la această schiță să aibă fiecare câte o propunere de explicație.

Cercetările (mai ales cele recente) asupra operelor lui Caragiale au pus în lumină un aspect semnificativ: faptul că textele sale sînt adesea un spațiu al „*capcanelor*”, al ambiguității sistematice, al plăcerii autorului de a-și conduce lectorul pe piste false. De multe ori, textele sînt o provocare adresată atenției cititorului. În această privință, schița *Inspecțiune* este exemplară: textul este un pariu incitant, fapt dovedit de situația că, în timp, numărul interpretărilor a crescut.

Analiza din rîndurile următoare vine să confirme și ea eficacitatea provocării lansate prin această schiță. Ea recuperează date ale textului care, după cunoștința noastră, nu au fost luate pînă acum în seamă. Aceste date întemeiază *posibilitatea* unei noi interpretări, și îi oferă astfel cititorului șansa de a sesiza corect condițiile provocării reprezentate de acest text.

Fabula vizibilă și strategia ei narativă

Principiul de bază al analizei este că textul expune, în primă instanță, *o fabulă* și *o strategie a ei*, ambele vizibile. Termenii sînt aproximativ echivalenți cu conceptele de „*fabulă*” și de „*subiect*” întrebuițați de formalistii ruși: fabula este constituită din ansamblul ordonat cronologic al evenimentelor. Strategia ei înseamnă modul în care luăm cunoștință de evenimente.

Fabula e cunoscută și nu vom insista asupra ei. Strategia narativă corespunzătoare va fi însă analizată în amănunțime.

Pentru relatarea fabulei, autorul se folosește de convenția narativă a povestitorului-martor. Naratorul se găsește în apropierea personajelor la berărie, rămîne cu cei trei funcționari (și nu pleacă împreună cu Anghelache), îi însoțește pe aceștia în căutările lor nocturne, iar atunci cînd grupul se destramă, rămîne bineînțeles singur și consemnează ceea ce a auzit de la unul din slujbași că s-a întîmplat la casieria lui Anghelache.

Calitatea principală a acestui martor este impersonalitatea. El înregistrează întîmplările și dialogurile și le comunică cititorului fără niciun comentariu. Abținerea

de la a interpreta ce se vede și se spune e frapantă mai ales în finalul schiței, când expunerea reproduce mai puțin dialogurile.

Impersonalitatea naratorului-martor are o consecință importantă, asupra cititorului. Consecința e că, neaflind mai mult decât îi spune (și știe) naratorul, cititorul resimte un vid de interpretare a faptelor, și în virtutea acestui lucru, el își însușește treptat convingerile celor trei camarazi; astfel, explicația pe care și-o dau aceștia despre comportamentul aberant al colegului lor devine încet și explicația cititorului însuși. Se poate spune, prin urmare, că astfel lectorul e ajutat (în mod perfid) să se asimileze ficțiunii.

Efectul acestui „ajutor” e însă stupefacția: uimiți sînt camarazii, uimit este și cititorul, când se dovedește că toți au avut o credință falsă: credința că Anghelache ar fi furat¹. Dar frustrarea cititorului e mult mai mare; ieșit acum din universul ficțiunii, el se poate gîndi că autorul (*nu naratorul*: autorul) *nu vrea* să îi spună de ce s-a sinucis funcționarul.

Convenția povestitorului-martor, impersonalitatea acestuia, incapacitatea lui de a-i oferi cititorului o explicație pentru comportamentul ieșit din comun al lui Anghelache (ca și pentru decizia acestuia de a se sinucide) sînt părți componente ale *strategiei narrative vizibile*. Efectul conjugat al acestora asupra cititorului este crearea unei stări de descumpănire. Dacă dorește să găsească o explicație, acesta va fi obligat, la o eventuală a doua lectură, să se descurce pe cont propriu. Iată pariul, iată provocarea.

De la strategia narativă vizibilă, la cea ascunsă

Șansa unei explicații se află în text. Ea se conturează, pornind de la aducerea la suprafață a unei strategii narrative paralele. În mod interesant, această a doua strategie îi e oferită de către autor cititorului chiar prin intermediul cuvintelor povestitorului. *E strategia ascunsă a schiței.*

Strategia ascunsă înseamnă un sistem de simboluri (ce devine vizibil datorită repetițiilor) cu o semnificație unitară: simbolul culorii, al tăcerii și al absenței, simbolul autorității și cel al sacrului.

(a) *Simbolul culorii*: multe din lucrurile sau ființele cu care vine în contact Anghelache sînt marcate prin *alb*: sora lui e „ca o icoană albă”, Mitică, ultimul om care-l vede „e alb ca varul” (mîinile îi sînt de asemenea albe), iar pista pe care sînt îndrumați prietenii pentru a-l găsi pe Anghelache duce la... lăptărie. Prin contrast,

¹ Suma în plus pe care inspecția o găsește în casa de bani a lui Anghelache, după moartea acestuia, este singura neregulă ce i se poate imputa lui Anghelache, știut fiind că un casier nu poate ține în seif alți bani decât cei ai serviciului. Numai că chiar și această incorectitudine a lui Anghelache este discutabilă: nimic nu înlătură ipoteza că Anghelache a ținut acești bani (proprii ?) în seif intenționat: pentru ca, în caz că, din neglijență, îi ies bani lipsă la o inspecție, să poată pune suma la loc, imediat și fără scandal.

camarazii orbecăiesc tot timpul.

(b) *Simbolul tăcerii și al absenței*: din momentul plecării din berărie, Anghelache nu mai poate fi contactat de către aceia care doresc atât de mult să îl întâlnească din nou. Nici Eliza, sora lui, nici Mitică, ultimul care îl mai vede în viață, nu pot să îi ajute pe camarazi să îl găsească pe Anghelache. La rîndul său, Anghelache însuși refuză o nouă întâlnire, deși știe că este căutat. Refuzul său de a mai comunica este subliniat cu umor negru și în ultima scenă, cînd, la morgă, unul dintre colegi îl întreabă plîngînd pe cel defunct de ce s-a sinucis: „n-a vrut să răspundă”, vine comentariul. Un comentariu despre care ar trebui să ne întrebăm dacă îi aparține cu adevărat naratorului-martor sau, mai degrabă, autorului însuși.

(c) *Simbolul autorității*: din scurtul timp pe care Anghelache îl petrece lîngă prietenii săi la berărie, cititorul află că funcționarul are o poziție specială în fața colegilor; este o poziție de autoritate și de prestigiu, care se traduce în împrejurarea că, foarte nervos fiind, el își permite (ceea ce nu-i stă în obicei) să-și insulte interlocutorii fără a primi, practic, replică. Prestigiul lui Anghelache e făcut de altfel evident încă de la începutul discuției, cînd spusele sale (despre cazul casierului delapidator) sînt ascultate cu toată atenția și seriozitatea. Prestigiul lui e ulterior confirmat de discuția prietenilor (rămași acum singuri) cu inspectorul financiar.

(d) *Simbolul sacrului*: cînd Eliza, sora lui Anghelache, apare le fereastră, trezită din somn de slujbașii speriați, naratorul comentează: „Și la fereastră apare o icoană albă...”. Vizita odată încheiată, „icoana cea albă se retrage de la fereastră stingîndu-se în întuneric”. Tot o icoană, „icoana unui martir în urma chinurilor”, este Mitică: „...fălcile-i sunt încheștate; nasul tras; ochii pierduți în extaz... El le zîmbește – zîmbetul sfînt al martirului care întreve, prin deschizătura regiunilor cerești, lumina vieții eterne... ”.

Setul de simboluri pe care îl comentăm aici e marcat în mod continuu de *ambiguitate*. Fiecare element al setului e susceptibil de două interpretări, dintre care una are justificare la nivelul fabulei vizibile: Eliza e albă, probabil din cauza cămășii de noapte, Mitică e alb pentru că e la capătul unei nopți de chef, Anghelache merge la lăptărie din același motiv. Nici Eliza, nici Mitică nu pot oferi mai multe informații despre Anghelache, pentru că pur și simplu împrejurările nu le permit. Tot astfel, Anghelache are prestigiu în virtutea onestității și meticulozității sale. În sfîrșit, prezența elementelor sacrului (icoana, martirul, extazul etc.) se poate justifica metatextual prin cunoscuta înclinație a lui Caragiale de a parodia clișeele retorice ale literaturii romanțioase. De ce nu am avea de-a face și în cazul de față *doar* cu așa ceva ?

Problema e însă următoarea: dacă e adevărat că, luate separat, elementele setului își dizolvă conținutul simbolic în contextul fabulei și al strategiei narrative vizibile, nu e mai puțin adevărat că, privite în grup, ele converg spre o semnificație tulburător de unitară: albul e în mod tradițional simbolul *imaculării sacre* (imaculata concepțiune, de exemplu), autoritatea este și o relație a transcendenței cu imanentul, iar absența și

tăcerea sînt moduri recunoscute de manifestare mundană a sacrului. Despre prezența sacrului în lumea profană, subliniată prin indiciile de la punctul (d) nu mai e necesar să argumentăm.

Recuperarea fabulei ascunse

Sacrul, așadar, apare în mod aluziv în mai multe locuri din text. El este menționat cu insistență, iar această insistență nu poate fi întîmplătoare. De aceea, cititorul care a pornit să-și construiască o explicație pe cont propriu este invitat să urmeze această cale a referințelor aluzive. La capătul ei se găsește *o nouă fabulă*, una ascunsă de această dată, care propune o cheie de interpretare a fabulei vizibile.

Nu e prea greu de imaginat către ce trimit simbolurile sacrului presărate în text. În modelul cultural al europeanului, ideea de sacru (și de contact al acestuia cu umanitatea) e descrisă în evangheliile Noului Testament: acolo, divinitatea își trimite către oameni mesageri (îngerul mai întîi, Iisus, mai apoi, și din nou îngerul), purtători de adevăruri salvatoare. Mesagerul principal le comunică oamenilor adevărurile întemeietoare de credință, dar în ignoranța și neputința lor de a înțelege, oamenii îl jertfesc pe cel ce le propunea mîntuirea.

Această istorie binecunoscută își oferă resursele de semnificație textului lui Caragiale. Fabula ascunsă se articulează astfel pe modelul istoriei evanghelice, după cum urmează:

(i) Anghelache este, ca și mesagerul din istoria sacră, un trimis al transcendenței² (persoanele și locurile ce-i sînt apropiate poartă amprenta sacrului: Eliza, Mitică și... lăptăria).

(ii) Anghelache este și el posesorul unui adevăr salvator, pe care trebuie să-l aducă la cunoștință pămîntenilor.

(iii) Asemenea grupului apostolilor, camarazii lui Anghelache se străduiesc să priceapă adevărul pe care vrea să îl comunice Anghelache.

(iv) Ca și în cazul mesagerului din evanghelii, apar, la un moment dat, îndoieli despre infailibilitatea de comportament al lui Anghelache.

Fabula ascunsă nu se rezumă însă doar la aceste elemente. Ea constă de asemenea – și încă în mod esențial – în două adăugiri care îi dau individualitate:

(v) Singurul personaj care se pătrunde de adevărul lui Anghelache devine

² Etimologia acestui nume propriu este ea însăși semnificativă pentru discuția de aici și este improbabil ca ea să nu fi fost speculată de Caragiale: *Anghelache* e un nume propriu derivat, în care rădăcina *Anghel* este sud-slavă (mai precis, bulgară), iar *-ache* pare a fi un sufix grecesc. Dar rădăcina slavă este la rîndul ei un împrumut din latinescul *angelus* pe care româna l-a moștenit sub forma *înger*, și pe care l-a împrumutat ulterior din bulgară sub forma numelui propriu *Anghel*.

incapabil să mai comunice: Mitică.

(vi) Neputînd să îi lumineze pe camarazi cu adevărul pe care trebuie să îl comunice, Anghelache se sinucide.

Punctele (v)-(vi) sînt esențiale prin diferențiere: spre deosebire de istoria din evanghelii (unde acei apostoli care cred pînă la capăt în infailibilitatea Mîntuitorului nu ajung prin aceasta să se izoleze de ceilalți), în fabula ascunsă din textul lui Caragiale, *iluminarea devine echivalentă cu ieșirea celui iluminat din circuitul comunicării*. În al doilea rînd, trimisul din evanghelii are momentul său de cutremurător tragism („Doamne, Dumnezeul meu, de ce m-ai lăsat ?...”), depășit totuși, în final, prin înviere; în cazul trimisului din fabula ascunsă a schiței lui Caragiale, însă, *tragismul este absolut și de nedepășit*: nu există nici cel mai mic semn că eșecul lui Anghelache va fi compensat printr-o reușită ulterioară.

Fabula ascunsă a textului reconstruiește, așadar, istoria evanghelică: Anghelache se străduiește să îi lumineze prin adevărul pe care trebuie să îl comunice pe cei din jurul său. Adevărul lui este un adevăr esențial pentru oameni, și tocmai aceasta este miza comunicării cu camarazii. Fiind un adevăr din categoria celor relevante, el nu poate fi exprimat într-un mod mai clar (*și mai puțin paradoxal*) decît îl exprimă Anghelache. Cei ce îl ascultă nu-i pun lui Anghelache la îndoială competența de a comunica astfel de adevăruri. Ei sînt așadar dornici să se împărtășească de revelațiile lui, dar, în același timp, sînt incapabili a înțelege ceva. Pedepsa pe care o primesc pentru această incapacitate este că Anghelache le devine inaccesibil. Cine e de aceeași natură cu el (Eliza), sau cine îl înțelege (Mitică) iese din circuitul comunicării și nu îi mai poate ajuta pe ceilalți cu nimic. Eșuînd în misiunea sa și devenind inutil celor pe care voia să îi mîntuiască (camarazii), Anghelache nu mai are altceva de făcut decît să se sinucidă.

Fabula ascunsă, cheia fabulei vizibile

Multe din enigmele textului se elucidează, dacă privim istoria acestui umil funcționar drept alegoria tentativei (în mod necesar eșuate) de întemeiere a unor credințe salvatoare pentru omenire. Furia lui Anghelache, de pildă, nu se explică printr-o eventuală dereglare psihică ce răbufnește în condiții favorabile. În mod cert, Anghelache e la fel de normal ca și colegii săi. În planul fabulei ascunse însă, mînia sa are altă semnificație: ea se explică prin faptul că personajul devine exasperat de incapacitatea amicilor de a recepta adevărul esențial pe care îl transmite (singurul care înțelege este Mitică; Mitică devine un iluminat; dar tocmai de aceea, Mitică nu mai poate comunica). În același sens trebuie interpretat și refuzul lui Anghelache de a se întîlni încă o dată cu colegii pe care îi admonestase în berărie. În planul fabulei vizibile, refuzul nu înseamnă nimic mai mult decît supărare. În planul fabulei ascunse însă, refuzul echivalează cu retragerea din lume a unui mesager transcendent care astfel lasă lumea (însotită totuși de adevărurile sale) în întuneric.

Și natura adevărului susținut de Anghelache devine acum explicabilă. Funcționarul emite în fața prietenilor o opinie paradoxală în privința casierului fugit cu banii publici în America: opinia că delapidatorul e „un nenorocit”³, că adevărații vinovați sînt șefii lui, care nu l-au controlat la vreme și că, prin urmare, în inocența lui, delapidatorul a alunecat în păcat, fiind invitat să o facă. Explicația produce stupeoare în rîndul camarazilor. Dar să observăm asemănarea frapantă a acestei explicații cu mitul adamic al fructului oprit. Și să subliniem că, din perspectiva fabulei ascunse, e normal ca slujbașul să emită o părere *paradoxală*: orice adevăr sacru este astfel.

Analiza propusă aici permite și alte explicații pentru elementele textului. Sînt explicații care merg pînă la detalii.

Plîngînd în fața cadavrului lui Anghelache, unul dintre amici cere „ca un prost” o explicație pe care Anghelache, „cuminte”, nu o va da niciodată. Cuvintele „prost” și „cuminte”, nu au o justificare rezonabilă prin fabula vizibilă: plînsul nu e o prostie în împrejurări ca acelea trăite de tînărul slujbaș. Cît privește „cumințenia” celui defunct, termenul nu poate exprima decît gustul pentru umor negru – pe care însă nu-l putem atribui naratorului, ci autorului. Explicația analizei de față pentru folosirea acestor cuvinte ia însă ca punct de referință nu fabula vizibilă, ci pe cea ascunsă: „prostia” tînărului și „cumințenia” decedatului descriu de fapt condiția (sau statusul) protagoniștilor: da, tînărul este „prost” pentru că e pămîntean, iar, așa cum ne arată fabula ascunsă, pămîntenii sînt opaci la adevărurile gnostice; pe de altă parte, Anghelache e „cuminte”, pentru că e depozitarul adevărului de care pămîntenii nu se pot împărtași.

În același sens pot fi descifrate și unele remarci plasate în final, parcă la împlinire: cu puțin înainte de aflarea tragicului deznodămînt (și reluînd probabil spusele resemnate ale unuia dintre amici), naratorul spune: „În definitiv, au conștiința împăcată că și-au dat toată osteneala, ca buni camarazi și amici. *Oamenii* (s.m., E.I.) au făcut tot ce puteau face; de-acum aibă Dumnezeu grijă de Anghelache”. Expresia „aibă Dumnezeu grijă” este desigur interpretabilă ca un clișeu, folosit atunci cînd cineva a epuizat toate resursele de acțiune. E ciudată însă folosirea termenului *oamenii*, căci, în mod normal, contextul permitea *nefolosirea* lui. Odată întrebuițat, cuvîntul intră în opoziție contextuală cu celălalt termen, *Dumnezeu*: iată încă o referire la statusul camarazilor și al lui Anghelache, în raport cu fabula ascunsă.

În loc de concluzii: de ce eșuează Anghelache ?

Analiza din aceste rînduri spune, așadar, că Anghelache s-a sinucis pentru că a eșuat în misiunea sa. Ne putem însă întreba în continuare: de ce eșuează în fond Anghelache ? Aceasta nu este pur și simplu o întrebare suplimentară. Dimpotrivă, răspunsul la ea angajează esența însăși a sofisticatei arhitecturi de semnificații din această schiță. Iar prin acest răspuns, analiza se încheie de la sine.

³ Cuvîntul „nenorocit” poate însemna aici și ceea ce etimologia lui arată: un om *lipsit* de fericire sau care, *întocmai ca Adam, și-a pierdut fericirea*.

Să observăm mai întâi că protagoniștilor acestei istorii tragice nu li se poate imputa responsabilitatea eșecului. Eșecul e, firește, eșecul de a transmite un adevăr, astfel încât el să fie înțeles. Dar potrivit atât fabulei ascunse, cât și celei vizibile, nimeni nu e vinovat de acest eșec. Pe de-o parte, camarazii sînt plini de bunăvoință și fac tot ce pot ca să îl priceapă pe Anghelache. Pe de altă parte, Anghelache nu poate fi mai clar decît este în expunerea adevărului său. El vede cu disperare neputincioasă cum ceea ce spune trece pe lîngă puterea de înțelegere a colegilor săi. În mod vădit așadar, textul lui Caragiale nu incriminează pe niciunul dintre protagoniști.

Rămîne, în aceste condiții, o singură variantă de răspuns: responsabil pentru misiunea eșuată a lui Anghelache este ceea ce se interpune între el și camarazi: *limbajul însuși*. Din cauza limbajului eșuează Anghelache. Din cauza limbajului camarazii sînt incapabili să se împărtășească de adevărul esențial pe care îl are Anghelache de transmis. Așadar, în universul acestei schițe, limbajul (a cărui destinație de principiu este de a-l apropia prin adevăr pe om de Dumnezeu și, de asemenea, pe oameni unii de alții) nu reușește să facă nimic din toate acestea. De aceea, semnificativ este că alesul pe care îl reprezintă Mitică este un ales *care nu mai poate folosi limbajul*.

În „Inspecțiune”, prin urmare, limbajul își așază protagoniștii în ipostaze perdante. Niciuna dintre părțile implicate nu e însă conștientă de acest lucru. Aceste două elemente dau evenimentelor narate înfățișarea de *istorie necesară, inevitabilă*.

Pandantul acestei semnificații atât de laborios construite în „Inspecțiune” este în „Căldură mare”: acolo, comunicarea prin limbaj (de această dată, doar comunicare mundană) se topește într-o imensă comedie a neînțelegerii. Și acolo neînțelegera se dovedește, în cele din urmă, inevitabilă⁴. Astfel, ambele schițe ne apar drept reperele unei mari viziuni a lui Caragiale, asupra căreia ar trebui probabil să se stăruiască mai mult: metafizica incomunicabilității.

Emil Ionescu este profesor de lingvistică generală la Universitatea din București.

⁴ Să nu uităm că în „Căldură mare”, sfinșitul duce din nou către începutul istoriei: domnul se va întoarce și va avea o nouă discuție cu feciorul; de unde sugestia că discuția absurdă dintre cei doi se va repeta în spirală.

PAUL GUSTY DESPRE CARAGIALE

Cine a fost Paul Gusty? Născut în 1859, în București, Paul Gusty a debutat ca actor și suflor în trupa lui M. Pascally. Din anul 1882, a fost angajat la Teatrul Național București pe postul (funcția) de copist de roluri. Era pe acest post și în timpul directoratului lui Caragiale, și după. Dar îndeplinea și funcția de regizor (director de scenă). Făcea localizări de piese de teatru și traduceri. A ajuns, pentru scurtă vreme, și director al Teatrului Național București. A decedat în 1944. Amintirile sale despre Caragiale, publicate în săptămânalul interbelic *Vremea*, sunt menționate, dar nevalorificate de Ș. Cioculescu, Marin Bucur și Ștefan Cazimir.

Când și în ce împrejurări l-a cunoscut pe Caragiale? Ca oameni de teatru, Caragiale și Gusty știau unul de altul. Făcuseră amândoi parte, dar în perioade diferite, din trupa lui M. Pascally, ca suflori. Caragiale debutase ca autor dramatic în 1879 pe scena TNB, iar Gusty, copist de roluri la TNB, se remarcase ca autor de localizări (*Deputații în halat* și *Arză-i-ar focul București*), unele jucate pe scena Naționalului. „Am făcut cunoștință mai de aproape cu Caragiale prin 1887,” scrie Gusty. Se întâlneau foarte des în casa actorului C. Nottara, prieten din copilărie al lui Gusty. Mai veneau și alți oameni de teatru (ai scenei): Gr. Ventura, Dem. Racovitza, Vasilache Siderescu, d-na Șevlovsky, fostă artistă și Al. Alexandrescu. Se juca poker.

Impresii despre piesele de teatru ale lui Caragiale. În calitate de om de teatru și apoi de salariat (angajat) al TNB, Paul Gusty a cunoscut direct problemele privind reprezentarea pieselor lui Caragiale pe scena TNB, de la debutul dramaturgului în 1879, până la moartea acestuia și după aceea. Impresiile sale constituie deci, o sursă de prim ordin în acest domeniu. Din amintirile sale aflăm că scoaterea de pe afiș a comediei *O noapte furtunoasă* după numai 2 reprezentații în febr. 1879, se făcuse, credeau contemporanii, „din motive politice.” D. I. Suchianu, în *Note și Amintiri* scrie însă, că piesa a fost scoasă în urma stăruințelor lui V. Alecsandri. Caragiale a tradus piesa *Roma învinsă*, de Al. Parodi. „A fost o traducere minunată care a plăcut și lui Alecsandri”, spune Gusty. Cea de a doua piesă de teatru a lui Caragiale, comedia într-un act, *Soacra mea Fifina*, s-a jucat în febr. 1883, „fără succes deosebit”, scrie Gusty. În schimb piesa *O scrisoare pierdută* a avut, încă de la premieră (13 nov. 1884), „un succes răsunător, cel mai mare pe care-l obținuse până atunci un autor original. S-a jucat de 18 ori (în stagiunea 1884-1885 nn), o serie neajunsă de nici o altă piesă originală.” *D’ale carnavalului* a fost o „piesă premiată de Comitetul Teatrului (Național București nn), dar ostentativ respinsă de public (apr. 1885 nn).” Drama *Năpasta* „a fost primită cu răceală de critică și public” la premieră (4 febr. 1890).

Personalitatea (firea) lui Caragiale. Relatările lui Paul Gusty pot servi la descifrarea personalității lui Caragiale, întrucât l-a cunoscut îndeaproape, înainte ca acesta să devină director al TNB, când frecventau amândoi casa actorului C. Nottara și în timpul directoratului, când a colaborat cu Caragiale ca regizor și autor de localizări, precum și după aceea.

Ca director, Caragiale „era dârz, harnic, neobosit, ordonat, precis în ordine, sever în execuția lor. Imediat după sosirea lui, s-a făcut curățenie serioasă în teatru. Repetițiile mergeau ca un ceasornic. Punctualitatea era la ordinea zilei, cea mai mică întârziere pedepsită. Era priceput în toate, îl găseai inspectând toate colțurile Teatrului, sosea fără de veste în sălile de repetiție, într-un cuvânt ne încremenise cu atâta desfășurare de energie. Toate mergeau ca pe roate. <...> Deși era foarte sever în administrație, severitatea lui respira voieșie, aluneca în glumă, în cuvinte de duh... și toți căutau să-i fie pe plac, mai cu seamă că simțiseră că avea o mână de fier, fără mânăușă de piele de Suedia,” își amintea Paul Gusty.

Măsuri administrative. Prima măsură luată de Caragiale după numirea în funcție a fost „să ceară Ministerului să dea ordin să se facă o inspecțiune financiară gestiunii directoriale a lui C. Stăncescu, fost Director general în stagiunea precedentă.” Astăzi o asemenea „inspecțiune financiară” se numește audit și se practică împotriva adversarilor politici sau a celor bănuți de incorectitudine. Întrucât I. L. Caragiale nu aparținea partidului conservator, cererea sa nu era alimentată de resentimente politice față de liberalul Stăncescu. Nici bănuiala de incorectitudine nu se susține, căci Gusty ne spune că Stăncescu era „om bun, blând, foarte cinstit, politicos, timid, bine văzut de toată lumea.” Și atunci? Izvorul cererii de inspecție financiară se află în aversiunea personală a lui Caragiale față de Stăncescu. De ce? Pentru că, ne lămurește Gusty, în anul 1885, când Caragiale participase cu piesa *D'ale carnavalului* la concursul pentru cea mai bună piesă românească nejucată, C. Stăncescu avusese o poziție distinctă de cea a celorlalți membri ai Comitetului, condus de Titu Maiorescu, care opinau că premiul se cuvine lui I. L. Caragiale. C. Stăncescu a fost de părere ca premiul să se dea lui Caragiale „pentru lucrările sale în genere”, nu pentru *D'ale carnavalului* care „e o piesă prea ușoară și lipsită de consistență scenică.” Ședința Comitetului fusese secretă, opinia lui C. Stăncescu nu fusese înscrisă în procesul verbal și acesta a semnat, împreună cu ceilalți membri ai Comitetului, pentru premiera piesei *D'ale carnavalului*. Caragiale a aflat întreaga poveste și de atunci „avea un dispreț profund, aş putea zice ură”, precizează Gusty, împotriva lui Stăncescu. Același Gusty consideră că Stăncescu avea dreptate, argumentând cu ostilitatea publicului la premiera piesei. Reținem că *autorul Caragiale era orgolios*, se considera deasupra celorlalți, infailibil și se răzbuna pe cei ce nu-i recunoșteau valoarea. Atunci când, ca director al TNB, trebuia să-i comunice lui Titus Dunca neacceptarea unei piese propuse de acesta pentru repertoriul teatrului, i-a precizat tranșant: „Autor e numai unul care face piese bune ca mine, nu fleacuri proaste ca tine.” Iar când i s-a replicat: „Nu vezi, d-le, că ești nebun”, a răspuns: „Ca și tine, cu diferența că eu sunt un nebun genial, am bosa geniului coala (arătându-și fruntea) pe când tu ai bosa contrarie.”

Cunoscător din interior al lumii teatrale, directorul Caragiale a luat măsura ca TNB să dispună, din dotare proprie, de *recuzita necesară spectacolelor*. „A fost cel dintâi director care a înzestrat Teatrul cu 5, 6 rânduri de mobile noi, tablouri, bahute, statuete, covoare, gobelinuri etc. Predecesorii lui se mulțumeau, pentru anumite piese numai să le închirieze de la Pascu sau alt negustor de mobile.”

Era obiceiul ca, în antratele spectacolelor de la TNB, publicul să pătrundă pe scenă pentru a lua contact cu protagoniștii. Probabil că accesul, din sala de spectacol, la cabine și la spațiile din spatele scenei nu se putea face altfel. Acest fapt, a observat Caragiale, împiedica mașiniștii la schimbarea decorurilor. Spirit disciplinat și bun organizator, Caragiale a decis „să interzică publicului să pătrundă în antracte pe scenă.” A așezat „un cerber” la ușa scenei dându-i ordin „să nu lase să treacă nici pe Dumnezeu din cer.” O măsură „foarte bună și dreaptă de altminteri”, apreciază Gusty. Dar care i-a creat inamiciții, căci pe Șt. Velescu, profesor la Conservator, care voia să pătrundă pe scenă pentru a vorbi cu foștii săi elevi, l-a apostrofat: ” au fost elevii d-tale dar sunt astăzi artiștii mei, și d-ta n-ai ce căuta pe scenă.”

Directorul Caragiale a dorit să asigure o gestionare corectă a veniturilor teatrului. În acest scop a *suprimat biletele de favoare*. Din loja directorială el „număra lojele și stalurile goale , și își făcea aproximativ, calculul rețetei serale.” După spectacol, casierul îi aducea încasările, directorul fiind în măsură să certifice exactitatea lor ori, constatând vreo nepotrivire, să ia măsuri de îndreptare. A constatat astfel că unele persoane, chiar dintre prietenii lui, având bilete cumpărate pentru stal, vizionau spectacolul din loje, dacă acestea erau goale (libere). Observând că prietenul său Alex. Orăscu obișnuia să procedeze astfel, Caragiale a așteptat un spectacol în care acesta era în culpă și pentru că nici la atenționarea ce i-a fost făcută de către lojar nu a părăsit loja, s-a deplasat personal la vinovat și „deși era public în dreapta și în stânga lor, l-a pofțit să iasă afară din lojă, adăugând că numai pentru faptul că-și cumpără un stal, nu are dreptul să ocupe o loje, că unde ar ajunge teatrul dacă toți care cumpără câte un stal l-ar imita. Orăscu a ieșit din loje și directorul avu un dușman în plus. Directorul avea dreptate în fond, dar a procedat – cred eu – *fără tact*. Îl amuza să-și necăjească prietenii.”

Retribuția actorilor TNB era calculată în funcție de importanța rolurilor pe care le interpretau. Suma era deci variabilă. Existau situații în care, prin favoruri personale sau din alte motive, unor actori li se stabilea o retribuție în sumă fixă. În vremea directoratului Gr. Cantacuzino o asemenea situație avea actrița Aristizza Romanescu. Bazându-se pe prietenia strânsă cu Caragiale și invocând precedentul Aristizzei, actorul Ștefan Iulian a solicitat să i se acorde o retribuție fixă, fiind însă refuzat.

Se zice că *funcția schimbă pe om*. A fost valabilă această constatare și în cazul lui Caragiale? Paul Gusty a observat unele schimbări în vestimentația lui Caragiale și în raporturile cu prietenii, în perioada cât a fost director general al teatrelor, dar nu se pronunță ferm în sensul că ele se datorau funcției. Noua funcție dădea lui Caragiale un statut social superior. Acest fapt impunea anumite cerințe lui Caragiale, dar și

prietenilor în raporturile cu acesta. Atât Caragiale cât și prietenii s-au conformat noii situații.

Gusty ne spune că înainte de a fi și după ce a fost director al TNB, Caragiale umbla îmbrăcat în „haine groase, cu o vestă cojoc și cu o căciulă țurcănească în cap, așa cum ni-l arată și bustul lui din foaierul Teatrului, făcut de amicul nostru O. Spaethe.”

După ce a fost numit director, „în Caragiale se produsese oarecare metamorfoze”, observă Gusty. „*Se îmbrăca à quatre épingles.*” Obligațiile sale sociale și protocolare îi impuneau acest lucru, explică Gusty. Ca și predecesorii săi în funcția de director general al teatrelor, Caragiale era poftit la Palatul regal ori de câte ori regina Elisabeta avea câte „o serată artistică”, mai ales pentru că „îl aprecia foarte mult ca autor și scriitor în general.” Gusty relatează faptul că regina i-a solicitat lui Caragiale să pregătească spectacolele ce urmau să se desfășoare la Peleş cu prilejul vizitei prințului moștenitor al Marii Britanii, viitorul rege Eduard al VII-lea. Timp de vreo 20 de zile, Caragiale a locuit la Peleş, a luat masa cu regele Carol I și a trăit în mijlocul elitei de la Curtea Regală. S-a întors de acolo „mai ferchezuit și mai radios ca oricând.” Gusturile vestimentare elevate se formează în timp și în mediul social potrivit, iar originea socială modestă scotea uneori la iveală lacunele lui Caragiale în această privință. „La deschiderea stagiunii, a apărut în loja directorială în frac și vestă negre, cravată albă, ghete de lac și cu pantaloni în culoarea tabacului. Probabil că a voit să lanseze o modă nouă,” comentează Gusty cu ironie redând probabil, nu doar poziția sa, ci și reacția publicului elitist al epocii față de ținuta vestimentară a lui Caragiale din acel moment.

Gusty comentează și transformările intervenite în *raporturile lui Caragiale cu prietenii* după accederea în funcția de director general al teatrelor. „Adevărul e că devenind Director s-a observat o schimbare pronunțată în atitudinile lui Caragiale. Pe semne că intrând în sferele înalte, i s-a schimbat și temperatura și temperamentul. Era mult mai rece, mai mândru, ca să zic așa, mai oficial cu prietenii lui de odinioară. Dar se poate să fie o părere greșită. Căci de îndată ce n-a mai fost Director și-a revenit...” Pe Vasilache Siderescu, care îl numea pe Caragiale, Caracancioli, „îl saluta ca mai înainte, adăogând: Basmangiule, am să-ți vârs mațele.” „Pe mine când mă întâlnea, se oprea în loc, ca și odinioară și începeam să fredonăm în același timp un marș de Fährbach, pe care, inevitabil, îl executa Hubsch cu orchestra lui în fiecare seară de spectacol. Sau îmi zicea pe nemțește: „Mann muss Mann bleiben, keinen Mameliga abgeben” (Bărbatul bărbat să fie, nu o mămligă) cuvinte pe care le rostea sentențios într-o dimineață un tâmplar beat, agățat de un felinar în stradă, către nevastă-sa care îl găsisse în zori de zi și voia să-l ducă acasă.”

După ce Caragiale a devenit director, numai Gusty și M. Mateescu i se adresau cu „nene Iancule”: „eu, fiind mai tânăr decât el, îi ziceam, împreună cu M. Mateescu, „Nene Iancule.”

Trăind în preajma lui Caragiale și remarcând înclinația acestuia către ordine, disciplină, corectitudine și eficiență, Gusty se arată totuși contrariat de faptul că

dramaturgul *a preferat să se stabilească la Berlin*. „Omul acesta care de sus până jos era îmbâcsit de cultura franceză... simpatiza cu nemții. Îl atrăgea, pesemne, spiritul lor de organizație, hărnicia, energia, ordinea, bucuria lor de a trăi, mai știu eu ce.”

Paul Gusty confirmă faptul că, în perioada sa berlineză, Caragiale a menținut legătura cu prietenii din țară. În 1911, venit la Berlin să comande niște costume și decoruri pentru Teatrul Național București, Gusty s-a întâlnit cu Caragiale. „L-am găsit tot vioi, energic, ascuțit la vorbă, dar mai serios și mai puțin dispus.”

De la Gusty aflăm că, în seara zilei de 8 iunie 1912, în locuința lui Caragiale din Berlin s-a desfășurat „un fel de serată” la care au participat ca oaspeți Cella Delavrancea, Dobrogeanu Gherea, Dr-ul Kienzl, tânărul C.C. Nottara. A doua zi, 9 iunie, Gusty aflat și el în Berlin, întâlnește pe C.C. Nottara care îi spune că nenea Iancu era „foarte bine” și că la serată „s-a petrecut foarte bine.” Peste încă o zi, Gusty primește din țară telegrama lui Iancu Bacalbașa: „Comandă o coroană de lauri cu tricolorul național pentru Caragiale.” Astfel a aflat el că I. L. Caragiale „murise subit chiar în noaptea zilei când am întâlnit pe tânărul Nottara.” Gusty ne informează că rămășițele lui Caragiale „au fost depuse provizoriu în capela unui mic și vechi cimitir de periferie” din Berlin, că a vizitat capela împreună cu Iancu Bacalbașa și tânărul Danielopol, aflând de la intendent că sicriul „va fi depus provizoriu în cripta capelei și, apoi, expediat în țară.” „Nespus de dureroasă ne-a fost impresia de a vedea rămășițele pământești ale unui om mare, care a fost Caragiale, lăsate singure, între alte două sicrie (în capelă, nn.), fără o lumânare la căpătâi.”

NOTĂ: Nu am reușit să ne clarificăm asupra relației lui Paul Gusty cu Dimitrie Gusti (1818-1887) fost prof. univ. la Iași, primar al Iașului (1867-68), ministru etc. și cu reputatul sociolog, filozof și etician, Dimitrie Gusti (1880-1955).

FLORIN MANOLESCU

SCRIITORI ROMÂNI ÎN EXIL (II)

N. I. HERESCU – UN „PAYSAN DU DANUBE“

Cunoscut în România mai ales ca filolog clasicist și ca traducător din poezia antichității latine, N. I. Herescu (6 decembrie 1903, Turnu-Severin – 19 august 1961, Zürich) s-a ilustrat în exil printr-o susținută activitate publicistică (tipărită sau radiodifuzată) și printr-un roman în limba franceză, semnat Ch. Séverin și intitulat *L'Agonie sans mort* (Paris, 1960).

Remarcată încă din 1961 de Mircea Eliade sau de Marcel Fontaine (care a condus la Paris secția română a Radiodifuziunii Franceze, unde exilatul și-a citit o parte din articole), dar adunată într-un mic volum abia atunci când s-a putut, adică după 1989 (*Dreptul la adevăr*, ediție îngrijită și prefăcută de Nicolae Florescu, București, 2004), publicistica militantă a lui N. I. Herescu s-a aflat într-un permanent dezacord cu abuzurile ideologice din țară, și mai ales cu repetatele acte de agresiune instrumentate de regimul comunist (instalat și controlat de sovietici) împotriva literaturii, a limbii și în general a culturii române. „*Habeas animam*“ (*Fii stăpîn pe sufletul tău !*) a fost cuvîntul de ordine pe care Herescu l-a avut în vedere în cazul celor mai multe articole semnate de el din 1948 pînă în 1961, în cîteva dintre cele mai importante publicații periodice ale exilului românesc (*Uniunea română*, *Înșir 'te Mărgărite*, *Cuget românesc*, *Îndreptar*, *România Muncitoare*, *America* sau *Destin*). În numele acestei exigențe, publicistul a comentat, cînd cu patetism și cînd cu ironie, dar pe un fond sufletesc de permanentă revoltă alimentată de conștiința apartenenței la o Europă a creștinismului și a fostului Imperiu roman, operațiunile caricaturale de deturnare spre slavofilie și spre republicanism a unor vechi simboluri ale istoriei sociale și literare românești (Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu, I. L. Caragiale) sau de siluire a poeziilor lui Eminescu de către cenzura din R. P. R. La fel de prompt au fost înregistrate și respinse încercările făcute de redactorii revistei bucureștene *Cum vorbim* de a introduce în scrisul românesc o

literă nouă, „i“ scurt („i cu căciulă“), pentru a facilita pronunțarea unor nume proprii rusești, sau de a elimina din limbă cuvintele legate într-un fel sau într-altul de trecut și de tradiție (*Domnia voastră, Măria ta, domn, doamnă*) și de a pune în circulație cuvinte „aducătoare de cultură nouă“ (*agitatoric, activistic, dirijoral, comsomol, partinic, politruc, stahanovist, sovhoz*), potrivit principiului enunțat la începutul anilor '50 de lingvistul Alexandru Graur, „*La vreme nouă, vocabular nou !*“, și aplicat cu strășnicie de zelesul discipol al acestuia, Ion Coteanu. Ambii repede răsplătiți pentru obediența lor cu titlul de „academician“. Un moment semnificativ al acestei acțiuni sistematice de erodare a temeliiilor identitare ale națiunii fiind înregistrat odată cu reforma ortografică din 1951 care, sub pretextul simplificării accesului celor mulți la știința de carte, a impus eliminarea unora din semnele distinctive ale scrierii limbii române. Între altele, renunțarea la *â* din *a*, pentru a grăbi și pe această cale ruperea țării de adevărata ei familie spirituală, prin slavizare și chiar prin transformarea ei într-o provincie a U. R. S. S. (suspiciune insistent repetată în anii '50 în publicistica angajată a exilului). „*Acum a înțeles toată lumea care e sensul « epurării » lui â din a: suprimarea lui are scopul de a șterge, din ortografia românească, orice urmă de etimologie, începând cu cea mai supărătoare (pentru ruși), aceia care mărturisește spița noastră latină. Numele țării și neamului nostru erau singurele, din întreaga latinătate, care păstrau, în înfățișarea lor, numele Romei și al romanilor: român, România. Ilustrațiile lingvistice ale Academiei R. P. R. doresc azi să ne pocească numele, astfel ca nici o urmă să nu mai rămână în ele de Roma sau de romani; ni se cere deci să scriem: romîn, Romînia. Este încă un capitol din lupta Sovietelor împotriva latinității românești.*“ („Numele nostru“, în revista *Îndreptar*, nr. 11, octombrie 1952). „*Să ne înțelegem bine*, a ținut să precizeze Herescu în articolul intitulat « Cuvintele vii și cuvintele moarte », publicat în aceeași revistă: *eu nu tăgăduiesc că limba rusă e frumoasă, bogată și originală. Dar asta la ea acasă, în Rusia. La noi în România sunt frumoase, bogate și originale cuvintele noastre românești. Niciodată la țară, acolo unde se află marele rezervoriu al graiului strămoșesc, plugarii nu vor cuvânta între ei în chipul pocit în care ar fi dorit să-i audă grăind politrucii lingviști de la răposata revistă Cum vorbim.*“

Și pentru ca pledoaria aceasta să fie cât mai convingătoare, publicistul nu ezită să recurgă la argumentele de autoritate pe care i le oferă clasicii marxism-leninismului: „*În vol. XXIV al operelor complete ale lui Lenin se găsește un articol intitulat: Despre purificarea limbii ruse. Scrie Lenin: « Noi stricăm limba rusă. Întrebuințăm fără necesitate cuvinte străine. Le întrebuințăm greșit... Oare nu e momentul să declarăm război întrebuițării fără nevoie a cuvintelor străine ? » Iar în 1920 tot Lenin scria lui Lunacearski, pe atunci comisar al poporului pentru instrucția publică: « Nu a venit oare vremea să se alcătuiască un dicționar al adevăratei limbi rusești, să zicem un dicționar al cuvintelor întrebuițate de clasici, de la Pușkin până la Gorki ?... Ce crezi d-ta despre această idee: un dicționar al limbii clasice rusești ? »*“.

§ Roman al primului exil românesc din Franța („Exilul regal“) și al dramelor pe care le-au trăit reprezentanții acestuia, *L'Agonie sans mort* (Editura Le Mont Saint-Clair, Paris, 1960; versiune în limba română de Cornelia Ștefănescu, vol. 1, București, 1998, vol. 2, București, 1999) a fost scris în 1956–1957 (în lunile în care colonelul Gamal Abdel Naser a naționalizat Canalul de Suez, iar sovieticii au înăbușit în sânge revoluția de la Budapesta) și a declanșat imediat după apariție o dispută aprinsă, la care au participat, pe lângă unele publicații periodice românești din Franța sau din Germania, și revista *Glasul patriei*.

Mai întâi, în centrul acestei dispute a stat problema identității autorului, deși cu oarecare atenție s-ar fi putut observa că semnătura de pe coperta romanului (Ch. Séverin) reprezintă o anagramă perfectă a inițialelor celor două prenume (N. I.), citite împreună cu numele de familie al prozatorului (Herescu), după ce vocala *u* a fost echivalată latinește cu *v*. Când totuși s-au avansat primele ipoteze în favoarea paternității Herescu, lucrul acesta s-a produs pe baza unui început de critică internă a referințelor livești din roman (Virgil Ierunca, într-un articol din *Românul*, New York, nr. 2–3, noiembrie 1961) sau pe baza informațiilor de tot felul transmise de la Paris la București, nici mai mult, nici mai puțin decât unuia dintre colaboratorii revistei *Glasul patriei*: „*Un prieten care ne-a trimis această carte ne scrie că autorul ei a murit pe neașteptate, în urma unei puternice depresii nervoase intervenită în împrejurări încă nelămurite, la puțin timp după ce apăruse « Agonia fără moarte ».* Același prieten adaugă că în cercurile apatrizilor de origine română (sic) din Paris nu era un secret pentru nimeni că sub pseudonimul Charles (sic) Séverin se ascundea N. I. Herescu, fost profesor de filozofie romanică, care (de două ori sic) a tradus din Horațiu [...]“ (Gh. Ardeleanu, „« Exilul »: agonie fără sfârșit“, în *Glasul patriei*, nr. 32, 10 noiembrie 1961). După 1989, la argumentul „*pasiunii pentru clasici*“, din expunerile pe care le fac unele personaje ale romanului, Cornelia Ștefănescu a adăugat observația potrivit căreia pseudonimul ales de autor n-ar fi „*altceva decât transpunerea în franceză a denumirii portului dunărean, Severin, orașul natal al lui N. I. Herescu*“.

A venit la rând identitatea personajelor, pentru că *L'Agonie sans mort* a fost citit de mulți (mai ales de românii din exil) și ca roman „cu cheie“. „*Personaje ca autobiograficul Gabriel Adam, Sibylle, romancierul Patrice Lignerolle, Marie-Claire Auzanges, cei doi evrei discordanți, Samuel Zuckermann și Ebner, Mișu Capră, Paul Gane, notează autorul anonim al unei note de semnalare din revista Vatra (nr. 88, mai–august 1962), sunt destinate să rămână. Ar fi interesant de descifrat identitatea unora dintre ele, fiindcă pare sigur că autorul și-a căutat și găsit modelele în realitate.*“

În corespondența pe care a purtat-o sau într-un articol din *Standardul* (nr. 115/116, august–decembrie 1971), lingvistul Eugen Lozovan, un discipol al eminentului latinist, asumat în exil ca inegalabil „*maestru fără catedră*“, a „răspuns“ acestui apel și a susținut că doctorandul Aurel Duran (intransigentul hotărât să nu-i menajeze pe ipocriți și să spună lucrurilor pe nume) ar fi el însuși, că „*Gabriel Adam și Patrice*

Lignerolle [cei doi scriitori și prieteni, unul român, iar celălalt francez] *constituie un portret scindat al lui N. I. Herescu*“, sau că bogata doamnă de Portejoi (mama libertinei Sibylle) ar trebui identificată cu dna Herescu, Sibylle de Portejoi, măcar în parte cu Ioana (fiica lui N. I. Herescu), cei doi evrei fugiți din România, generosul afacerist Sami Zuckermann și presupusul informator Adolf Ebner, cu gazetarul Raoul Rubsel (primul) și cu ziaristul Camil Ring (cel de-al doilea), căpitanul Mișu Capră, cu căpitanul C. Stoicănescu, iar profesorul universitar Auzanges (tatăl anglicei Marie-Claire), cu Marcel Fontaine, un reputat prieten și susținător al românilor din Franța.

Însă ceea ce i-a mobilizat cu adevărat pe cei dintâi comentatori ai romanului, fie dându-le satisfacție, fie scandalizându-i, a fost vehemența cu care anumite personaje din cartea lui Herescu (în special exilații români din grupul format în jurul gazetarului și prozatorului Gabriel Adam) contestă modul în care Occidentul, prin câteva dintre instituțiile sale internaționale sau de stat, i-a tratat pe azilanții proveniți din Estul Europei. Între acestea, Organizația Națiunilor Unite („*une onullité*“ la care lucrează „*les ONULS*“), UNESCO („*la Désorganisation des Nations Désunies contre l'éducation, la science et la culture*“) și funcționarii ei („*l'Unescons*“), sau comitetul „Free Europe“, care în loc să acorde asistență exilaților, risipește fondurile bănești în beneficiu propriu:

Cet organisme entretient une armée de fonctionnaires : il y a, par exilé de l'Est, quatre fonctionnaires charitables qui méditent sur son sort. [...] : ce n'est pas la „Free Europe“ qui fait vivre les exilés, ce sont les exilés qui font vivre la „Free Europe“, avec sa nuée d'employés, nombreux comme les grains de sable du désert. Les grosses légumes de cette institution voyagent à travers l'Europe comme des princes, descendent dans les palaces les plus luxueux, se balladent dans les plus somptueuses voitures, boivent le meilleur champagne, vont aux spectacles les plus chers, fréquentent tous les lieux de plaisir. De temps en temps, pendant leur circuit européen – c'est là le côté ennuyeux de ce gentil métier – ils voient un exilé de marque, – juste ce qu'il faut pour lui dérober quelques idées et pouvoir bâcler un rapport à leur rentrée à New York.

Acest organism are de întreținut o armată de funcționari : câte patru angajați, funcționari caritabili, puși să mediteze la soarta unui exilat. [...] Nu „Free Europa“ le dă de mâncare exilaților, ci exilații sînt cei care le asigură traiul de invidiat, numeroșilor funcționari de la „Free Europa“, mulți, cît firele de nisip din deșert. Personajele de vază ale acestei instituții călătoresc prin Europa ca niște prinți, descind în cele mai luxoase palate, se lăfăie în cele mai somptuoase mașini, beau șampania cea mai bună, merg la spectacolele cele mai scumpe, frecventează toate localurile de plăcere. Din cînd în cînd, în circuitul lor european, văd – asta fiind partea plicticoasă a programului lor, – a distinsei lor îndatoriri –, un exilat de renume, exact de ce au ei nevoie pentru a culege cîteva idei despre situație, ca din ele să-și încropească, la întoarcere, un raport pentru cei de la New York.

(Versiunea Cornelia Ștefănescu)

Peste mai bine de două decenii, un alt scriitor român din exil, prozatorul Petru Dumitriu, va scrie într-un spirit apropiat despre Occident și despre instituțiile de asistență internațională ale acestuia, între care și UNESCO, devenit în romanul *La Liberté* (Editura Seuil, Paris, 1983) LUPESCO:

Je ne sais pas pourquoi ces organisations prennent de ces noms d'escrocs levantins. Celle-ci s'appelait Ligue universelle pour la politique, l'économie, la science et la culture optima, avec siège à Genève, Paris et New York.

La fel de critice, dar și de ilustrative pentru condiția azilantului supus unor investigații birocratice umilitoare (adevărate interogatorii), sînt paginile consacrate de Herescu Prefecturii de poliție la care „persoanele deplasate” sînt obligate să se prezinte periodic pentru a-și putea prelungi permisul de ședere în Franța:

Gabriel Adam attendait son tour. La salle était vaste, rectangulaire ; les murs blancs et nus. Et laide, comme le sont de par le monde la plupart des pièces à l'usage d'administration publique. Des deux côtés, deux longues tables en bois, d'une propreté relative ; à l'une comme à l'autre, quelques fonctionnaires étaient assis, cigarette à la bouche, devant des piles de dossiers, de boîtes à fiches, d'imprimés de toute sorte, et de cendriers improvisés, pleins de mégots refroidis ; [...].

Devant les deux tables, il y avait foule : de ces troupeaux humains que l'on appelle des „files d'attente” et dont les composants répondent à des numéros d'ordre. Un monde que Gabriel Adam connaissait également bien puisque maintenant c'était le sien : visages hâves, pour la plupart, presque des figures de cire, corps que l'on devinait squelettiques sous des vêtements trop larges ; êtres qui avaient eu un nom, un foyer, un métier et la joie de vivre, et qui, d'un seul coup, comme par l'effet de la baguette d'une sorcière, étaient dépossédés de tout, gardant seulement en main un numéro d'ordre dans une file d'attente : des hommes que l'on nomme „apatrides” ou „personnes déplacées”.

Gabriel Adam își aștepta rîndul. Sala era vastă, rectangulară, pereții albi și goi. Și urîți, cum sînt de cînd lumea cele mai multe dintre încăperile destinate administrației publice. Pe două părți, două mese lungi, din lemn, de o curățenie relativă; atît la una, cît și la cealaltă, stăteau cîțiva funcționari cu țigara în gură, în față cu vrafuri de dosare, cu diferite cutii pline de fișe, cu imprimate de toate felurile și cu scrumiere improvizate, pline cu mucuri stinse de țigară. [...]

În fața celor două mese, mulțime de oameni; turme umane cărora li se spun „cozi”; componenții corespundeau cîte unui număr de ordine. Lume, și ea binecunoscută lui Gabriel Adam, deoarece în prezent făcea și el parte din ea: majoritatea, fețe palide, trase, păreau figuri de ceară; corpuri bănuite scheletice, sub îmbrăcămintea prea largă; ființe care odinioară avuseseră un nume, un cămin, o meserie și mai ales o mare plăcere de viață, ca sub bagheta unei vrăjitoare, au fost depozitate de toate, în mîină doar cu un număr de ordine, într-o coadă; oameni cărora li se spun „apatrizi” sau „refugiați”.

(Versiunea Cornelia Ștefănescu)

Și de data aceasta, „ficțiunea autobiografică“ a romancierului, care a compus o amplă fișă reprezentativă pentru acest tip de operațiuni, reproducând mai multe mostre de dialog aproape polițienesc, culese de la fața locului (cu stabilirea identității, a motivelor care au provocat exilul, a profesiei, a veniturilor etc.), a fost confirmată de memorialistica altor „surse“. Cioran, de exemplu, a vorbit și el despre disconfortul social și psihic pe care i l-a procurat stilistica întâlnirilor obligatorii cu autoritățile, în vederea prelungirii dreptului de ședere în Franța.

La București, în revista de propagandă destinată exclusiv străinătății, toată această insistentă critică a Occidentului a fost receptată cu satisfacție. „*Deceționați și învinși*, notează Gh. Ardeleanu în *Glasul patriei*, *acești « eroi » descriși de defunctul N. I. Herescu sînt niște deprădăcinați siliți să-și înăbușe revoltele: împotriva atitudinii autorităților franceze, care le impune un statut umilitor, împotriva organizației UNESCO, o « șleahță de personalități eminente » care cheltuie fondurile pentru preținse călătorii de studii, « împotriva lui Free Europe », « o pepinieră de funcționari și consilieri care înghit toate alocațiile ce i se pun la dispoziție » și a multora dintre adevărații beneficiari ai « exilului ».*“ De altfel, același comentator a rezumat romanul lui Herescu nu numai deformînd (în spiritul propagandei comuniste) relațiile dintre personaje sau ignorînd critica mult mai severă pe care unele dintre acestea o fac regimurilor din Estul controlat de comuniști, dar și falsificînd data la care se desfășoară acțiunea (1958, în loc de 1956), pentru a putea ocoli pe această cale revoluția maghiară din octombrie 1956, evocată și comentată pe larg în *L'Agonie sans mort*:

Acțiunea romanului se petrece în anul 1958 (*sic*). Fugarul român (*sic*) Gabriel Adam, „scriitor și ziarist“, reușește să pătrundă în „buna societate“ franceză; se împrietenește cu Patrice Lignerolle, scriitor francez și bărbat cinic, de care se simte apropiat, și cu fratele acestuia, François Lignerolle, un politician cunoscut. Gabriel Adam cade repede în depravarea acestei societăți și devine amantul tinerei aristocrate Sibylle de Portejoie, prietena lui Patrice de (*sic*) Lignerolle ! Sibylle de Portejoie se hotărăște să se căsătorească cu Gabriel Adam, în contra voinței mamei sale care-i detestă pe aventurieri. Vrînd să împiedice căsătoria, d-na contesă Gilberte de Portejoie e decisă să finanțeze o „expediție“ clandestină în țară, proiectată de Gabriel Adam și susținută de frații Lignerolle. În timpul pregătirii acestei aventuri politice, Patrice Lignerolle prezentat de la început ca un cinic în raporturile cu femeile, seduce pe mica Marie-Claire, fire candidă, străină de moravurile „bunei societăți“ a cărei expresie tipică e Sibylle de Portejoie. Sibylle vrea să se răzbune pe aceea care intenționează să-i îndepărteze amantul. O ascunde pe Marie-Claire după o perdea și face dragoste cu Patrice Lignerolle. Patrice o „iubea“ pe Marie-Claire, dar n-o refuză pe Sibylle ! Marie-Claire se îmbolnăvește și moare. Patrice o împușcă pe Sibylle în camera lui Gabriel Adam. Toată lumea bănuiește că autorul crimei e Patrice, dar poliția arestează pe emigrantul Gabriel Adam (prilej pentru acesta de a filozofa cu mai multă seriozitate asupra soartei emigranților în general). Destăinuirile lui Adam ar putea compromite pe frații Lignerolle. Ei organizează evadarea lui Gabriel Adam. Distrus sufletește, dezgustat – „de această lume, unde totul e fals“ –, Gabriel Adam refuză să evadeze și se sinucide în închisoare.

În schimb, pentru unii români din Franța, care au refuzat să accepte ideea că autorul acestui roman ar putea fi N. I. Herescu, am avea de a face cu o „*infectă ponegrire a exilului și a lumii occidentale*“, ceea ce ar impune o reacție pe măsură: „*Astăzi, « Glasul Trădării », pe calapodul căruia a fost scrisă această infectă ponegrire a exilului și a lumii occidentale, reproduce fragmente din acest gunoi, arătând că autorul ar fi... defunctul profesor N. Herescu. Refuzăm să credem în această calomnie lansată cu un scop precis de către agenții Moscovei, prin « Glasul Trădării », contra unui om care astăzi nu se mai poate apăra. Dar pentru a risipi această monstruoasă calomnie, familia, prietenii defunctului, Asociațiile la care a colaborat prof. N. Herescu, au datoria morală de a face o anchetă, iar rezultatul acesteia să fie consemnat într'un proces-verbal, spre a arăta vândușilor Moscovei ce căi mârșave aleg pentru a ponegri exilul*“ (Notă nesemnată, în *B.I.R.E.*, nr. 342, 16 decembrie 1961).

Așadar, la cea dintâi lectură, care a făcut din *L'Agonie sans mort* un roman „cu cheie“, s-a adăugat o a doua, potrivit căreia am avea de a face cu un text eminamente politic și social, vizînd actualitatea imediată. De unde și angajamentul propagandistic sau doar pasional al comentatorilor.

În mediile românești ale exilului, scandalos a părut și erotismul fără perdea afișat în cîteva dintre paginile romanului. Cînd tînăra și neexperimentata Marie-Claire, îndrăgostită de scriitorul Patrice Lignerolle, îi cere prietenei sale Sibylle s-o inițieze în tainele amorului fizic, aceasta îi trimite o lungă scrisoare cu instrucțiuni de comportament sexual, în funcție de partener și de situație:

Chère et douce Marie-Claire, [...]

Quand les parties génitales de l'homme se gonflent de sperme, excitées par le désir, aussitôt naît en lui la volonté de le verser dans l'objet de sa flamme. [...]

Tu sauras encore que la manière dont s'accomplit l'acte si doux de volupté a aussi son importance. Si la femme prend la position qui est celle des quadrupèdes, elle sera plus facilement fécondée, car, dans cette attitude, le buste étant incliné et les reins soulevés, le sperme de l'homme atteint mieux son but. Si elle veut avoir un enfant, elle devra, paraît-il, s'abstenir de mouvements voluptueux ; si, au contraire, elle ne veut pas de rejeton, alors elle s'empêchera de concevoir par des déhanchements lascifs : elle exaspère ainsi le désir de l'homme et, en faisant jaillir les sucs à grand flot des entrailles de son amant, elle rejette ces sucs hors de leur véritable sillon, autrement dit : elle détourne le jet de sperme de sa trajectoire normale. C'est pourquoi les filles de joie ont pour règle de se trémousser quand elle font l'amour : c'est pour ne pas être remplies de semence et rendues grosses (en plus, elles procurent à l'homme un plaisir plus aigu).

Dragă și dulce Marie-Claire, [...]

Cînd părțile genitale ale bărbatului se umplu de spermă, excitate de poftă, se naște în el în același timp nevoia de a vărsa conținutul în aceea care l-a înflăcărat. [...]

Să nu pierzi din vedere, dragă fată, că are mare importanță felul în care se

împlinește actul atît de dulce al plăcerii trupesti. Dacă femeia își însușește poziția patrupezelui, ea va fi mai ușor fecundabilă, pentru că, în această poziție, bustul fiind înclinat iar șalele ridicate, sperma bărbatului își atinge mai bine scopul. Dacă vrea să aibă copii va trebui, după cît se pare, să se abțină de a-și exterioriza voluptatea, înfrînându-și mișcările ; dacă, dimpotrivă, nu vrea urmași, atunci va împiedica prin mișcări lascive concepția : în acest mod, ea solicită la maximum dorința bărbatului și, făcîndu-și amantul să elibereze din vintre toate sucurile, într-un șuvoi puternic, ea le împinge în afara brazdei firești sau, altfel spus, ea deturneză jetul spermei de la traiectoria sa normală. De aceea, femeile ușoare au drept regulă să se agite mult cîtă vreme fac dragoste : în felul acesta ocolesc posibilitatea de a mai fi umplute cu sămînță și, prin urmare, de a rămîne însărcinate (în plus, îi crează bărbatului plăceri dintre cele mai bune).

(Versiunea Cornelia Ștefănescu)

Într-o pagină de jurnal datată „8 décembre 1960“, redactată imediat după lectura cărții și copiată mai tîrziu de Eugen Lozovan, Basil Munteanu (care cunoștea adevărata identitate a autorului) a comentat de-a dreptul oripilat acest fragment, deși el pare transcris de romancier dintr-o culegere de texte clasice (tip *Kama Sutra*), destinate educației erotice a fecioarelor nubile: „*M-Claire lui ayant demandé des inform.[ations] « techniques » sur l'amour, Sibylle lui avait passé un papier de 2 pages – où il est question des manœuvres amoureuses – sperme, jouissance, etc. – (Odieux !!).*“

Oricum ar fi, pentru a-l înțelege mai bine, din romanul lui N. I. Herescu ar putea fi decupate două secvențe reprezentative. În cea dintîi, naratorul ne propune o schiță de clasificare socială (sau chiar mai larg existențială) a exilaților:

Dans leur masse, on pourrait distinguer trois catégories, à savoir, en gros : au plus bas de l'échelle, les plus désarmés et les plus démunis, les traînards, ceux qui vivent au jour le jour, qui ne peuvent voir plus loin que le prochain repas ; – vient ensuite le „commun“, le gros de la troupe, qui vit à la petite semaine ; – et enfin l'avant-garde des privilégiés, qui vont de mois en mois, qui peuvent attendre, dans un relative tranquillité, de voir finir le mois en cours pour envisager ce qu'ils feront le suivant.

Masa lor umană, doar aparent compactă, este împărțită în trei categorii : în partea cea mai de jos a scării de valori, se înscriu temătorii, dezarmații, neajutoratii care își duc viața de azi pe mîine, incapabili să vadă mai departe de duminica de pîine, pe care trebuie să-l cîștige de undeva ; – după ei, „mulțimea“, grosul trupei, descurcările, înșelînd pe scurtă durată nevoile, cu ceea ce le pică după ce își amanetează lucrurile ; – și, în sfîrșit, avangarda privilegiaților. Ei își permit să trăiască de la lună la lună, acordîndu-și luxul unei tihne relative, pentru că așteaptă sfîrșitul lunii să vadă ce vor face pe mai departe.

(Versiunea Cornelia Ștefănescu)

A doua secvență este scena în care, după o petrecere mondenă începută cu aplomb într-un salon parizian, și continuată în restaurantele din cartierul Montmartre, unde lăutarii țigani interpretează românești și ungurești, grupul chefliilor din lumea bună (inclusiv cei cîțiva români din categoriile ceva mai avantajate ale exilaților) se deplasează bine dispus la Hale, ca să consume în zorii zilei „*la meilleure soupe à l'oignon et les poulets les mieux rôtis*“, și se întâlnește cu Paul Gane, un exilat român din categoria „dezarmaților“, chiar în momentul în care acesta scormonește prin lăzile de gunoi din apropiere, în căutarea unor resturi alimentare indispensabile familiei sale (soția și doi copii).

În timp ce secvența a doua e plină de viață (trecere de la interior la exterior, contraste sociale și ciocniri dramatice, mișcare permanentă, pitoresc, surpriză), cea dintîi e preponderent demonstrativă (sau eseistică, descriptivă și statică), iar relația aceasta dizarmonică se repetă în structura întregului roman, plin de fișe caracterologice, și mai puțin de personaje autentice, de convorbiri cu aspect de conferință (științifică sau politică), împănată cu citate și cu trimiteri livrești (despre război – „*la troisième*“ – și despre evoluția armelor de atac, de la praștia lui David, la rachete și la bombele A, H și C ale rușilor și ale americanilor, despre „*ororile păcii*“ – erupții vulcanice, cutremure, epidemii – și despre numărul impresionant al victimelor omenesci produse de acestea de-a lungul timpului în Italia, în Franța, în Portugalia, în India, în China sau în Japonia, despre lanțul nesfîrșit de crime politice comise în U.R.S.S. de Stalin, cu nume, ani și cifre, despre naționalizarea Canalului de Suez, despre creșterea continuă a populației globului sau despre antisemitism), și mai puțin de schimburi de replici firești.

Nearmonizat și deci strident este și contrastul instituit între insistența cu care sînt distribuite referințele proprii unui „aparat“ de specialitate (aluzii mitologice, citate – inclusiv din Cioran –, date statistice și informații științifice, dar mai ales numeroase nume proprii de scriitori antici și moderni, de filosofi, oameni politici și savanți), pe de o parte, și turnura bruscă de roman polițist (prea puțin ingenios) pe care o ia ultimul capitol al romanului, pe de alta.

În fine, dacă primele două exemple de retorică narativă se înscriu într-o structură generală bazată pe juxtapunere, nu pe armonie, impresia generală pe care o lasă lectura întregului roman poate fi regăsită cu ușurință în secvența consacrată interviurilor de la Prefectura pariziană de poliție. O sinteză mai degrabă artificială, chiar dacă a fost realizată prin punerea cap la cap a diferitelor categorii de situații prin care exilații supuși acestui tip de interogatoriu au trecut sau ar putea trece la un moment dat. Ca în *fiziologiile* secolului XIX, în care individualul e combinat în chip programatic cu generalul, pentru a face ca *realismul* și *clasicismul* să coexiste în țesătura aceluiași text.

Într-o lectură încrucișată (oarecum obligatorie după ce versiunea franceză a romanului, retrasă de autor din comerț, a rămas aproape inaccesibilă), la inconveniențele acestea structurale se mai adaugă și faptul că în traducerea românească (mai ales în primul ei volum, plin de supărătoare stîngăcii lingvistice) s-a recurs la ideea

neinspirată de a echivala expresiile ceva mai dezinhibate ale unor tineri francezi din Parisul anilor '50 („snobismul vulgarității”), cu trivialitatea „dîmbovițeană” de dată mai veche sau mai nouă („*Se merge în șleahță la o haleală de prăjituri*”, pentru „*On est donc allé bouffer des gâteaux*”, „*pe bune*”, pentru „*au juste*”, „*nu mă dau profet*”, pentru „*je ne pose pas en prophète*”, „*s-o roim*”, pentru „*foutons-le-camp*”, „*Dracu să te ia ! și mai du-te, învîrtindu-te ! La dracu !*”, pentru „*Merde, alors ! Merde et merde ! La !*”, „*mișto*”, pentru „*c'est bath*”, „*miștocari*”, pentru „*rigolards*”, „*haios*”, pentru „*marrant*”, „*nasol*”, pentru „*moche*”, sau „*scurpă-mi și mie cîteva foi babane; sînt lefteră pușcă* (sic)”, pentru „*crache-moi quelques gros billets, je suis complètement fauchée*”).

Și totuși, în afara unor remarcabile scene „de gen”, capabile să se impună memoriei (fizionomia cititorilor care ies la sfîrșitul unei zile de lucru din clădirea Bibliotecii Naționale, ca dintr-o gravură de Daumier – „*Rien n'y manque: ni le bossu qui s'en va, la tête courbé vers le sol [...], ni le boîtex dont la canne scande la marche d'un bruit sec et régulier, ni même l'ataxique qui avance si lentement à petits pas rapides [...]*” –, cafenelele „Flore” și „Deux Magots” din Saint-Germain-des-Prés, frecventate de artiști, dar și de profesionistele ingenue ale amorului, cheiurile clasice ale Senei sau „fotografia” modestelor camere închiriate de exilați în „hotelurile” din Cartierul Latin, identice cu acelea în care au locuit ani de-a rîndul un Cioran, de exemplu, sau un Mircea Eliade), ceea ce reușește să impresioneze cu adevărat în romanul lui N. I. Herescu ține de partitura retorică a cărții. De data aceasta am în vedere disperarea, vehemența și revolta cu care autorul vorbește, prin cîteva din personajele sale, despre lumea din care a făcut și el parte („*le monde de la colère*”), cu gîndul la una din recomandările naratologice ale lui Gide, citat la un moment dat de Gabriel Adam: „*Faire raconter l'histoire par quelqu'un qui est en colère*.” Din acest punct de vedere, între publicistica militantă a lui Herescu și romanul *L'Agonie sans mort* există o legătură directă.

Însă așa cum observă Marcel Fontaine în paragraful final al cronicii sale literare din *La Nation Roumaine* (nr. 199, iulie–august 1960), în care a îndrăznit să vorbească în numele conaționalilor săi, fără să le dezvăluie adevărata identitate a romancierului, din păcate pentru autor, dar și pentru cititorii acestuia, „*nous sommes bien loin du temps où le discours véridique et brutal du légendaire « paysan du Danube » recueillait au Sénat romain les applaudissements unanimes et les honneurs de ce que nos parlementaires appellent aujourd'hui « l'affichage »*. Hélas, comme le dit La Fontaine : « *On ne sut pas longtemps à Rome / Cette éloquence entretenir* ». Je doute qu'on le sache mieux aujourd'hui que la recette nous en est rapportée sur les bords de la Seine par ce nouveau « député des villes que lave le Danube »”.

§ Tot profesorului N. I. Herescu îi revine meritul de a fi realizat în Franța, mai ales în calitate de coordonator (dar și de autor), volumul omagial *Ovidiana. Recherches sur Ovide* (Paris, 1958), tipărit cu ocazia aniversării a 2.000 de ani de la nașterea poetului exilat la Tomis, pe coasta geto-grecescă a Pontului Euxin. Un an

mai târziu, același autor publica la Roma, în *Atti del I Congresso internazionale di studi Ciceroniani*, un eseu despre „cele trei exiluri ale lui Cicero” (exilul propriu-zis din 58/57 î. Chr., exilul prin detașarea ca proconsul în provincia Kilikia, contrar propriei voințe, și exilul interior din ultimii ani de viață, ca străin în propria țară). Și chiar dacă la alcătuirea volumului despre Ovid au participat nu numai Scarlat Lambrino, Dinu Adameșteanu, Eugen Lozovan și Demetrio Marin, ci și un număr apreciabil de specialiști străini, alături de *abecedarul* compus și tipărit de Maria Găzdaru în Argentina (*A.B.C. Darul lui Moș Crăciun*), de *Rânduiala creștinească* publicată în 1951 la Freising de monseniorul Octavian Bârlea și de George Racoveanu, de culegerile de folclor și de „edițiile de pribegie” ale Bibliotecii Române din Freiburg (cu texte de Eminescu, Alecsandri sau Caragiale), de antologia *Omul și pământul românesc* (Editura Fundației Regale Universitare Carol I, Paris, 1955) sau de alte câteva studii și cărți reprezentative, concepute din 1945 până în 1989, dincolo de granițele țării (*Mitul Daciei în istoria și cultura Spaniei*, Madrid, 1952, de Alexandru Busuioceanu, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970, de Mircea Eliade, *Von Genebrardus bis Hervás. Beiträge zur Geschichte der Kenntnis des Rumänischen in Westeuropa*, Tübingen, 1981, de Eugen Coșeriu, sau *Diccionario etimológico rumano*, La Laguna, 1958–1966, de Alexandru Ciorănescu), *Ovidiana* lui Herescu face parte din rețeaua celor mai importante borne identitare ale tuturor românilor din exil.

L'Agonie sans mort, Editura Le Mont Saint-Clair, Paris, 1960 (traducere în limba română de Cornelia Ștefănescu, postfață de Nicolae Florescu, I, București, 1998; postfață de Cornelia Ștefănescu, II, București, 1999); *La Poésie latine. Étude des structures phonétiques*, Paris, 1960; *Entretiens avec J. Marouzeau*, Colecția „Umanisți contemporanei”, Catania, 1962; *Istoria literaturii latine* (ediție critică de Alexandra Ciocârlie), vol. I, București, 2003, vol. II, București, 2005, vol. III, București, 2007; *Dreptul la adevăr : publicistica exilului* (ediție îngrijită și prefată de Nicolae Florescu), București, 2004.

Referințe: Emil Dumitrașcu, *N. I. Herescu*, studiu monografic (reprografiat), Craiova, 1984. V. și capitolul „N. I. Herescu” din volumul lui Marin Bucur, *Istoriografia literară românească*, București, 1973, pp. 307–308 (cu o bibliografie); un dosar Herescu (versuri, proză, articole, documente) și o anchetă (cu Alexandru Băciu, Gabriela Defour, Pericle Martinescu, Pan M. Vizirescu) pe tema „L-ați cunoscut pe N. I. Herescu”, în *Jurnalul literar*, nr. 1–2, ianuarie 1999.

ELISABETA LĂSCONI

PASĂREA ALBASTRĂ, PASĂREA MĂIASTRĂ

Suzanei Miron, care mi-a reamintit zborul păsării albastre

Zbor de păsări peste secole și culturi

In 2012 se împlinesc 150 de ani de la nașterea lui Maurice Maeterlinck, autor de răscruce în evoluția literaturii de la un secol la altul, în 2011 se împlinea un veac de când a primit Premiul Nobel pentru literatură. Și s-ar părea că opera sa neobișnuită începe să iasă dintr-o zonă de penumbră, creațiile dramatice se bucură de spectacole noi, orizontul de astăzi îi este favorabil, cu preferința pentru fantasy, mitologii vechi și noi.

Maurice Maeterlinck și-a trăit jumătatea cea mică a vieții sale în secolul al XIX-lea (38 de ani) și cea mai întinsă în secolul XX (49 de ani), căci s-a născut în 1862 și s-a stins în 1949. Are gusturi excentrice: iubește conacele și actrițele tinere și frumoase, merge la abație pe patine cu roțile și face antrenamente de box, îi place scrima, patinajul pe gheață și cursele cu automobilul. Tânăr fiind, a împărtășit cauza lui Zola în celebra afacere Dreyfus, dar spre sfârșitul vieții își manifestă deschis simpatia față de dictatorul portughez Salazar.

Ofensiva reînvierii scriitorului flamand își are centrul la Gand, orașul în care a văzut lumina zilei, orașul a cărui atmosferă i-a infuzat personalitatea și opera, așa că, firește, l-a celebrat prin „anul Maeterlinck”. Și, simptomatic, omagierea autorului implică procesul de conjugare a artelor: expoziții de pictură și sculptură, spectacole de teatru muzical, și chiar un experiment cinematografic ca filmul *Blue Bird*, în care regizorul Gust Van der Berghe a filmat toate scenele printr-un filtru albastru, inspirat de *Pasărea albastră*.

Maurice Maeterlinck a inovat radical dramaturgia și teatrul, dar a declanșat fenomene ale artei ce abia retrospectiv, după un secol, își arată efectul. Drama *Pelléas și Mélisande* l-a propulsat în avangarda teatrului simbolist, i-a inspirat lui Claude Debussy o capodoperă muzicală, i-a inspirat mai târziu pe Schönberg și Gabriel Fauré.

Dar feeria *L'Oiseau bleu* i-a adus celebritatea, datorită montării extraordinare realizate de Stanislavski în 1909, pe scena Teatrului Art Moscova. Traducerile se

succed într-un ritm nebun și „pasărea măiastră” își ia zborul dintr-o țară în alta, trece peste ocean, ajunge în Statele Unite, unde, în anii '20, atinge 1.200 de reprezentații în cinci ani. Primul Război Mondial îi face pe spectatori mult mai sensibili față de teatrul visului, preferând în locul realității banale imaginile onirice, născute din legende și mistere.

Fulgurațiile păsării albastre se văd însă înainte de 1900 în literatura română: *Sânziana și Pepelea*, creația dramatică a lui Vasile Alecsandri din 1881 este tot o feerie, iar simbolul central, alături de fluierul din trestie, este o pasăre albastră. Dar feeria-i deschide strălucit ultimul deceniu de creație, când autorul se dedică dramaturgiei: *Fântâna Blanduziei* este definitivată în 1883 și jucată în 1884, iar *Ovidiu*, pusă în scenă în 1885.

Feerie simbolistă și fabulă inițiativă

Pasărea albastră s-a născut miraculos dintr-o comandă: un ziar i-a cerut autorului în 1905 o poveste de Crăciun. A scris întâi o istorioară inspirată de pasărea albastră ce figurează în poveștile *tradiționale*, dar ideea îl atrage tot mai mult și transformă istorioara în feerie. Procesul de elaborare i-a dat cea mai vie bucurie a scrisului. A încheiat-o abia în 1908: o piesă de teatru în șase acte și douăsprezece tablouri.

Căutarea păsării albastre este firul acțiunii în scene pline de fantezie, de culoare și de poezie. Atmosfera are tenta unui vis copilăresc, țesut din fire fabuloase: pasărea albastră deține secretul lumii, adică fericirea însăși. Aparența unei piese pentru copii are un tâlc: doar copiii știu să *recunoască* fericirea în propria lor casă, iar adulții învață de la ei că lumea vizibilă este înșelătoare.

Tytltyl și Mytyl, copiii unui tăietor de lemne se trezesc în noaptea de Crăciun scăldați de o lumină ciudată, în odaia lor apare Zâna Bérylune, care seamănă cu doamna Berlingot, vecina lor cea săracă. Zâna le cere copiilor să pornească în căutarea Păsării Albastre ca să o tămăduiască pe fetița bolnavă a celei din urmă. Ca să-i ajute, le dă un diamant ce deschide ochii pentru a vedea sufletul lucrurilor. Răsucind diamantul, Tytltyl vede sufletul Luminii, al Căinelui și al Pisicii, ele vorbesc și se fac înțelese, îi urmează pe copii în călătoria în care pornesc.

Frate și soră, cu însoțitorii lor, străbat lumi fabuloase: Țara Amintirii, unde își regăsesc bunicii și frații morți, Palatul Noptii, Pădurea, Cimitirul, Grădina Fericirilor și Regatul Viitorului unde îi *întâlnesc* pe copiii încă nenăscuți. În aventura lor au de înfruntat multe piedici: Noaptea, Copacii și Animalele, cărora Pisica le dă ajutor pe ascuns, știu că Omul le-a făcut rău și nu vor ca Pasărea Albastră să ajungă în mâinile lui. Deși copiii reușesc să *găsească* un loc plin de păsări albastre, constată că pasărea adusă de ei în colivie și-a schimbat culoarea și a murit. Întorși acasă în dimineața de Crăciun, cred că au lipsit un an, provocând tulburare părinților. Când vecina lor, doamna Berlingot, le cere *turturica*, pentru a o face fericită pe fetița ei bolnavă, Tytltyl descoperă că multcăutata Pasăre Albastră se afla în propria casă. I-o oferă bucuroși și fetița se însănătoșește în mod miraculos. Dar Pasărea albastră le scapă din mâini și își ia zborul.

Pasărea albastră este feerie, poem filosofic și fabulă inițiativă. Eroii ei privesc lumea cu alți ochi la sfârșitul *călătoriei*, probele trecute le-au adus înțelepciune: au învățat să vadă sufletul lumii, au descoperit că adevărul se ascunde sub aparențe, iar fericirea nu se află la mare depărtare, ci foarte aproape, la îndemână. Tylyl și Mytyl s-au confruntat cu ideea morții, știu să-și stăpânească temerile, au devenit conștienți de cruzimea Omului față de Natură (copacii și animalele pădurii), pot deosebi înțelesurile Fericirii.

Feerie națională și alegorie politică

Sânziana și Pepelea apare astăzi ca mic miracol în dramaturgia lui Vasile Alecsandri, dar situarea ei generează contradicții. La prima vedere, ar aparține romantismului, întâi prin fondul mitologic bogat (cele două personaje eponime din cultura populară, zânele și zmeii), prin multiple elemente preluate din tiparul basmului, prin universul fabulos cu împărați și palate, călătorii peste mări și țări. La o analiză atentă se vede parodia acțiunii din basmul popular, îngroșarea caricaturală a personajelor.

Feeria are un fir dramatic sucit și răsucit din schema basmului. În împărăția lui Lăcustă-vodă seceta pustiește tot. Ca să aducă ploaia, sătenii se hotărăsc să înece o babă, o aleg pe Baba Rada, pe care Pepelea tocmai o ajutase să-și facă un toiag nou. Cea sacrificată se preschimbă în Zâna lacului, care-l va ocroti și ajuta pe Pepelea. Așa se petrece alegerea eroului.

Sânziana, fata lui Papură-vodă, vrea să se mărite, așa că vin să o peștească domnii din vecinătate, Lăcustă și Pârlea. Apare și Pepelea, aducând în dar o pasăre albastră în colivie de aur și o oglindă ce arată adevărul. Dar fata este răpită de un zmeu, tatăl și pretendenții pornesc s-o caute și s-o salveze, străbat pădurea stăpânită de sora zmeului, Zâna codrului, au parte de încurcături și peripeții.

Se rătăcesc unii de alții, ajung apoi pe insula zmeului, dar tot Pepelea îi eliberează pe toți. Fugarii nu regăsesc ușor drumul spre împărăția lui Papură-vodă și se rătăcesc în imperiul iernii, unde Sânziana ia locul împărătesei dispărute și salvarea de îngheț se datorează lui Pepelea, ajutat în toate încercările sale de Zâna lacului. Au de înfruntat stihiiile iernii și geniile ei, dar reveniți la curtea lui Papură-vodă, au parte de o primire plină de bucurie.

Dar substanța feeriei este una critică și satirică, în eroii feeriei – Păcală și Tândală, în Lăcustă și Pârlea, ori chiar în Papură-vodă se regăsesc figuri din galeria politicii liberale, de la Brătieni la C. A. Rosetti, posibile trimeri la Carol I și Alexandru Macedonski. Dar feeria se-ncadrează ca timp în a doua etapă a Junimii, în care direcția critică se impune și teoria formelor fără fond o ilustrează capodoperele marilor autori: *Scrisorile eminesciene*, comedii semnate de I. L. Caragiale.

Geografia sacră

Cele două feerii impresionează prin principiile de organizarea a spațiului unde se desfășoară acțiunea, în fiecare act se schimbă locul acțiunii, dar fiecare loc are conotații simbolice și semnificații ce luminează substratul mitic. În *Pasărea*

albastră există principiul simetriei și al contrastului, pe când în *Sânziana și Pepelea* funcționează principiul alternanței și al gradației.

În *Pasărea albastră*, acțiunea din Tabloul I al actului inițial și ultimele două tablouri, 11 și 12, din actul ultim, Actul VI, se petrece în Coliba Tăietorului de Lemne. Acțiunea din actele II-IV seamănă cu o coborâre în infern, copiii străbat Țara Amintirii, unde își întâlnesc bunicii, trec prin Palatul Noptii, unde deschid Porți primejdioase, prin Pădure, adică în Natura cu pericolele reprezentate de copaci și animale, iar apoi în Cimitir.

Și simetric, în Actul V, călătoria duce în două spații paradisiace, întâi Grădina Fericiților și apoi Regatul Viitorului, ambele dezvoltându-se ascensiunea în paradis. Se poate observa și principiul contrastului, aventurile trăite în Țara Amintirii, în Palatul Noptii, în Pădure și în Cimitir le imprimă copiilor stări de neliniște, apoi frică și teroare, până la apogeul unei primejdii de moarte. Dar popasul în Grădina Fericiților și în Regatul Viitorului le aduce starea de beatitudine.

În *Sânziana și Pepelea*, cele cinci acte relevă alte principii, alternanță și gradație. Acțiunea din primul act se petrece în spațiul deschis al câmpiei, cu o pădure în fundal, cu o casuță în stânga, între copaci uscați, cu un lac. În al doilea act, spațiul închis este format din sala tronului lui Papură-vodă, cu vase mari cu plante acvatice, așezate în colțuri, centrul îl fixează un tron mare de aur în stânga și un tron mai mic, cu arcade largi și înalte, deschise pe terasă, deasupra grădinii.

Al treilea act are ca loc al acțiunii o pădure deasă, unde stăpânesc Zâna Codrului și Statu Palmă Barbă Cot, amândoi recurg la înșelătorii pentru a provoca rău călătorilor sosiți. În al patrulea act, peripețiile au loc pe insula zmeului, unde se înalță un turn cu două caturi, iar al cincilea reprezintă Regatul Iernii, unde călătorii ajung după lungi rătăcirii, care-i împiedică să găsească drumul spre casă.

Și aici există sugestia spațiului infernal – câmpia pârjolită de soare, sugestia unui spațiu paradisiac, aluzia la un ținut al purității depline – Regatul Iernii, și aici se vede natura pădurii, de spațiu intermediar, unde eroii trebuie să înfrunte primejdiile, fiindcă pădurea aparține sălbăticiiei, iar în plan psihologic, forțelor obscure ale inconștientului. Spațiile prezente în ambele feerii dezvoltându-se prezența unui scenariu mitic al călătoriei, amintind de schema epopeilor, cu semnificațiile călătoriilor în lumea de dincolo.

Aventura unei perechi mitice

Eroii care se aventurează în lumea de dincolo sunt o pereche: iubit și iubită la Alecsandri, frate și soră la Maeterlinck. Ei reprezintă o singură ființă, unitatea o dată puterea iubirii sau puterea aceleiași naturi semnificată aici prin legătura de sânge. Scriitorul român a ales o pereche provenită din fabulosul popular autohton, autorul flamand a ales copii ale căror nume cu rezonanțe onomatopice. Dar Tytyl și Mytyl au rădăcina comună Tyl.

O speculație interesantă (poate a fost deja făcută) pornește de la rădăcina Tyl, corelată cu numele unui personaj central din tradiția flamandă, saltimbanc și farsor:

Till Eulenspiegel (cum apare în germană), Tjil Uilenspiegel în neerlandeză, cu diferite variante ortografice – Thyl, Thijl, în limba română fiind tradus Till Buhoglindă. Povestea a intrat în circuitul european al poveștilor pentru copii.

Cea mai veche versiune a poveștii a fost publicată în 1510/1511, și traduceri au pus-o în circulație, iar treptat personajul s-a transformat într-un bufon ce stârnește râs și simpatie. Scriitorul Charles de Coster face din Till o figură a rezistenței flamande în fața ocupației spaniole din secolul al XVI-lea, în *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres* (1867). Richard Strauss i-a dedicat un poem simfonic: *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1894-1895).

În psihologia abisală, figura Triksterului, cum este numit un asemenea personaj care se joacă, se asociază unui arhetip, Copilul interior sau Copilul divin. Pornind de la ideile lui Carl Gustav Jung, analizele propuse de Paul Radin, Margaret Paul și Antoine Pinterovici demonstrează prezența copilului interior în sufletul adultului. Literatura însă a anticipat o asemenea descoperire, căci Tytyl și Mytyl par a fi ipostazele sufletului de copil, ușor diferențiate ca natură masculină și feminină.

Cât despre Sânziana și Pepelea, ei provin din poveștile populare care conservă un bogat fond al mitologiei românești, explorat constant de Vasile Alecsandri de la prima la ultima etapă de creație. Dar în feerie, scriitorul s-a întrecut pe sine și a adunat în aceeași piesă mai multe personaje emblematice, și nu este întâmplătoare prezența celor trei Tricksteri: Pepelea, Păcală și Tândală.

Sânziana este ipostaza personajului feminin principal în basmele mitologice românești, este perechea feminină a lui Făt-Frumos, numită Ileana Cosânzeana, Ileana Sânziana. Feeria păstrează episoadele basmului: răpită de un zmeu, ea este închisă într-un turn, dusă pe alt tărâm – insula unde trăiește Zmeul zmeilor, salvarea o datorează eroului care trece prin multe încercări, se luptă cu zmeul și o eliberează, fug apoi ca să se poată salva.

Pepelea se desprinde ușor din cortegiul Tricksterilor și se apropie de Făt-Frumos, poate și pentru că scriitorul a șarjat universul fabulos și l-a răsturnat într-o lume pe dos. De altfel, interpretările propuse de Lazăr Șăineanu în *Basmele românilor*, preluate și dezvoltate de Romulus Vulcănescu în *Mitologie română*, disting între Pepelea și alți doi eroi mitici: Pepelea face totul pe dos „din simplitate și nevinovăție”, Păcală face totul „din răutate conștientă”.

Tot după Lazăr Șăineanu, Pepelea întruchipează pe idiotul angelic, iar Păcală pe diavolul pocăit. În feerie este evident că Păcală și Tândală alcătuiesc o pereche mimând prostia și ascunzând șiretenie și interese urmărite abil. Natura benefică a lui Pepelea se vede și din faptele sale (o ajută pe Baba Rada, vrea să o salveze de la înec) și din răsplata și ajutorul primit de la Zâna lacului.

Fluierul și diamantul

Fiecare dintre eroi primește un obiect cu putere magică pentru isprăvile călătoriei în care pornește: Tytyl primește un diamant pe care-l rotește și vede sufletul lucrurilor

– Pâinea, Zahărul, Lumina, ca și al animalelor – Câinele și Pisica. Diamantul îi deschide ochii spre invizibil, îl ajută nu doar să privească și să înțeleagă, ci să și comunice. El are astfel acces la misterele ce i se dezvăluie pe rând, în toate locurile prin care trece, de la Țara Amintirii și până în Regatul Viitorului.

Nu întâmplător, Lumina îi revelează misterele, îl călăuzește și îl ajută în periplul inițiativ, ea aduce salvarea din marile primejdii. Același rol îl are în feeria lui Vasile Alecsandri Baba Rada, care îi oferă lui Pepelea, ca răsplată, mai multe daruri. Întâi este fluierul vrăjit, de care nu se poate despărți, prin care își domină dușmanii și îi înfrânge. El amintește în mod evident de *Flautul fermecat* al lui Mozart.

Fluierul este instrumentul muzical cu atribute magice, fiind legat de cultul strămoșilor, iar în feeria lui Vasile Alecsandri îi este dăruit lui Pepelea de Baba Rada, preschimbată după moarte în Zâna lacului. Așadar, este un fluier miraculos primit în dar de la un donator din lumea de dincolo și influențează comportamentul tuturor viețuitoarelor. Pandantul său, diamantul, indică la Maeterlinck prezența altei tradiții, căci simbolizează inteligența și perfecțiunea, asimilat în alchimie cu piatra filozofală.

De altfel, faimoasa operă mozartiană are și alte legături cu feeriile analizate: apar două perechi de îndrăgostiți, ale căror nume rimează, ca și numele copiilor Tytyl și Mytyl din *Pasărea albastră*: o pereche princiară, Tamino și Pamina, alta naivă și jucăușă, Papageno și Papagena, dar toți trec prin peripeții similare celor din *Sânziana și Pepelea*. Personajele și obiectele trimit la un cod simbolic esoteric, aventurile semnifică, dincolo de fabulos ori miraculos, cu totul altceva, un scenariu inițiativ ce ține de societățile secrete. Întâmplător sau nu, atât Mozart, cât și Alecsandri și Maeterlinck au aparținut masoneriei, iar creațiile lor încifrează altfel de mesaj, prea puțin accesibil. Călătoriile eroilor amintesc de călătoria simbolică din cursul ritualului de primire în lojă, într-o altă cheie, reprezintă pelerinajul sufletului în lumea de dincolo, prin care conștientizează adevărata condiție a omului și legăturile sale cu universul.

Un mic detaliu ține de hazard ori declanșează alte ipoteze. Revenind la rădăcina Tyl și la asocierea cu Till Eulenspiegel, trebuie observat că în limba germană el se compune din două cuvinte ce înseamnă bufniță și oglindă. Simplă coincidență poate, dar Pepelea aduce în dar lui Papură-vodă o oglindă ce le arată adevărul chip celor ce se privesc în ea, este așadar un fel de revelator al adevărului, ascuns de aparențe și iluzionare.

O pasăre sau un stol?

Dar apropierea celor două feerii o face mai ales pasărea albastră: simbol ambiguu al fericirii la Maurice Maeterlinck, simbol ambiguu și mai greu de interpretat la Vasile Alecsandri. Tytyl și Mytyl străbat lumile căutând-o fără s-o găsească, dar întorși în coliba părintească văd că turtureaua dăruită fetei bolnave este pasărea căutată, dar de îndată ce natura se dezvăluie privirii, ea zboară. Pasărea albastră are semnificații multiple, ea are funcție oraculară, căci răspunde la întrebări și dezvăluie viitorul.

Este aceeași pasăre sau un stol de păsări desprinse din imaginarul colectiv, păstrat bine ascuns în povești și legende?

Un studiu ce urmărește procesul genetic al feeriei flamande (*Image de l'oiseau bleu conçu par Maeterlinck* de Tomohide Uchida), înregistrează numeroase opere ce o preced, cu același titlu, de la povestea Mariei d'Aulnoy din culegerea *Povești cu zâne* din 1697 la pantomime, feerii și narațiuni din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, semn de persistență a motivului.

În feeria lui Vasile Alecsandri pasărea albastră se află în colivie, așadar este captivă, este numită pasăre măiastră. Ivan Evseev o descrie ca pasărea miraculoasă cea mai cunoscută din basmele românilor: pasăre multicoloră și strălucitoare, deține rang suprem între toate păsările, care o slujesc. Ea posedă forțe magice inepuizabile: pasăre solară ce poate reda celor orbi vederea, cântecul ei poate învia chiar și morții, are puteri oraculare (sintagma „l'Oiseau bleu” înseamnă, în traducere, pasărea măiastră. Iar semnificația din feeria lui Maeterlinck o arată ca pasărea fericirii, ceea ce deschide un lanț de corelații cu motivul poveștilor chinezești care se intitulează *Pasărea fericirii*, cu alte povești populare din alte zone culturale ce au alt titlu, *Pasărea de aur*).

Și ieșind din literatură spre muzică și arte plastice, periplul duce la două capodopere ale secolului XX: *Pasărea de foc* a lui Igor Stravinski și *Măiastra* lui Constantin Brâncuși.

Și astfel explorarea mitologică îndreaptă spre alte două păsări, Phoenix și Simorgh, ele pretind o investigație complexă. Întrebarea persistă: este o singură pasăre dispersată în multiple forme ori un stol de păsări survolând timpuri culturale și spații mitice? Răspunsul cere cu totul alt pelerinaj.

Referințe bibliografice

1. Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1997;
2. Viktor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983;
3. Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor*, Editura Minerva, București, 1978;
4. Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., București, 1985;
5. Tomohide Uchida, *Image de l'oiseau bleu conçu par Maeterlinck* de [http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/4-1_%E5%86%85%E7%94%B0\(F\).pdf](http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/4-1_%E5%86%85%E7%94%B0(F).pdf)
6. A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, traducere de Corin Braga, esf, Binghampton & Cluj.

SEBASTIAN REICHMANN

POETUL ȘI MISTICUL ÎN FAȚA CATASTROFEI

Pentru Jouve descoperirea inconștientului de către Freud (sau mai bine zis redescoperirea lui, pentru că «...noi *sîntem grămezi de inconștient ușor limpezite la suprafață de lumina soarelui ; și aceasta poezii au spus-o înaintea lui Freud : Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire chiar...*) a transformat în mod definitiv imaginea omului, a umanității, aceea care însemna pentru Jouve lumea Culpabilității (*le monde de la Faute*).

În consecință, nimeni nu mai poate ignora după Freud relația între culpabilitate, ca sentiment universal al sufletului omenesc, și întrepătrunderea celor două « instincte capitale » (cum le numește Jouve prin analogie cu « păcatele capitale »), erosul și moartea.

Metapsihologia freudiană a adus, scrie Jouve în « Inconștient, spiritualitate și catastrofă », o creștere incalculabilă a sentimentului tragic, dar și intuiția unor posibilități originale de depășire a conflictului între rațiune și inconștient. «... *în același timp omul se sforțează în bătlia abisului, se sforțează și, în rare împrejurări, gîndește. Dacă nu a fost redus la un fel de moarte prealabilă de către acest mecanism, el gîndește. Aici miracolul, care nu e niciodată foarte departe de om, începe să se manifeste. (...) Capabilă de mari transformări cantitative, de specie, de asemenea capabilă să-și inventeze metamorfozele, de a se transcende în cele din urmă, așa se pare că este energia libidinală.* » Cu alte cuvinte, este schițat aici ceea ce Freud însuși a numit « misterul sublimării » pentru a descrie specificitatea dinamică a libido-ului.

Ceea ce urmează, în același paragraf, indică însă cu pregnanță direcția în care se îndreaptă interesul real al poetului chiar dacă acesta se vrea un fidel adept al psihanalizei.

« *Această construcție* – scrie Jouve referindu-se la tabloul de ansamblu al metamorfozelor libido-ului – *este satisfăcătoare, și nu cred că « sufletul » omului apare diminuat. Dimpotrivă. Omul este astăzi mai mare, (...), decît în evul mediu și în secolul XVI, epoci în care avusese o destul de înaltă idee despre sine ; și aceasta tocmai pentru că, rănit în narcisismul său, el trebuie să recurgă la forțe neprevăzute.* »

Dacă psihanaliza este privită aici că avînd, global, un efect pozitiv asupra civilizației contemporane bolnave, permițînd potențial apariția unei rațiuni de « fabrication meilleure », Jouve privește concomitent, și dintr-un alt unghi, aceste efecte benefice ale psihanalizei.

După ce definește rolul psihanalizei ca fiind, în primul rînd, acela de a scoate în evidență latura pe care o numește – demoniacă – a vieții instinctuale, evocă cazul misticilor, pentru a ilustra posibilitatea unui tip diferit de raporturi (pe care le numește acorduri) între « *super-ego, putere constrîngătoare arhaică, și Fondul erotic, mai universal, care este non-eul (...)* », raporturi posibile ca urmare a unei serii de exerciții, sau mișcări, spirituale. Acest unghi specific este ilustrat de termenul de « demoniac », « eretic » pentru limbajul psihanalitic, și, mai pregnant, de distincția între un inconștient pe care Jouve îl numește « universal » (ar fi utilă poate și o discuție a acestui termen în raport cu « inconștientul colectiv » al lui Jung), și inconștientul personal. Inconștientul universal, deși propriu tuturor oamenilor, ar conferi anumitor tipuri umane puteri secrete, pe care doar persoanele în cauză ar fi capabile să le descifreze, întreținînd cu ele o dublă dinamică, de a da și de a primi, de natură spirituală. Acest tip de raportare la inconștientul universal ar fi ceea ce permite misticilor să cunoască o aprofundare nelimitată, în urma războiului purtat, după Jouve, de super-ego împotriva eului, și nu o boală sau un accident, cum se întîmplă adesea.

Peste vreo două decenii, în jurnalul său « fără dată », intitulat *En miroir* («În oglindă»), Pierre Jean Jouve va aborda într-un mod tot atît de liber relația sa complicată cu limbajul și perspectiva psihanalizei. « *Cuvîntul înainte la **Sueur de sang** (« Sudoare de sînge »), este primul text, gîndesc eu, care a revendicat puterea de a scrie poezie plecînd de la valori inconștiente. (...) Dar ideea centrală a acestor poeme, expusă în Introducere, nu era aruncarea în dezordine a elementelor simbolice; era să facă posibilă unirea și comunicarea afectivității primare cu demersul cel mai înalt al conștiinței, absorbția sa de către contemplație. »*

Reiese clar, la o lectură atentă a acestui pasaj, că Jouve atribuie poeziei rolul care ne-am fi așteptat să-i revină psihanalizei. De la bun început, în capitolul din jurnalul său avînd același titlu ca și volumul din 1933-1935, poetul ne avertizează că, deși nu se poate nega influența descoperirilor psihanalizei asupra comportamentului cotidian și a gîndirii acelor persoane ce au avut o experiență reală a psihanalizei, teoria și practica psihanalitică ca atare nu aparțin sferei poetice. « *Teoria psihanalitică, experiența psihanalitică nu aparțin sferei poeziei* ».

În revanșă, relația dintre psihanaliză și mistică este inextricabilă (« *Acum se știe că orice lucru trebuie să se conformeze psihicului uman, dar cum sîntem departe de a ști ce diferențiază tendințele cele mai universale ale inconștientului de formele*

spirituale pe care le considerăm ca fiind cele mai înalte – cum, de exemplu, un anume erotism, acest lucru a fost remarcat de numeroase ori, impregnează actele sublime ale sfinților –, putem aproape conchide că seria fenomenelor este circulară și că ceea ce este cel mai jos, la aceste nat-uri privilegiate, se înscrie instantaneu în ceea ce este cel mai sus»), dar ea exista grație mediației poeziei.

În ceea ce privește aportul său la elucidarea rolului unic atribuit poeziei pentru a conjura catastrofa presimțită în acest an 1933, Jouve va scrie în jurnalul său publicat două decenii mai târziu: *«Nu este permis să se spună că am vrut să închid Poezia în pivnița instinctelor (citește psihanaliza) sau a fatalității (citește mistica). Ceea ce am propus, dimpotrivă, era completudinea conștientă. Dacă erosul și moartea ne stăpînesc, în felul acesta, traversînd prezențele lor primitive și opace, poate trece drumul transparent al unei grații.»*

NICOLAE COANDE

ION D. SÎRBU ȘI TEROAREA ISTORIEI
un Robinson pe insula umbrelor

Într-un articol publicat în perioada interbelică, Mircea Eliade a schițat cadrul general pentru ceea ce avea să devină o expresie-concept cu adânci semnificații pentru soarta românilor – teroarea istoriei: „Printre neamurile fără noroc, ne numărăm în frunte noi, Românii. Ca să supraviețuim în Istorie, ne-am istovit mai mult decât s-au cheltuit alte neamuri ca să cucerească pământul. Istoria Neamului Românesc n-a fost decât o lungă, neconținută, halucinantă hemoragie.” („*Teroarea istoriei*” și *destinul României*). Eliade prezintă această teză inclusiv în romanul său, *Noaptea de Sânziene*: „Noi cei de aici, nu prea avem motive să iubim istoria. De ce am iubi-o? Zeci de secole Istoria a însemnat pentru noi năvălirile barbare, alte cinci secole a însemnat teroarea rusească și acum pentru nu știu câte secole, Istoria va însemna Rusia sovietică”.

Demnitatea pierdută a scriitorului român

Atunci când citim sau recitim literatura de sertar, romanele, jurnalul sau scrisorile lui Ion D. Sîrbu nu putem să nu fim izbiți de meditația continuă asupra acestei terori a istoriei, așa cum a făcut-o un scriitor care a fost confruntat el însuși cu furorul acesteia într-unul dintre cele mai negre capitole al României moderne: „... suntem blestemați, aici la porțile Orientului, condamnați la așteptare fără alinare, la îndelungă răbdare și umilință, singura noastră fericire constând în momentele când ne putem bârfi propria nefericire...” („*Scrisori către bunul Dumnezeu*”, Ed. Apostrof, 1996). Atlet al mizeriei, cum se autocaracteriza, dar și bufon al Majestății sale, cum îi plăcea să fie în preajma lui Blaga, Ion D. Sîrbu ilustrează cu viața și cu opera sa felul în care un outsider poate avansa în centrul culturii române printr-o neconținută luptă cu poncifele gândirii dominante, dar și prin atitudinea cea mai curajoasă pe care o poate avea un om în vremuri tulburi, când majoritatea face pactul – nu cu Mefisto, ci cu un drac mărunț, nu mai puțin omnipotent însă. Spune asta chiar autorul, atunci când se referă la o vizită a lui Ștefan Aug. Doinaș la Craiova, invitat la Colocviile revistei *Ramuri*, unde traducătorul lui „Faust” face o impresie intelectuală excelentă auditoriului provincial: „Dacă ar fi fost obligat, ca mine, să mănânce pâine în Oltenia,

iscălirea contractului (nu cu un Mefisto, ci cu un drac balcanic rău și prost) ar fi obligatorie.” Nu ne putem însă închipui un Ion D. Sîrbu semnând contractul cu acest drac balcanic care este Securitatea sau duhul perfid al locului, în ciuda unor insinuări pe care le putem detecta citind dosarul său aflat în arhiva CNSAS, amănunțit expus, în comentarii pertinente, bine structurate de tânăra cercetătoare Clara Mareș într-o carte care a fost un eveniment editorial al anului trecut: *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității* (Ed. Curtea Veche, 2011, cu o prefață de Antonio Patraș). Glosele hermeneutice ale Clarei Mareș pe marginea celor 1680 de pagini din dosarul aflat la CNSAS (perioada 1957-1989) disting mai multe etape ale nefericirii unui om confruntat cu teroarea istoriei și care deplânge faptul de a se fi născut într-un secol deloc binevoitor. Educat la școala valorilor estetice, dar și est-etice (cu formula lui Norman Manea, preluată ulterior de Monica Lovinescu), Sîrbu constată ironic, imediat după terminarea unui război mondial în care fusese subiect implicat, dar și gânditor al proastei întocmiri a lumii, că suntem copleșiți de libertăți: „am putea spune chiar că ne prăbușim sub povara atâtor libertăți. Libertatea de a citi oricare dintre ziarele guvernului, libertatea de a asculta orice discurs ținut la radio, libertatea de a vota «în unanimitate» orice sindicat [...], libertatea de a muri de foame [...], libertatea de a răguși la oricare din meetingurile groziste [...], libertatea de a uita că ai fost legionar, libertatea de a tăcea din gură” (ziarul *Patria*, 15 martie, 1946, articol semnat Stentor). Ironia se manifestă în spațiul liber al exprimării jurnalistice, acolo unde încă opinia liberă nu era delict de... Dej-majestate, cum avea să devină în scurt timp după ce comuniștii reușesc să amuțească o țară întreagă și să o târască în infernul răfuieiilor și al vindictei generalizate.

Presiunile ideologiei conduse de „apostolii” stalinismului (în mod ironic, unii chiar se numeau așa, precum Pavel Apostol, cel care la Universitatea din Cluj, unde Sîrbu era asistent la catedra de filosofie, îi cerea insistent să-l denigreze pe Blaga) vor duce la radicalizarea opresiunii asupra intelectualilor din România, a celor care nu acceptau să fie pe linie, cum, din păcate, condeie strălucite ale literaturii române (T. Arghezi, G. Călinescu, M. Sadoveanu, Ș. Cioculescu) aveau s-o facă. Un exemplu de penibil greșos este dat de acomodantul T. Arghezi, mare poet și la fel de mare oportunist. Chiar dacă Arghezi venea după un necruțător oprobriu al regimului, prin pana infectă a lui Sorin Toma, care îl desființase în *Scînteia*, în 1948, pentru pretinsa putrefacție a poeziei sale (deși, în 1945, Arghezi primise Marele Premiu Național), felul în care intră în plutonul celor care preamăresc regimul poate părea uluitor până astăzi. În *Glasul Patriei*, revista propagandei comuniștilor români pentru vest (apărută inițial în Berlinul de Est și tipărită abia după 1965 la București), Arghezi scrie articole pe linie, ca un perfect recuperat și reeducat. Potrivit Anei Selejan (în vol. „*Glasul Patriei*, un cimitir al elefanților în comunism”, Ed. Vremea, 2012), i se publică în revista-flașnetă articolul *Cârmuirea socialistă biruie*, publicat anterior în 1952, sub un alt titlu, în *Contemporanul*, iar din 1965 maestrul (membru al Academiei R. P. R.) își dă silința să fie cât mai ditirambic: „Sunt unul dintre martorii în viață ai unui trecut nerușinat și nemernic... Astăzi, nici plugarii, nici scriitorii nu

mai știu ce-i suferința și deznădejdea... ca și plugarii, ne simțim colectivizați și noi.” La moartea lui Gheorghiu-Dej, cel mai mare poet al românilor din secolul XX scrie aproape hohotind acest elogiu cernit: „Condeiele al meu de mângâiere, de consolare și reverie, fă-te om, fă-te țară, fă-te popor, fă-te sarică de spini și plângi la porțile lumii (...) Gheorghiu-Dej, căruia îi scriam uneori numindu-l Iubite Tov Dej, a pierit dintre noi, cu tinerețea, cu puterile, cu voiniceala lui, adică cu totdeauna (...) Nu m-aș fi gândit o dată cu capul... Nu sunt în stare să cred că Gheorghiu-Dej s-a isprăvit.” Marii noștri scriitori suferă la pierderea marilor noștri bărbați de stat, mai dihai ca nevestele și familiile acelora. Motivul e simplu: *pecunia non olet*.

„Peripravăm peste jilavele gherle piteștine...”

Am schițat acest cadru al epocii, în care drama lui Sîrbu este pusă deja în ecuația supraviețuirii în onoare sau cu prețul cedării, pentru a putea înțelege mai bine felul în care mașina represiunii comuniste a nivelat conștiințele care nu au abandonat ideea demnității și a libertății de exprimare. Prin atitudinea sa neconciliantă, adept al valorilor morale transmise de tată, dar și de maestrul său, Lucian Blaga, Sîrbu este un om care intră în coliziune cu Istoria. Teroarea acesteia nu va întârzia să se facă simțită în viața unui om și scriitor care știa deja în 1982 că drama noastră nu contează, că suntem subiecți pasivi, iar lumea e funciar greșită. Sîrbu e arestat prima dată pe 17 septembrie 1957 pentru culpa – imaginară – de a se fi lăsat recrutat de Marcel Petrișor într-o organizație contrarevoluționară, în urma unei discuții ad-hoc purtate la sediul revistei *Teatrul*, unde lucra din 1956. Adică, anul revoluției maghiare, an critic pentru sistemul concentraționar comunist. Data aceasta e fatidică pentru Sîrbu: el moare pe 17 septembrie 1989... La proces, scriitorul invocă în apărarea sa inclusiv faptul că Mihai Beniuc avea încredere în el, de vreme ce fusese introdus în facultate pentru „a menține spiritul materialismului dialectic”. Credea că inchișitorii săi comuniști vor ține cont de simpatia sa ideologică de stânga. Interesant e faptul că inclusiv Securitatea va pune mai târziu la îndoială faptul că Sîrbu a fost ilegalist, membru de partid. Pe 12 martie 1958, când Sîrbu era deja condamnat, Securitatea număra 9884 ofițeri, 3375 subofițeri, 5816 angajați și 11193 angajați civili, adică 18656 persoane: cât o uzină falnică, 23 August sau Electroputere. Efectivele trupelor Securității erau de 57185 de persoane, o armată la care nu visa nici Mihai Viteazu când lupta pentru unificarea românilor. În schimb, pentru dezbinare, comuniștii găsiseră oamenii necesari. Sîrbu face pușcărie grea. Trece prin lagăre și detenții grele. Expresia lui ironică și care ne face pe noi cei de azi să râdem nu poate acoperi, totuși, suferința îndurată în cei șapte ani de reclusiune forțată: „să nu uit că drumul spre Blaga trece prin Caragiale, drumurile spre Roma trec prin Istanbul sau Kiev, drumul spre Dostoievski obligă să *peripravăm peste jilavele gherle piteștine*”. Va fi coleg de „gherlă” cu învățați ca Sergiu Al. George, Al. Paleologu și răsul său stenic, sănătos va risipi îngrijorările multor comilitoni de suferință în calvarul acelor ani.

Pe 1 august 1964, după eliberarea din februarie 1963, Sîrbu e angajat la Teatrul

Național Craiova, după ce scăpase din mina de la Petrila și ajunsese pentru scurt timp la teatrul din Petroșani. Nici acum nu se știe cum a fost îndrumat să vină aici, cert este că primul său director, Alexandru Dincă, îl primește în acest post în care strălucise cândva Liviu Rebreanu, chiar dacă doar un an, în directoratul lui Emil Gârleanu. Pe 15 septembrie 1964, primul său informator, un oarecare „Sorin Vidan”, dă deja primul raport despre Sîrbu la noul său loc de muncă. Numele colonelului de securitate care îl are în primire: Lăzărescu. Este în urmărire Serviciului III al Securității Dolj. Între 1965 și 1967, zece informatori sunt mobilizați pe urmele sale. Tare instructivă ar fi o carte cu titlul „Pe urmele lui Ion D. Sîrbu”, semnată olograf de turnătorii săi, mai ales că unii dintre ei sunt în viață și au și veleități literare. În octombrie 1965, Sîrbu ținea conferințe la Universitatea Populară, unde era atent monitorizat, întrucât atenta la mințile fragede ale tineretului, infestate de idealism, după cum se exprimă un sicofant al său. Informatorul „Filip Traian” îl descrie astfel pe 20 februarie 1967: „aprint, pasionat, capabil oricând să facă paradă de cultură... este un intelectual deosebit de informat, în stare să capteze în același timp. L-am ascultat în cercuri de prieteni, la conferințele ținute în sala TNC etc.”. Tot nu se găsesc în arhivele TNC acele conferințe, poate că informatorii le-ar putea reproduce din memorie sau Securitatea le-ar putea avea înregistrate. Pentru informatorul „Dugan”, un dramaturg bucureștean, dimpotrivă, Sîrbu este un prost scriitor de teatru, scrie o proză școlărească, iar în discuții despre filozofie și literatură repetă ce au spus alții. Cel mai prolific agent de după 1967 este „Oroș Ion”, redactor la *Ramuri*, așa cum mai târziu va fi, tot la *Ramuri*, Gigi Niculescu. *Ramuri*, baza inteligenței craiovene, veghea neabătut. „Oroș” arăta cum se înfuriase Sîrbu atunci când revista i-a respins publicarea unui fragment dintr-o piesă de teatru. Motivul invocat: misticism. Clara Mareș explică la un moment dat de ce nu au fost deconspirați informatorii (așadar, se cam știu): pentru a nu se declanșa o „vânătoare de vrăjitoare”. Unii dintre ei au fost, chipurile, racolați împotriva voinței lor și ar putea avea de suferit. Atunci, de ce Ion Jianu, jurnalistul de la cotidianul *Gazeta de Sud*, un informator din perioada ultimă a vieții lui Sîrbu, apare cu numele său? Pentru că e Prîslea și nu are „portanța” socială și culturală a celorlalți sicofani? Să fim serioși!

„Un Robinson nătâng multilateral traumatizat”

Interesant e faptul că, la un moment dat, piesa cu titlul provizoriu, „Mireasa bunelor intenții”, nu va primi avizul TNC pentru a fi jucată. Ea era propusă pentru a intra în repertoriul teatrului în locul piesei „Iona”, de M. Sorescu, care nu putuse trece de cenzură. Nu se putea Sorescu, dar nici Sîrbu. Autoritățile vremii își prețuiau scriitorii cum se cuvine. Piesa refuzată se va numi mai târziu „Arca bunei speranțe” și va fi jucată în chiar ziua morții scriitorului, pe 17 septembrie 1989. Au și dramele soarta lor. Tot „Oroș” îl toarnă la Securitate pe Sîrbu, care spusese franc: „preluarea de către tov. Ceaușescu a conducerii Consiliului de Stat, ca și propunerile privind reorganizarea teritoriului administrativ al țării reprezintă cea mai nedemocratică

reformă pe care a cunoscut-o vreodată țara noastră; de fapt ea nu este altceva decât desființarea oricărei forme democratice și este trecerea puterii de partid și de stat într-o singură mână...” Afirmația este esențială (suntem în 1968) pentru a înțelege cât de lucid era Sîrbu în a înțelege și denunța prefigurarea cultului personalității, felul în care N. Ceaușescu intenționa să acapareze puteri totalitare. Ne reamintim că la Congresul al XII-lea (1974), mult după această critică a lui Sîrbu, C. Pârvolescu îi aducea liderului PCR cam aceleași imputații. Astfel de afirmații îi fac pe șefii Securității doljene să-i deschidă scriitorului Dosar de Urmărire Informativă (DUI). Brusc, scriitorul se vede săltat în clasa indivizilor periculoși pentru regim! Din noiembrie '68 în casa soților Sîrbu sunt instalate microfoane de ascultare. Cu toate acestea, istoria pare conciliantă cu scriitorul: piesa „Sovrom-cărbune”, pentru care suferise detenția, este acum jucată la TNC sub titlul „Frunze care ard”. Viclenia istoriei, nu doar teroarea, este mereu prezentă în destinul acestui scriitor incomod.

În 1968, în plin furor propagandistic al regimului care edita *Glasul Patriei*, unde colaborau G. Călinescu, N. Crainic, R. Gyr, Ș. Cioculescu, T. Arghezi, Sîrbu nutrea idealul editării unei reviste, care urma să se numească „Sinteze” sau „Europolis”. Colaboratorii revistei ar fi fost cu toții foști pușcăriași politici: Cotruș, Balotă, Marino, Noica. Revista nu a apărut, chiar dacă se intenționa aducerea lui D. Ghișe în redacție, pentru ca publicația să nu fie făcută doar de indivizi cu trecut dubios. În 1969, Sîrbu vrea să demisioneze de la TNC, însă cererea nu-i este aprobată. Ofițerul său de caz, lt.-major Olimpian Ungherea, devenit mai târziu autor de cărți și mason impenitent, vrea să-l umilească public, într-un „cadru lărgit cu notabilități din cultură și artă”, dar superiorul său îi barează elanul. La Craiova, Sîrbu se simte, potrivit spuselor sale, „ca un Robinson nătâng multilateral traumatizat”, aflat pe o „insulă a umbrelor.” Adăuga faptul că în capitala Olteniei se simțea ca și când ar fi fost „mutat într-o altă țară, în mijlocul altui popor”. Clara Mareș afirmă, cumva sentențios, că nefericirea lui se adaugă altei nefericiri a predecesorilor săi Maiorescu, Rebreanu, Gârleanu. Nu știu de primul (deși nu a stat decât 8 ani aici, cât era copil), dar ultimii doi au depus suflet, inteligență și muncă la TNC. Rebreanu și-a cunoscut fericirea, pe viitoare soție Fanny, aici, chiar dacă nu a stat decât un an. Singurul despre care se poate spune că a intrat în conflict cu spiritul locului a fost, într-adevăr, Gârleanu, silit să plece în urma unui scandal.

O vocație a Securității: scriitorul român

În octombrie 1969, Sîrbu iese pentru prima oară în afara țării, în Bulgaria, cu trupa TNC. Se interesează de posibilitatea reabilitării sale, dat fiind faptul că Doinaș sau Marino reușiseră acest lucru. Pe 2 decembrie 1969 merge la Securitate, pentru „atenționare”, unde discută cu lt.-col. Lungu Gheorghe și cu maiorul Ștefan Alexie, ultimul devenit mai târziu șef al Direcției de Contraspionaj a Securității și adjunct al lui Iulian Vlad. De notat că Iulian Vlad, care se va implica și el în dosarul de urmărire al lui Sîrbu (va veni special la Craiova atunci când, alarmată, Securitatea

Dolj va bănuia că Sîrbu vrea să rămână în Occident), ca și Alexie, erau olteni get-beget. Ceaușescu avea încredere în spionii care proveneau din Oltenia. Ei îi vor fi fideli pînă la capăt. În urma discuției, Sîrbu face o impresie bună și se decide închiderea operațiunii „Șerbănescu” (numele dosarului său de urmărire). Însă în 1973, același Alexie cere pătrunderea secretă în casa scriitorului pentru instalarea ATM (Ascultarea Telefoanelor Internaționale), precum și efectuarea unei percheziții secrete pentru a vedea ce mai ascunde scriitorul în sertarele sale, iar în 1978 îl descrie ca fiind „vicios și descompus moral... cu atitudine ostilă regimului comunist și culturii sale.” Urmează un interval de acalmie; Sîrbu are succes ca dramaturg, e tradus, jucat inclusiv în străinătate, dar suferă pentru că nu e membru deplin al URSS, în Craiova, ne spune autoarea, nu este salutat pe stradă, iar sălile unde conferențiază rămân goale. În 1973 este din nou deschis DUI. Se întâlnește cu regizorul britanic Richard Eyerr și autoritățile bănuiau că ar fi vrut să plece din țară. Pe 1 noiembrie 1973 iese la pensie, pe caz de boală. Diagnosticul (după o internare la Spitalul 9 din București): melancolie depresivă. Informatorul „Gigi Niculescu” îl suspectează însă: prea e vesel după pensionare! Informatorul „Vasile Vasile” de la Oficiul de Pensii Craiova crede că l-a dibuit: „S-a prevalat de o cantitate de superioritate intelectuală și a reușit să-și joace rolul pînă la capăt.” Nu e ușor să fii „actor” cu un asemenea observator. Oricum, trebuia să se pensioneze, pentru că după 1972 exista un ordin prin care secretarii literari trebuiau să fie membri de partid. Un alt informator... informa inclusiv despre faptul că soția sa, Elisabeta, trăia cu teama ca Sîrbu să nu mai calce în străchini, oricât de degajată ar fi vrut să pară în societate. Știa doamna ce „bestie” ține în casă!

Din 1974 intră în scenă maiorul Vâlceanu Ion, cel care se va ocupa de Sîrbu pînă la moartea autorului. Când dur, când binevoitor, Vâlceanu face din Sîrbu figura legendară a carierei sale. Îl cheamă la sediu sau îi face vizite acasă, îi pune diagnostice medicale greu de dedus din competențele sale profesionale, de genul celor puse de Ștefan Alexie, evident „seniorul intelligence-ului românesc”, după cum l-a caracterizat la moarte un ziarist craiovean iubitor de «inteligență» spionistică. El plasează câțiva informatori în jurul lui Sîrbu – după 1982 se disting numiții „Theodor”, „Gigi Niculescu” și „Toma”, cotați ca intelectuali și scriitori (vorba vine, aceștia nu au operă, se remarcă doar prin veleități). „Toma Alexandru” a fost recunoscut și de alți scriitori craioveni care au fost urmăriți de Securitate ca fiind un ziarist și poet-trompetă care a lucrat la ziarul județean de partid, *Înainte*. „Toma Alexandru”, care apare și în dosarul scriitorului Jean Băileșteanu sau al regizorului Mircea Cornișteanu, dădea referințe despre nemulțumirile lui Sîrbu în ceea ce privește jucarea și receptarea pieselor sale (în 1981 i se jucase, masacrată, piesa „Simion cel drept”, închinată lui Blaga). Jocurile Securității din această perioadă sunt cele ale pisicii cu prada sa: nu îi dau pașaport lui Sîrbu, ci doar... soției, deși el era cel invitat în RFG. Îl trimite pe scriitor de la Ana la Caiafa. Sîrbu îi scrie președintelui URSS, D. R. Popescu, despre nemulțumirea sa, dar șeful breslei (neales de aceasta, ci uns

de PCR) nu răspunde și nici nu rezolvă solicitarea de pașaport a lui Sîrbu. Tace cu premeditare.

Relații controversate: Doinaș, Sorescu

Sîrbu este un corp străin într-o Craiovă turcită, cu veleitari puhoi, cu prea puțini creatori autentici. În Craiova au fost numărați aproape 30 de turnători aflați pe urmele sale, începând cu redacția *Ramuri*, continuând cu TNC, radioul și ziarul locale și terminând cu restaurantele unde Sîrbu își desfășura talentul histrionic. Abia după ce apare un Sorescu se poate spune că Sîrbu ar putea avea un egal. Numai că relațiile dintre ei nu sunt prea călduroase. Sîrbu îl descria astfel pe poet, în 1986: „...ce face Sorescu? Este un oltean șiret, un poet nu îndeajuns de mare, un pamfletar, recunosc abil, lovește în cine este gata să moară, nu în cine trebuie să moară. La suprafața lui socială de conștiință umană, el încă tace, nu își asumă nici o responsabilitate. Este pentru el și atât... poate nici nu este nevoie să se știe că generația mea a suferit atât.” Totuși, Sorescu îl prețuiește și îi va oferi Premiul revistei *Ramuri* pentru întreaga activitate (1988), iar în 1989 poetul îl vizitează în sfârșit acasă și îl roagă personal să publice în revistă. Clara Mareș crede mai degrabă că Sorescu dorea astfel să-și răscumpere o vină: oricum, Sîrbu era pe moarte. Cu Doinaș lucrurile sunt mai complicate. Sîrbu îl consideră în anumite mărturisiri, apăsător de o vină de care el ar ști doar. E vorba de pactul cu Securitatea pe care Doinaș l-a făcut: a devenit turnător pentru a-și salva pielea. Nu va face decât un an de pușcărie, iar apoi va da referințe bogate despre scriitori din România și din Occident. De aceea, un anume resentiment al poetului, pe care Sîrbu îl definește precis: „Singura sa suferință e cea legată de vanitatea de a nu fi fost perfect la un moment dat. Eu aș fi martorul acestei *tache de beauté*, să nu mă vadă în ochi...” deși spune mai târziu: „eu l-am iertat, îl consider fratele meu mai mic și mai slab”. Sub numele de cod Andrei Golfin, Doinaș va da referințe despre Sîrbu, de maniera „fost redactor la revista *Teatru*. Fost membru al Cercului literar. Foarte inteligent, cam bețiv, lipsit de caracter. Cunoștință foarte apropiată. În prezent, condamnat, nu știu precis pentru ce.” În ultimii ani, cei doi se reconciliază. De altfel, Doinaș, care-și radicalizase opiniile în ultimii ani și era el însuși urmărit de Securitate pentru declarații dure la adresa regimului, este cel care va rosti discursul de adio la mormântul lui Sîrbu.

În chestiunea interviului luat de Ion Jianu (agentul „Iancu”, singurul turnător deconspirat), publicat de Clara Mareș într-o addenda a cărții, acesta a fost solicitat de ziarist, colaborator la *Înainte*, care voia o bagatelă despre monumentele orașului. Scriitorul l-a transformat într-un dialog amplu și a făcut ample confesiuni. După ce l-a obținut, ziaristul amator s-a dus imediat cu el la Securitate. Este „gestul” vieții sale. Sîrbu a fost încurajat în ultimul an de viață să facă anumite mărturisiri tranșante, având în vedere că în același an, în revista *Steaua*, Adrian Marino vorbise pe față despre anii săi de detenție. În plus, iminența morții îl făcea să vorbească franc, chiar dacă spusese deja totul pentru posteritate în literatura sa de sertar. Viața sa a

pendulat între revolta fățișă și retragerea în lumea scrisului. Spune undeva, în ultimii ani de viață, că vine o vreme când trebuie să tragem perdelele și să aprindem lampa, aluzie la faptul că trebuie să ne scriem cărțile fundamentale în pofida zgomotului de fond al istoriei. Avea dreptate Virgil Nemoianu, în ultima scrisoare trimisă lui Sîrbu, pe 7 iulie 1989: „Câți dintre conaționali (și în fond câți dintre contemporanii noștri în general) izbutesc atât de genial (bagă de seamă: îmi mășor bine cuvintele) să unească surâsul Rațiunii voltairiene cu o credință caldă și întreagă în Ființă (ca obște umană, ca familie, ca tradiție, ca natură, ca divinitate), așa cum faci tu? Astfel de performanțe intelectuale și existențiale reușeau poate în Weimarul lui Goethe, dar nu se mai văd niciodată în zilele noastre.” Numai că Goethe era mult mai indiferent la mersul istoriei și mai atent la dezbaterile științifice din epocă. Altă Epocă...

Elogiul lui Nemoianu arunca deja o lumină clară asupra însemnătății unei opere și unei vieți desfășurată după coordonatele unui mărturisitor pentru care adevărul primează în fața binelui și a frumosului. Teroarea istoriei a produs un asemenea mărturisitor (nu a scăpat de Securitate decât în ziua în care a fost depus în mormântul de la cimitirul Sineasca, unde agentul îi face ultimul raport !), iar noi nu știm cum ar fi evoluat viața și opera lui Ion D. Sîrbu în afara acestei provocări majore. Sau dacă ar mai fi trăit câteva luni să prindă o revoluție complicată, justă pe fond, minată totuși de apariția la vârf a unor dinozauri staliști pe care scriitorul îi cunoscuse atât de bine. Poate că e mai bine că nu a apucat să vadă impostura cocoțată pe tron și edictând noi canoane unui popor care, așa cum el însuși o spunea, a trecut prin istorie și ideologii ca gâsca prin apă. Un popor care nu aderă la nimic și disperă la suprafața lucrurilor, însemnat însă cu semnul suferinței perpetue.

TEMEIUL ULTIM

Temeiul ultim al ființei nu este unul singur, fie el timpul, adevărul sau altul. Este un plural. Este legiune. Acesta este adevărul ultim al gândirii heideggeriene despre temei, nu este temei-ființă, ci temei-devenire. Este ceea ce înțelegea și Noica când a fixat acest ultim temei în expresia „devenirea întru ființă”. Heidegger, cel al primului temei, considerat a fi timpul, înțelegea, încă din timpul anilor publicării primelor două secțiuni din *Sein und Zeit*, că a gândi în orizontul unui temei singular conduce la riscul ipostazierii ființei și produce o *metontologie*. Este chiar expresia sa acest cuvânt compus din metafizică și ontologie. Încercând să rămână pe teren fenomenologic, Heidegger înțelegea că, la pândă, în curtea fenomenologiei, stă ascuns, undeva, esențialismul teologic, iar gândirea care vrea să dispună de indisponibilul ființei produce, chiar fără să-și propună, o violență hermeneutică de natură teologică: a vrea să fii stăpân peste un gând infinit gândibil.

Wittgenstein trecuse și el prin porțile acestei erori. După ce a crezut că toate falsele probleme ale filosofiei ar fi date prin limbaj, a revenit și și-a recunoscut greșeala. În aceeași perioadă, cu doar câțiva ani înaintea lui Heidegger, un filosof convertit întru teosofie, Rudolf Steiner, a recunoscut că eroarea dorinței de a te înstăpâni asupra infinitudinii din interiorul finitudinii umane și a finitudinii filosofiei poate fi depășită, dar nu venind din direcția metafizicii, cum venea gândul filosofiei, ci venind din direcția unei cosmologii spirituale. Temeiul ultim al faptului-de-a-fi din gândul despre ființă poate fi sur-prins, gândea Steiner, dacă gândirea însăși se face pe sine organ de percepție. Cum se percepe pe sine gândirea? Acesta era orizontul de inteligibilitate hermeneutică în care era așezată gândirea lui Steiner. Cum află gândirea despre sine că este gândire, iar, dacă află că este altceva decât percepție, cum află ce este ea dincolo de simplele percepții, cum află dacă are o anumită independență față de simțuri și ce conținut se află în interiorul acestei non-dependențe?

Pentru Steiner, întrebarea despre gând era mai originară decât aceea despre ființă, fie și numai pentru că întrebarea despre ființă este deja un gând. Cine (ce) gândește într-un gând? – aceasta era, după Steiner, poarta prin care vom afla ceva și despre faptul-de-a-fi din întrebarea despre ființă. Răspunsul lui este o lemniscată tautologizantă: într-un gând uman gândește un gând cosmic. Descrierea descriptivă (fenomenologică) a acestei tautologii în formă de lemniscată (spirală în timp) ia forma unei cosmologii a spiritului (gândul cosmogonic), iar descrierea gândului uman ia forma unei antropogonii. După care Steiner nu mai are nevoie de limbajul filosofic, evadează din pușcăria pe care a încercat să o demanteleze Wittgenstein, dar evadează

totodată și din pușcăria în care era așezată întrebarea despre ființă dat fiind că, de la bun început, gândul lui Steiner era că faptul-de-a-fi al ființei este chiar devenirea ființării într-o conștientizare lemniscatelor tautologice ale evoluțiilor cosmo-umane.

Faptul-de-a-fi unește, la Steiner, în-tot-de-a-una, gândul din stele și gândul din ființele umane cu propria lor gravitație materială. Astfel că aparența spiritualistă a gândirii sale trece într-o aparență fizicalistă, iar monismul său spiritualist apare ca dualism. Ceea ce spune că și reciproca este adevărată. Și-și-ul steinerian (și spirit, și materie) este mereu nici-nici (nici materie, nici spirit): doar gând tautologizant, din ce în ce mai conștient de sine.

Ai zice, urmărind trecerea gândului steinerian prin imaginație, inspirație și intuiție (stadiul în care tautologismul este deja foarte sus situat), că uitarea întrebării despre ființă, constatată de Heidegger în istoria metafizicii, ar putea fi o viclenie a gândului însuși, care n-ar avea cum să nu se știe pe sine (la nivel intuitiv) ca fiind mai original. Ai zice că felul în care ființa se sustrage din peisajul tautologiei tocmai spre a face mai vizibil acest peisaj cu tautologia sa cu tot este chiar viclenia ei: căci ceea ce se arată sustrăgându-se totodată nu este faptul-de-a-fi în sine ci inteligibilitatea celor care sunt pentru că sunt, a celor care nu mai sunt pentru că au fost și a celor ce vor fi dat fiind că ființa este devenirea.

Noi gândim în imagini: gândul nostru este imagine. Gândul Zeilor este ființă vie. Gândul cel mai înalt, acela din interiorul lemniscatei care e Logosul, are a fi zeu.

Iată un experiment de gândire altfel imaginală decât gândirea care transformă în imagini percepțiile: să ne imaginăm un film al evoluțiilor ființei umane de la alfa la omega. Pentru fiecare milion de ani, să ne imaginăm o singură secvență de film. Așadar, fiecare milion de ani va avea alocată o singură fotografie, iar 24 de fotografii vor curge pe ecran într-o secundă. O singură fotografie, așadar, pentru a-l arăta pe om așa cum arată el în primul milion de ani ai primei sale „copilării” și așa mai departe. Să zicem, împreună cu descrierile cosmologiilor cuantice, că avem de la alfa până în prezent 14 miliarde de ani, iar din prezent până la omega ar mai fi încă 14 miliarde de ani. Total, 28 de miliarde de ani. Așadar, filmul nostru ar avea 28 de mii de fotografii și s-ar derula într-o mie de secunde.

Ce am vedea pe ecran? Metamorfoze. Maimuța s-ar metamorfoza, la un moment dat, în om? Surpriză! Maimuța are să apară ca un rebut al evoluțiilor (metamorfozelor) omului. Am vedea mai întâi ce? Nimic. Am auzi ceva: un sunet curgător. Am

vedea apoi lumini curgătoare. Apoi am vedea valuri de foc. Apoi, valuri de aer. În eonul valurilor de foc, am vedea o formă consistentă (rezistând în formatul ei) care ar începe să se metamorfozeze. Am vedea, mai apoi, cum forma de căldură ar lua în consistența ei elemente de apă lichidă și gazoasă. În eonul valurilor de foc răcit într-o consistență aeriană, am vedea formele metamorfotice luând în consistența lor elemente minerale. (Suntem, aici, desigur, în era formării Pământului mineralizat).

În cursul acestei ere a consistențelor mineralizate, am vedea forma inițială, deja mult metamorfozată, miscându-se la suprafața Pământului. Mai întâi, în forma unor plante târătoare. Apoi, în forma unor plante-animal (stând pe patru labe). Apoi, în forma unor animale care se ridică în patru labe. Am vedea, apoi, forma omului de azi (metamorfotic în continuare) și am vedea maimuța încetinindu-și mișcarea metamorfotică (la fel ca animalele anterioare, cele care mergeau în patru labe).

Spre omega, în ultimele 300 de secunde ale filmului nostru, am vedea forma omului transformându-se în ceva care ar avea trei picioare și două aripi, în poziția capului de azi având locul care azi găzduiește inima. Vedeți? Acesta era răspunsul pe care îl aștepta Sfinxul la întrebarea: „Cine în copilărie merge în patru labe, în tinerețe merge în două picioare și la bătrânețe în trei?”.

Sfinxul era reprezentarea Cunoașterii Oculte. Răspunsul pe care îl știm de la greci era unul analogic: așa cum omul de azi are, la bătrânețe, două picioare și un toiag, omul de la capătul evoluțiilor sale va avea trei organe de locomoție.

Ce era și ce este, așadar, Cunoașterea Ocultă?

Heidegger, studiind ideea de adevăr a grecilor, a înțeles profund corect: adevărul este un mister care arată și totodată sustrage ceva arătării. În imaginea noastră: când arată un om în patru labe, sustrage arătarea lui ca târătoare; când arată un om în două picioare, sustrage arătarea lui în patru labe; și așa mai departe.

Cine și cum ar putea vorbi despre ceea ce se arată? Știința. Filosofia. Dar despre ceea ce a fost sau va fi sustras? Cunoașterea a ceea ce a fost sau va fi sustras este rezervată inițiaților. Cunoașterea celor sustrate (a celor care sunt deja sau care vor fi sustrate) nu are cum să fie numită altfel decât a și fost numită: ceea ce se sustrage, adică, iată, ceea ce se ocultează. Sfinxul a fost trimis să arate lumii cum arată cunoașterea, laolaltă, a adevărului ca arătare și a adevărului ca ocultare: ceva se arată, așa, aidoma omului, iar ceva se ascunde, așa, aidoma leului – care a fost o formă anterioară a omului. Darwin al inițiaților: evoluția este ființa.

Dar cum au obținut inițiații certitudinea cunoașterii a ceea ce se ocultează?

Azi se vorbește tot mai mult despre materia neagră și despre energia neagră. Încă din 1906 (atenție la an!), Steiner vorbea despre această materie: îi spunea „materie negativă” sau „antimaterie”. Tot filmul evoluțiilor cosmogonice și antropogonice, pe măsură ce au loc, rămâne înregistrat, arhivat, „pe pelicula” acestui fel de „materie”. Ea este, de fapt, una din stările de agregare a „materiei” celeste: altfel spus, ea este una dintre stările de agregare ale spiritului care curge (ca fiind creat) din „inimă” Logosului. Memoria Lui.

Ei, bine, și cum accesau inițiații această „peliculă” de „materie negativă”? Întrebarea este de rea credință! Existența Sfinxului este dovada faptului că „pelicula” Akasha (numele ei sanscrit) a fost accesibilă. În viitor, va fi accesibilă, din nou, pentru toți cei care vor beneficia de toate „fructele” evoluțiilor (mai puțin, desigur, pentru cei care vor fi viitoarele maimuțe ale stadiilor metamorifice ale ființei umane).

„Nenăscuții câini pe nenăscuții oameni îi latră”. Este un vers dintr-un poem al unui poet român. „Nemurire-Nenaștere; numai cel care le înțelege pe amândouă înțelege Veșnicia”. Este o dedicație pe o carte, dedicație scrisă în 1914, de Rudolf Steiner, cel care explica, în altă parte: „Dacă vrem să înțelegem omul pe deplin în entitatea lui, avem nevoie, pe lângă cuvântul *nemurire*, de cuvântul *nenaștere*”.

Omul cu trei organe de locomoție terestră și cu două aripi pentru locomoția supra-terestră este nenăscut. N-avem cum să considerăm validă, în legătură cu acest stadiu uman, problema nemuririi. Problema nemuririi o pune omul în stadiul său mineral, când este dotat cu un trup vulnerabil, muritor. Atunci, care este subiectul nemuririi umane? Entitatea. Adică? Adică acel ceva care a fost cândva umblător în patru labe, umblă acum pe două picioare și va avea cândva trei picioare și două aripi.

Adică, mai exact, suma supratemporală a tuturor metamorfozelor temporale ale omului. Când sunt în trup mineral (sau vegetal, sau în trup de căldură înfocată), pot eu, acela, să cunosc peisajul supratemporal al tuturor stadiilor mele temporale? Eu, acela, nu pot. Dar există un Eu în mine, care nu sunt chiar eu, acela, care poate: este Eul superior (nici născut, nici muritor), acela care construiește din interiorul Logosului logica fiecărui peisaj și logica tuturor stadiilor. Am acces acolo? Nu. Eu, acesta, nu am. Dar Eul superior are acces la mine. Și mi se comunică. Atunci eu devin inițiat. Pot iniția mari programe cognitive. Pot iniția religii sau științe sau pot iniția căile către unificarea tuturor religiilor și a tuturor științelor.

Chiar și eu, acesta, am fost, cândva, nenăscut? Firește. Și ce eram, atunci? Aceeași entitate creată. Creată spre a trece din stadiu în stadiu, iar acum, în stadiul mineral, din nenaștere în existență, din existență în moarte, și din murire în nemurire. Toate acestea la un loc fiind nemurirea mea: adică ceva care mă face, microcosmic, asemenea macrocosmicului meu Eu superior.

Ultimul temei, așadar, acela pe care îl căuta ontologia? Eul macrocosmic. Logosul. Din „istoria” evoluțiilor prin care Eul macrocosmic devine eu microcosmic pentru ca, finalmente, cele două părți ale acestei ecuații (ale acestei simetrii) să se re-

întâlnească într-o conștiință cosmică atotcuprinzătoare, din „istoria” acestor evoluții avem următoarele urme: materia sonoră, materia luminoasă, materia calorică, aerul, apa, pământul (mineralitatea), vegetalele, animalele, omul de azi.

Viața este, desigur, un proces chimic, zic savanții. Au dreptate, în sensul acesta: viața poate exista și pe un suport chimic. Dar este viața doar asta? Eul meu este viață? Aș zice că da. Pe ce suport există el? În orice caz nu doar pe unul fizic sau chimic. De unde știi? E adevărat că eul meu individual (acest microcosm personal) s-a putut conștientiza pe sine abia în eonul mineral al evoluțiilor ființei umane, dar și pe vremea când era neînstare a se conștientiza pe sine (de pildă, în eonul caloric, în cel aerian, ori în cel aquatic), eul meu (condus de Sus, de inginerii Creației) era tot al meu și era pregătit să fie al meu, nu al altcuiva.

„Personalitatea este bunul cel mai de preț”, zicea Goethe. Logosul însuși este Persoană (Eu). El este „Eu Sunt”-ul din cunoscutul episod biblic al convorbirii lui Moise cu Dumnezeu. După ce vom fi consolidat personalitatea eului nostru individual, ea rămâne într-o Veșnicie personalitate, chiar dacă fluxul evoluționar ne va fi dus deja în stadiile unor existențe fără suport fizico-chimic, de felul existențelor eterice (corespondente analogic celor aquatice), astrale (corespondente celor aeriene) sau spirituale (corespondente celor calorice).

Nu poți face știință, e drept, cu ipoteza că viața există și fără suport fizico-chimic. Ce poți face? De făcut, n-ai ce face. Dar poți rămâne deschis comunicărilor de Sus care au transmis eurilor noastre individuale misterele vieții fără de suport mineral (fizico-chimic). Iată, eu sunt Eu Sunt-ul, n-am pic de mineralitate în mine. Mă auzi. Dar nu mă vezi. Înțelegi? Eu sunt înțelesul. Inteligibilitatea. Orizontul oricărui înțeles. (Hermes, i-au zis egiptenii. Hermeneutică, îi zicem noi acestui orizont).

Prin urmare, putem concepe această inversare de paradigmă: nu fizica și chimia dau, finalmente, biologia și psihologia, ci psihologia cosmogonică și biologia macrocosmică dau cele ce sunt, finalmente, fizice și chimice, microbiologie și micropsihologie. Antroposofia susține că aceasta este paradigma adevărului.

Legile fizicii sunt aceleași peste tot, în orice punct al universului. Așa știam până de curând că stau lucrurile. Nu mai stau așa. Totul e pe dos, acum: un univers este, acum, acel punct dintr-un megavers unde legile fizicii sunt această colecție completă, iar un alt univers este acel alt punct dintr-un megavers unde, dimpotrivă, colecția completă este alta. Ar fi, zice teoria actuală, zece la puterea 500 de altfel de puncte în

megavers: cel mai mare număr care a apărut vreodată dintr-o teorie.

Nu mai poți vorbi de un temei ultim decât în universul tău. Fiecare univers cu temeiurile sale ultime. Viața inteligentă are a fi posibilă într-o colecție limitată de puncte din megavers: zece la puterea 120. Legiune, am zis că ar fi zis Heidegger însuși când s-a resemnat cu inexistența unui temei ultim singular al faptului-de-a-fi. Dar, considerând faptul-de-a-fi numai în punctele unde e posibilă viața inteligentă, zece la puterea 120 nu mai este o legiune. Este aproape o infinitate.

Așa arată, acum, paradigma lumilor materiale: aproape o infinitate de feluri-de-a-fi ale faptului-de-a-fi. Ontologia a fost pulverizată ca posibilitate a gândirii. A fost, într-adevăr? Dar ideea de lege fizică (oricât de mare ar fi diversitatea de colecții complete în care este desfășurată)? De ce nu ar fi ea însăși temeiul ultim al lumilor materiale? Nu se face o astfel de regândire a temeiului. Oare de ce? Acum știm de ce: pentru că ar fi ca și cum ai accepta infinitatea condițiilor legale ca premiză a finității. Dar această aproape-infininitate nu era cunoscută fizicienilor până spre anul 2000. De ce nu a apărut în vechea paradigmă, propunerea legii ca temei ultim?

Fizica modernă s-a mișcat cu o viteză care i-a lăsat mult în urmă pe filosofi. Ca și generalii de armată bătrâni, și filosofii sunt strategii ai războaielor care au avut loc deja și oarecum impostori în războiul de sub ochii noștri. Dar lucrurile chiar așa ar trebui să arate, ceea ce vrea să spună că, la ora actuală, adevărații gânditori vin (trebuie să vină) din sfera cosmologilor și nu au cum să vină din sfera filosofiei câtă vreme științele cosmologice sunt încă în plină fierbere cognitivă și experimentală.

Cosmologiile moderne (acelea care caută unificarea mecanicii cuantice și a relativității generale) fac pași importanți într-o direcție profetizată de Rudolf Steiner: ca să găsim temeiul singular, iar nu legiuni aproape infinite de temeiuri singulare, incomunicante, trebuie să răsturnăm toate răsturnările moderne și să punem spiritul drept cauzalitate a materiei. Abia așa vom putea ieși din muzeul colecțiilor de cosmologii spre a descoperi singularitatea cosmogoniei (cu sau fără antropogonie în ea). Principiul antropic caracterizează universul acesta. Dar cel care i-a dat pe serafimi sau pe heruvimi nu erau, desigur, antropogonie.

Lucrările Verbului

Lumea patru-dimensională,
spațiu și timp,
a fost, la început, căldură.

Căldura primordială a apărut,
când a apărut (Big Bang),

prin compactificarea unor dimensiuni spirituale până spre zero.

Șapte ar fi fost acele dimensiuni
pur matematice
care s-au compactat.

(S-au înfășurat de șapte ori
în jurul propriului lor ax:
Logosul).

Asta este și ipoteza
cea mai puternică
din teoria corzilor:
“cei șapte îngeri din fața Tronului”.

Viața, când i-a venit rândul
să apară,
urma să fie
desfășurarea celor șapte
dimensiuni spirituale
înfășurate înainte de începuturi.

Cum i-a venit rândul
să apară?

Iată cum!

Căldura a continuat compactarea
și s-a format
mediul gazos
(elementul aer).

Orice compactare aduce
în ființă
un element mai dens
și eliberează
din ființa celui compactat
un element mai subtil.
Focul primordial a eliberat
eterul luminos.

Fiecare metru cub de căldură
s-a compactat într-un proton.
Spațiul s-a umplut de fotoni.

A urmat compactarea aerului

întru lichefiere
(elementul apă)
și eliberarea
eterului sonor,
cel care face posibile
legăturile chimice
ale atomilor.

Lumea avea, curând,
forme moleculare.

În fine, apa s-a compactat
înspre solid.

Pământ.

Formele moleculare
au cristalizat
în forme minerale.

Totodată, un element supersubtil
s-a eliberat
din jocul de forțe
ale acestei ultime compactificări:
eterul vieții.

Formele moleculare și cristaline
puteau deveni deja
ființe biologice.

Ființele biologice,
evoluând de la stadii cristaline
spre vegetal, animal și uman,
urmează,
acum,
prin stadiul uman,
să decompactifice,
să desfășoare,
cele șapte înfășurări spirituale
ale Verbului:
fizic, eteric, astral, eu,
sinea spirituală, spiritul vieții, omul spirit.

De ce nu va fi existând
și o compactificare mai densă
decât pământul?

Fizica de ultimă oră
începe să creadă
(religios)
că o astfel de compactificare
nu ar fi fost în concordanță
cu principiul antropic
al Verbului.

Creștinismul, însă, spune că dacă
Verbul nu s-ar fi întrupat,
compactificările ar fi continuat
până dincolo de mineralitate,
spre praf și pulbere,
iar eternul vieții
n-ar mai fi avut parte de întrupări.

Cele șapte înfășurări
ale spiritului
ar fi rămas
fără desfășurare.

Iar eul n-ar fi aflat
niciodată
această istorie.

Am crezut o clipă că acest poem ar fi, într-adevăr, poematic. Era o iluzie: există o perspectivă asupra evoluției cosmice care-l face totuna cu o teoremă cosmologică nespeculativă validată prin rezultatele cuanticii. Înainte de cuantică fusese enunțată prin ceea ce a fost cândva arta clarviziunii, artă pe care noi, modernii, o credem pierdută. Există o dovadă că la începutul secolului al XX-lea era din nou activată (dacă va fi fost, într-adevăr, pierdută). Încă înainte de anul 1905, când Einstein formulează ipoteza cuantelor, un clarvăzător, pe numele său Rudolf Steiner, publica (și conferința despre) această descriere cosmologică ce avea să fie validată rațional abia după ce cuantica va fi devenit deja o cercetare consolidată, iar fizica particulelor elementare o glorioasă temeinicie științifică.

Firește că fizica nu-și permite să iasă din cadrul său rațional, drept pentru care întrebarea „Ce a fost înainte de Big Bang?” nu se pune în cuprinsul științei despre particulele elementare. Cu toate acestea, când s-a ajuns la dezvoltarea unei teorii de unificare a cuanticii și a relativității generale (care relativitate este o nouă descriere a gravitației), „instinctul” speculativ al matematicii a condus teoria corzilor spre necesitatea intrinsecă de a adopta o viziune cu zece dimensiuni spațiale și una

temporală. Din cele zece dimensiuni ale spațiului, doar trei sunt cercetabile empiric, celelalte șapte fiind suprasensibile (dincolo de simțuri).

Cum intră clarvăzătorul în „lumea” celor șapte dimensiuni suprasensibile ? Rudolf Steiner răspunde în clar: prin educarea conștiinței din starea de somn. Omul neinițiat își pierde în somn conștiința stării de veghe din timpul nesomnului. Cel inițiat, dimpotrivă: este înzestrat cu o continuitate neîntreruptă a conștiinței. Pierderea conștiinței de veghe este datorată faptului că somnul se instalează atunci când corpul astral și eul se desprind din legăturile lor cu corpul fizic și cel eteric și se dizolvă în mediul cosmic al astrilor din sfera solară. Acest mediu cosmic nu este spațiul dintre planete, ci un fel de sub-spațiu aspațial. Acest mediu este, în fapt, unidimensional: este temporalitatea celor șapte dimensiuni spirituale care s-au compactat înainte de Big Bang. Este „locul” în care pleacă eul atunci când murim. Iată, așadar, somnul este un fel de murire. Acolo, în moartea vie care este somnul, corpul astral și eul, nemaifiind legate de corpul eteric, nu mai au acces la memoria personală, dar au acces la memoria macrocosmică. A avea continuitatea conștiinței de veghe în timpul acestei călătorii, cum o are inițiatul clarvăzător, înseamnă ca informațiile descifrabile în memoria macrocosmică a celor șapte dimensiuni spirituale să poată fi transferate în memoria personală (sub formă de imaginațiuni, inspirațiuni ori intuiții), după care să poată fi prelucrate de rațiune.

Imaginațiunea care ne ajută să vizualizăm relația dintre temporalitatea spirituală și cea din lumea patru-dimensională ar fi următoarea: temporalitatea celor șapte dimensiuni spirituale compactificate sub spațiul-timp din lumea patru-dimensională este viața interioară a lucrărilor Verbului (Cerul), lucrări care, prin natura lor, exteriorizează această viață interioară (Pământul). Chestiile acestea sunt prezentate în Biblie ca fiind acte de creație, cosmogonie și, mai apoi, antropogonie.

Capacitatea de a prelucra rațional informații akashice (așa le numeau vedantinii) ține de evoluția rațiunii însăși, dar și de vechimea inițiată a eului care se află acum întrupat într-un corp fizic. Se pare că Rudolf Steiner era cel puțin la a treia generație a stării sale de inițiat. Prima ar fi fost prezentă în Aristotel, iar cea de-a doua în Toma d'Aquino. Dar chestiile acestea nu sunt prea sigure. Steiner a evitat să vorbească prea clar despre călătoriile eului său. Ca să nu smintească și așa puțină încredere pe care au avut-o în el contemporanii săi.

Știința spirituală steineriană devine, în cele din urmă, o cercetare despre evenimentele suprasensibile cuprinse în Misteriul de pe Golgotha. Creștinismul nu este o învățătură nouă. Este urmarea unui fapt istoric, Întruparea, precedat de fapte supra-istorice petrecute în Cer: mersul Logosului spre întrupare prin porțile interdimensionale ale Cerului, demers care a început odată cu ceea ce am convenit să numim Izgonirea din Paradis, un alt eveniment, zice Steiner, de natură suprasensibilă, pentru că se petrecea într-un eon când simțurile ființei umane nu beneficiau de acest trup fizic puternic mineralizat. Creștinismul este însă inteligibilitatea Învierii, iar această inteligibilitate nu a crescut în timp, ci a scăzut. Ea ar putea crește odată cu restaurarea științelor spirituale. Iar ceea ce ar putea contribui la creșterea acestei înțelegeri ar fi, în primul rând, recunoașterea faptului că, după Înălțare, Eul lui Iisus Hristos a revenit în atmosfera eterului vital al planetei noastre, iar această întoarcere s-a petrecut (se petrece) chiar acum, sub ochii noștri orbi. Pe când s-a întâmplat Evenimentul de pe drumul Damascului, Pavel s-a întâlnit doar cu corpul său eteric, acela pe care îl văzuseră în episodul Schimbării la Față și cei trei ucenici mai apropiați, Ioan, Iacob și Petru. Instalarea Eului lui Iisus Hristos în atmosfera eterică a Pământului va produce efecte de natură antropogonică: corpurile noastre, din ce în ce mai mineralizate, și sufletele noastre, din ce în ce mai materialiste în viziunea lor despre sine, vor putea evita o nouă compactificare, aceea care ar face praf și pulbere mineralitatea noastră și ar sustrage de la reîntrupare sufletele aflate în sub-spațiul aspațial dintre moarte și o nouă naștere. O astfel de nouă compactificare ar fi triumful forțelor ahrimanice, a căror vocație este legarea noastră definitivă de pământesc și decuplarea evoluțiilor noastre de forțele luciferice, acelea care au vocația contrară: idealismul legării noastre definitive de celest. Rostul antropogonic al Întrupării și al Misteriului de pe Golgotha era (este) dat de necesitatea echilibrării acestor două forțe cosmogonice contrare, care ar putea opri planul divin al evoluțiilor antropogonice. Dacă puterile ahrimanizante ar triumfa, omul și-ar înceta evoluția spirituală echilibrată și ar intra în rândul deșeurilor Evoluției, alături de animale. Dacă, în schimb, forțele luciferizante ar triumfa, sufletele noastre ar rămâne, în sub-spațiul celest, la mijlocul evoluțiilor lor, neduse până la capătul al șaptelea (omul spirit).

Prezența Eului lui Iisus Hristos în atmosfera eterică a Pământului va lucra pentru evitarea unei noi compactificări a pământescului și va conduce lucrările spiritualizării treptate a etericului nostru, a astralității noastre și a pământescului însuși. Asta numai dacă vom fi în stare să conlucrăm cu aceste lucrări.

ION BOGDAN LEFTER

DIMOV ȘI „DIALECTICA VÎRSTELOR”

Cu *Dialectica vîrstelor* (Editura Cartea Românească, București, 1977), Leonid Dimov urcă din nou la nivel de capodoperă, cel puțin printr-o parte din sumar, cum o făcuse în 7 *poeme* sau în *Carte de vise*. Volumul, dedicat „Marinei” (p. 5), se deschide cu *Poemul zorilor* și se încheie cu *Poemul nopții*: un soi de „carte a zilei”, de dimineață pînă-n seară. În total 13 *poeme* – semn de nu prea mult noroc, s-ar zice. Cifra nu e întîmplătoare, de vreme ce apare des în carte și 7-le magic ori al Facerii.

Nimic despre crăpatul de ziuă în *Poemul zorilor*, a cărui acțiune demarează... noaptea („Era, desigur, noapte cînd...” – p. 7). Un „spîn” le aduce localnicilor un cal bolnav, atins de un misterios „morb”. Pînă la urmă, după ce veterinarul îi aplică o chirurgie cu aer de ritual ocult, animalul prinde puteri, înspăimîntîndu-și salvatorul, care se refugiază „Sus, în imens cerdac, de teamă” (p. 9). Calul îl urmează, urcă și el și se va prăbuși de-acolo „printr-o deschisă/ Spre spate, ușă, pe pămînt”, în moarte (p. 10). Dar... revine la final, cînd oamenii îl aud bătînd „În tuciul porții cu copita” (*Ibid.*).

Poem de dimensiuni medii (douăzeci și una de catrene), cu sonoritate baladescă:

„Plecase de la noi un spîn
Cu gîndul scăpărînd de ură;
Avea un glas ca de stăpîn
Și gheață în căutătură” etc.

(p. 7).

De vreme ce e vorba despre un cal și un spîn, ne putem gîndi că totul se trage din basm. *Harap Alb*? Alb e patrupedul, „ca de zăpadă” (p. 9) – unde s-ar putea ascunde aluzia la ivirea zorilor, cînd, după noaptea neagră, se „albește” a ziuă. Mergînd pe această linie de interpretare, merită să-i dăm ceva mai multă atenție personajului – de fapt – principal: veterinarul. El „Avea/ O violetă mustăcioară./ Purta veșmînt de catifea/ Și-un tub prelung, la subsuoară” (*Ibid.*). Costumația nu e de medic, ci princiară. „Tubul prelung” – probabil o teacă de sabie. Să fie însuși Harap Alb care-

și vede mîrtoaga preschimbîndu-se-ntr-un cal fermecat („calul alb s-a ridicat/ Și-a nechezat cu altă voce” *Ibid.*)? Poemul ar trebui – atunci – văzut ca răsturnare a vechii narațiuni, „deconstruite” și recompuse astfel încît inițierea protagonistului să se producă la intensitate tragică. Nici el, nici companionii săi nu par să înțeleagă ce se întîmplă – dar ne rămîne șansa nouă, cititorilor, asistenți la spectacolul revenirii după moarte: circularitate infinită a vieții, reluare continuă a zorilor după noapte...

Totul se reia continuu, turbionar, la Dimov, inclusiv cele 7 poeme: acum urmează 7 *poeme nostalgice*. Sînt mici texte cu variații de formulă prozodică, dînd impresia unui șir de secvențe autonome. Pe parcurs, le întrevădem legăturile, laxe, de narațiune cu contururi vagi: un personaj-narator își explorează casa părăginită (I), își amintește strada, copilăria, viața (II), își ajută partenera de viață (nenumită: o persoană a doua care i se adresează) să croșeteze (simbolică a texturii, a „țeserii”: „Căci în odaia noastră cu sofă/ Și vîsc cu perle, prins într-un perete,/ Se croșeta, torcea ori depăna/ (Albastre lînuri, roșii, violete...)” – p. 13) – și așa mai departe. La final, după ce pe parcurs apăruse și un „Dumnezeu? De cîrpă” (p. 14), eroul rămîne nedumerit „În capitala de beton” (p. 16), adică în plină civilizație nouă, urbană, „Student etern”, deci așa-zicînd „neisprăvit”, neajuns la înțelegerea sensurilor, „în mijlocul mulțimii” (p. 17), cu o trimitere ultimă la Irozi, ceea ce ne poate din nou sugera o ipostază critică ignorantă de sine. În secvența a V-a – o asumare a tranziției de la versificația mai clasicizantă în favoarea manierei improvizatorice tipic dimoviene, apoi revenirea (citez ultimele strofe, după două catrene inițiale):

„Dar să lăsăm ritmul, rima
Și să facem un salt
Acolo-n înalt
Unde-i frig și-ntunecime
Unde, mă rog, se surpă golul după nime

Și să revenim apoi pe pămînt
Lîngă morții noștri din lut sfînt
Zăcînd cruciș pe totdeauna
Ca să numere trenurile, zilele, luna...”

(p. 15.)

Tot șapte secvențe are și *Caleidoscopul* următor, cu un *motto* din Ion Barbu: „Iar am deschis eu ușile...” (p. 18). Prima secvență divaghează glumeț, cu adresare direct către cititori, pe tema poeziei și a prozei, cu persiflarea cacofoniei, a jocurilor fonice de cuvinte și a „făcătorilor de parodii” (chipurile alții, nu el însuși!), introducînd și tema propriu-zisă, a morții și a revenirii, pe care recitatorul prologului se face că n-o pricepe, recomandîndu-se și el diminuant, antifrastic. Secvența întreagă:

„În această zi sinilie și roză
Tot încerc a scrie proză,
Adică,
În loc de a rimă cu frică ori cică,
Să rămîn așa,
La cheremul stivelor de cherestea
Așezate-n depozitul de vizavi
Ce sugerează cu scîndurile-i lămîii
Date prin soare.
E o înțelegere biruitoare
Venind de la moderni ori arhaici
Între alcătuitoarii prozaici
Precum ca, mîntuiți de ură,
Să recurgă la scriitură...
Dar, să lăsăm polemica
Și să apucăm pe academica
Cale (iertăți-mi cacofonia)
Ce ține de ticăloșia
De care dau dovadă.
Domnilor, să se vadă:
E un morman de suflete prăvălit grămadă,
Dacă vreți, într-o prăvălie
Plină de pravali și prăfărie...
Dar, s-o mai slăbim și cu onomatopea
Și să-nchidem odaia cu cheia
Căci, făcătorii de parodii,
Dulci, altminteri, și cilibii
Credea-vor că voim a răspunde,
Pe cînd noi folosim alte unde
Mai albastre, mai domoale,
Cu sclipelci și rotogoale
Dansate dimineața:
Iată că s-a terminat și viața...
Ei bine, nu s-a terminat!
Există un tremur scuturat
Și dincolo de moarte
Cu, bineînțeles, cîinele de departe,
Avînd trei capete, lătrînd de trei ori,
Pînă ce se-aprind vechii zori
Din istoriile de demult.
Ar fi mai bine s-ascult
De cei ce știu mai mult

Dar, mă las păgubaș:
Sunt leneș. Sunt surd. Sunt laș.”

(p. 18-19).

Urmează alte figurații simbolice ale morții, cu luntrașii mitologici (p. 20; tot de-acolo venea și cerberul adineaori invocat), cu „negrul ou/ Spart în înaltul nopții, sideflu!” (p. 21) și cu uimitorul îndemn adresat cuiva, rugat de erou să-l ia pe el însuși și să-l agațe în cui, ca pe-o haină, în perspectiva unei viitoare reutilizări, metempsihotice, deci:

„Tu de colo! Agață-mă de-un cui
Precum un veșmînt mai nepurtat:
Cine știe, poate voi fi repetat”

(p. 22)!

După succesive deambulări, finalul justifică referința la barbianism din *motto* și marea admirație față de cel pe care Dimov îl considera maestrul său. E o apologie încifrată „Geometriei”, la care acces are acrobatul – *alter ego* al discipolului:

„Chiar dacă totul tace
(Iertați-mi filozofia)
În cea mai desăvîrșită pace,
Rămîne Geometria

Cu anume ce ar fi fost loc
Înainte de a deveni configurație,
Adică scaunul păstrat la mijloc
Pentru cei aduși la operație.

N-aș voi a spune dulcilor urmași
Decît un singur cuvînt, o părere.
Dar cuvîntul zice-l-aș
Într-o noapte fără mistere

Cu numai luna înfiptă-n miez
Și, departe-ntr-un port de sineală,
Un acrobat executînd la trapez
Figuri dintr-o geometrie ideală”

(p. 24).

Mai sînt de urcat două trepte pregătitoare: *Lecția de istorie* și *Romanț*. Prima e – de fapt – de mitologie (în catrene): „Imensul Tîrg”, pustiu, acoperit de pînze de

păianjen și „Ocolit de călători și vise” (adică și de oameni, și de prestații onirice! – p. 25) e o lume de apoi, cu alți cerberi „tricefalii cîini” (p. 26) și ascunzînd-o pe Hidra din Lerna, „Chiar aici, deasupra, în Olimp”, unde se predă „Ca-ntr-o oră de mitologie” (p. 28).

În schimb, *Romanțul* (un *Argument* și șase secvențe numerotate, deci... șapte!) revine la referințele biblice, în legătură tot cu moartea, cu sfîrșitul și renașterea prin înviere cristică. Pornind încă o dată de la o cochetație metatextuală („N-o fac nici în poezie, nici în proză,/ Ci într-un soi de descriere/ La mijloc între desen și scriere”), protagonistul trece pe la muntele Ararat, aluzie la Potop, vede către final un cățel „negru și mic”, deci diavolesc (p. 35), și, după ce simte „prin somn, o durere stranie” (*Ibid.*), probabil trecere a pragului, are viziunea extincției generale („totul va pieri” – p. 36) dar apare și speranța, nenumită ca atare, neînțeleasă, a descinderii Mîntuitorului: „– Ia vezi, mi-ai șoptit, cine bate?” (*Ibid.*).

Dinspre basmul autohton, dinspre mitologia greacă, dinspre *Biblie* sau din poezia magistrului se tot aud bătăi în porți, bătăi în uși, vestind, de dincolo de ele, revelația, unele uși sînt ferecate („Se bat în cuie ușile!” – din *Caleidoscop*, p. 23), dar trebuie neapărat să fie date la o parte (reamintesc *motto*-ul barbian: „Iar eu am deschis ușile”), căci dincolo de ele se află – nu-i așa? – marile taine și... nu e timp de murit, ci de scris, de spus mai departe ce e de spus, inclusiv despre misterele nepătrunse ale firii:

„O, m-aș culca pe-ntotdeauna
Pe piatra lucie ca luna
Dar, mai sunt de povestit
Restul zilelor, pînă la sfîrșit”

(din *Romanț*, p. 33)...

Trec aici peste *Baia sau O eternitate iterativă*, una dintre capodoperele creației dimoviene și ale poeziei românești, alături de *Realitate (mic poem oniric)* și de celelalte – o vesel-impresionantă parabolă a morții, cu sonorități de mare literatură. Vor mai fi în *Dialectica vîrstelor* încă două piese ample, și mai lungi decît expediția din *Baia*, *O dimineață în curte* și *Istorie cu domestic iz*, și cinci revenite la dimensiuni modice, asemeni celor de la început.

Interesant prin construcție e *Vitraliu*, succesiune de șapte (bineînțele!) secvențe împănate cu detalii creștinești, în creionări misterios-succinte, de cîte șase, opt, zece, maxim douăsprezece versuri. Însurarea e – da! – un „vitraliu” bisericesc, un ansamblu din ochiuri de sticlă mai mici, grațios pictate sub forma piesetelor juxtapuse în poem. O autoprezentare cucernică, în fața atotputerniciei dumnezeiești, dacă nu cumva în tradiția psalmilor și credincioși, și contestatari ai lui Arghezi:

„Dar, Doamne, ochii mi se-nchid
Și-s doar un semn scobit în zid,
Un sunet vechi privit în zare

Cu clopot de însingurare,
O ceață prin livezi de mere,
Un dans de gîze efemere...
Rămîi, priveliște obtuză
În ciobul sîngerat la buză”

(p. 46).

Și un epitaf asumat tot la persoana I, doar că din postură – de astă dată – cristică, de vreme ce, sub cupole, între morminte, „La temelie, pe sub toate”, deci temei lumii întregi, „Sunt eu, crucificat pe spate”. Epitaful, pus între ghilimele în text:

„Mi-e zidul sticlă, lutul apă,
Lumina rîde-n joc și scapă,
Să fugă, alb, în vînt, aștept,
Orașul povîrnit pe piept...”

(p. 47).

În ciuda titlului copilăros din cauza diminutivului, *Balada păsăricii albe-n cioc* (în șaisprezece catrene) e o profesiune de credință, în sens religios. În mediu pescăresc, în mijlocul recuzitei respective, cu expresivități lexicale mai rar folosite literar, poemul descrie un vis cu o ucidere a pruncilor (aproape de prisos să precizez: șapte la număr...). Chiar dacă e conștient că lucrurile nu s-au întîmplat în realitate, unul dintre pescari nu-și poate reprimă îndoielile, vrînd neapărat să știe „de sînt adevărate/ Istoriile ce le-am povestit” (p. 50). Întrebarea o adresează unui „îns” care pare un mesager din altă lume, apoi păsării. Răspunsurile sînt echivoce: „Da! mi-a răspuns, dar vezi că...” – în primul caz; și un „cîripit, știți, într-aiurea” – din partea zburătoarei (*Ibid.*). Consecința, relatată în strofa finală, e nevoia fără sfîrșit a certitudinii pe care, chiar dacă nu-ți va fi niciodată formulată, ți-o dă contactul continuu cu divinitatea, la care pescarul se referă la persoana a doua pronominală:

„Și-atunci au gălbenit pe la ferestre,
Scrobite, horbotele de demult,
Iar eu, în ieder, zac întregi semestre
întruna să te simt și să te-ascult”

(p. 51).

Punctele cardinale n-aveau cum să fie decît patru! Totuși, părțile poemului cu acest titlu nu corespund – cum ne-am aștepta – Nordului, Sudului, Estului și Vestului: compoziția e mult mai complicată, într-unul dintre cele mai ermetizant-barbiene poeme ale lui Dimov. Genericele secvențelor: *I. Quatuor*, *II. Marea amiază*, *III. Închis infinit*, *IV. Sfîrșit de basm*. Întîiul indică subiectul: cei patru martiri romani uciși pentru credința lor creștină, „încoronați” și sanctificați („*Sancti Quatuor*

Coronati”). Versurile încifrează simbolistici sofisticate:

„Ciorchine port, de zei, pe scut,
Cuprinși: triade, între clipe.
Al patrulea chiar eu sunt, mut
Licorn de piatră cu aripe” etc.

(p. 52).

Secvențele II și III o pregătesc, într-o sintaxă mai fluentă, dar nu mai ușor interpretabilă, pe cea de-a IV-a, consacrată șarpelui biblic. Credința și îndoiala, moartea și descompunerea („Amfisbenate, ies din soluri rîme” – p. 54; asemănătoare replitei mitologice Amfisbena, adică...) sînt trepte către contestația supremă, formulată de capul răutăților, ispititorul Evei. Căzut în iad, îl rosesse „o bănuiala/ Că totul a fost doar o vorbă goală” (p. 54). Drept care se-ntoarce la „locul crimei, în Eden”, unde capătă confirmarea faptelor:

„Or, iată-n iarbă mărul cunoștinții,
Păstrînd din umbra Evei numai dinții,
Mustește încă, vag, din mușcătură:
Ispită tristă pentru altă gură”

(*Ibid.*).

Deși negativă, certitudinea comiterii păcatului îi dă liniștea rolului său real în poveste, în legendă, în credință, garanție că nu va fi uitat în veci:

„Și-atunci s-a răsucit la loc, pe trunchi,
Bătrînul șarpe numai somn și junghi,
O mai fi stînd și-acum încolăcit,
Visînd, chiar lîngă măr, la nesfîrșit”

(p. 55).

Din nou de mari dimensiuni, *O dimineață în curte* revine la maniera excelenței dimoviene „oniric”-narative, pitorești și săltărețe. E istoria burlescă a inventarierii unei aglomerări de locatari cît o întreagă lume. Oficial, se fac doar măsurători ale spațiului, de către un trio de „lănțari”, cum aflăm că li spune topometrilor respectivi (să fie vreo legătură și cu sensul de argou de închisoare al cuvîntului, atribuit deținuților legați cu lanțuri la picioare?!...). Echipa ia locul în stăpînire, cu misia de a consemna toate dimensiunile. Sînt ipostaze ultra-comice ale arpentorului kafkian:

„Erau trei: o femeie și doi bărbați,
Scunzi, slinoși, îndesați,
Cu bărbite-n fuior, ca de țap,

Cu chipiuri de jocheu pe cap,
Ochii aproape-nchiși mereu,
Gura, ca un mugure violaceu,
Frunți teșite, mâini diafane,
Degete scurte, dolofane”

(p. 57).

Ei bine, registrele unor asemenea „lănțari” nu se rezumă la transpunerea unor domiciliu și spații în cifre, ci conțin un soi de relatări concentrate ale vieții locatarilor, de tot hazul:

„Registrele cuprindeau date, înscrise
În diferite rubrici precise
Ca: Statura, Sexul, Omoplații,
Distanța de la ușă la gard. Observații.
Rubricile prime erau confidențiale
Rămânând, de obicei, goale
Ori înregistrau câte o poreclă:
Gîngavu, Săsoaica, Bot de sfeclă.
Existau și rubrici cu desene
Și observații obscene
Privind obiceiurile mai neștiute
Ale unor locatari, altminteri plini de virtute.
Diferite și ciudate destinații
Căpătase rubrica Observații
Puteai citi acolo: Bot de iepure. Biciclist.
Colecționează cozeroace de ceferist.
Ori:
Cîntă precum cocoșul, de trei ori
În fiecare noapte.
Cară bidoane cu lapte.
Sau:
Își vopsește sprîncenele cu grîn-blau
E revoltător de frumoasă.
Șade tot timpul acasă.
Ori:
Se crede căutător de comori.
Posedă o crăcăna din lemn de jep.
În timpul liber vinde salep...”

(p. 56-57).

Asta ca descriere generală a procedurii, la începutul poemului. Mai departe, în timp ce „lănțarii” avansează în explorarea curții în cauză, poemul avansează și el, prezentînd umanitatea locului fie prin descriere fizionomică și vestimentară și prin relatare de scene pe viu, de către hîtra voce naratoare, fie prin lectura registrului care se tot umple cu microportrete. Și unele, și altele – de o savoare indescriptibilă, mediul fiind al unui mahalagism colosal de pitoresc, surprins cu acuratețe caragialiană și absorbit în mecanismul versificator dimovian. Îți vine să citezi totul! Doar o singură siluetă, cu ambele tratamente, relatare și consemnare:

„Isprăvind lăntării de măsurat calcanu
Așteptau să iasă madam Cîlniceanu:
O femeie trupeșă, șireată,
În capot de mătase-nflorată,
Ducînd un pîntecos lighean de culoare gri
Cu capac mărginit de franjuri cafenii.
La «Observații» se putea citi:
«Deșteaptă. Enterocolită.
Face o colivă nemaipomenită
Pentru parastasul celui care nu mai e
Și-a fast conductor CFR,
Soțul ei adică:
Fănică.
Cumetrelor le displace:
– Dă griul prin mașină și nu se face!»”;

cu – în paranteză – un adaos care o deconspiră, din trioul de arpentori, pe deținătoarea de vocație scriitoricească:

„(Toate aceste notații
De la rubrica «Observații»
Erau scrise de femeia-lănțar
Care avea un pic de talent literar
Și se-nvîrtea ca un titirez.)”

(p. 61).

Există și o divă a locului, și un... japonez pripășit pe-acolo, ...în fine: lumea toată, cum ziceam, ducîndu-și netulburată viețile, așa cum știu s-o facă, guralivi, bizari sau cufundați în promiscuitate, senini și veseli în resemnarea lor.

Dar viețile se mai și sfîrșesc: mai întîi aflăm că „moare Neica Marin” (p. 59), apoi că și-a dat ultima suflare. Evenimentul mobilizează suflarea rămasă activă, ieșită *in corpore* în curte, prilej pentru încă o descriere enumerativă de cea mai delicioasă marcă dimoviană (posibilă echivalență cinematografică: felliniană):

„Lănțarii lăsară uneltele jos
Privind cum, dichisiți,
Locatarii, acum zoriți,
În haine de dolii ori capoate,
În rochii de seară ori halate,
Cu pălării, cilindri, clacuri
Ieșeau din iatacuri
Ducînd tot felul de vase, de compotiere, de oale,
Cu capace ancestrale
De brocart, de rips, de velur,
Tivite jur împrejur
Cu ciucuri, franjuri, dantele,
Purtînd în mijloc pompoane grele
Care-nchipuiau ursuleți, iepuri, păpuși...” –

(p. 63-64).

Pînă la urmă, după ce „lănțarii” își reiau lucrul, continuînd să facă măsurători, îi vom vedea transformîndu-se în ciocli: își pun la bătaie „ustensilele”, îl întind pe mort pe o foaie de cort și, ridicîndu-l, petrecuți pînă la portița din fundul grădinii de toată șleahta, îl vor urca pe munții „nemiloși, întunecați, dătători de groază”, dar și „mahmuri” (p. 65), care se ridicau de cealaltă parte a gardului, „Povîrniți deasupra ca niște pleoape/ Atît erau de aproape” (p. 65). Stranie înmormîntare de-a-ndoaselea, nu în jos, în pămînt, ci în sus, pe poteci, deci direct către ceruri. Dealtfel, Neica Marin, „tăbăcar de meserie” și mort de fizie (rimă), fusese obsedat de „Marele abrupt al munților de corund/ Care-ncepea chiar de la ulucii din fund” (64). Desfășurarea carnavalescă a *Dimineții în curte* încremenește astfel în tragismul unei morți grotești, pe linia tematică dominantă a cărții, din nou la nivel de capodoperă.

Pe marginea acestui poem excepțional ar mai merita adăugat ceva: că e și un joc livresc, pornit de la un enunț al lui Baudelaire, așezat în *motto*-ul poemului, în franceză, netradus. Iată-l pre românește: „...O sectă timidă și dizidentă vrea ca obiectele respingătoare din natură să fie lepădate, de pildă o oală de noapte sau un schelet”. Fraza, preluată din *Curiozitățile estetice*, va fi fost pretext generator. Într-adevăr, mai multe personaje se îndreaptă succesiv spre „fundul curții”, unul dintre ele chiar ducînd într-acolo „un oval creuzet” (*sic!* – p. 63). Către final se confirmă: acolo se află o „latrină:/ O gheretă din lemn de brad/ De după ultimul răsad” (p. 65)! Celălalt exemplu baudelairian, scheletul, fiind transpus în cadavrul lui Neica Marin. Legătura dintre cele două o fac lănțarii, care, imediat după deces, „măsurară distanța/ Ce despărțea clanța/ Și pragul cu rogojină/ Ale odăii mortului, de latrină” (*Ibid.*). Totul se evaluează, se contabilizează, se consemnează.

Ultimul text amplu din *Dialectica vîrstelor, Istorie cu domestic iz*, are titlu înșelător: „domestică” era povestea din curtea cu personaje pitorești de dinainte.

Acum, Dimov balansează încă o dată către baladescul catrenelor rimate încrucișat, imprimându-le o parțială sonoritate eminesciană („Era o noapte ca de tuci...” sau „O am zărit atunci pe ea...” sau „Căci erau case-n patru părți...” ș.a.m.d. – p. 68-69; fără alternanța de picioare metrice inegale din *Luceafărul*). *Prologul*, și aici metatextual, anunță revărsarea de litere, de cuvinte, de fraze a celor patru părți propriu-zise ale poemului, în care vom vedea crescînd viziunea „onirică” a unei morți demoniace:

„Și m-am lăsat atunci ucis
În noaptea grea, peste grădine:
Eram doi demoni într-un vis
Plutind din ce în ce mai bine”

(p. 69)

Revine și „cățelul negru”, purtător al unei „știri” pe care nici personajul-narator, nici noi n-o vom afla (p. 70), dar bănuim că e vestea sfîrșitului, apar și alte figurări ale extincției, se aglomerează, în stilul casei, personaje și obiecte, sînt schimbate în mai multe etape decorurile, se ivește și „Isus, călare pe asin” (p. 77) și se stinge și „Un vechi prieten campion/ Mort în amurg, pe baricadă” (p. 78). Cu un *Epilog* cu truveri intonîndu-și cîntecele medievale în orașul contemporan, „în stația de autobuze” (p. 79), pînă la versul ultim, definitoriu pentru regimul de indeterminare fantasmatică, real-onirică, al ansamblului: „Praful periferic. Urbi difuze” (*Ibid.*)...

Cutremurător e *Memoria acrobatului*, cu care ne întoarcem într-unul din toposurile favorite ale autorului: circul. Într-o primă secvență, personajul își descrie numărul de spectacol: după dresura de pachiderme, îmbrăcat în cîine, urca pe o coloană de bile și cuburi, în timp ce-o înălța, parcurgînd, la urmă, într-o clipă, traseul invers. Publicul nu gustă, e prea puțin, drept care sînt ceruți înapoi în arenă „Elefanții!/ Să iasă elefanții!!” (p. 81). Încît, în secvența a II-a, numărul e augmentat fără limită: coloana de bile și cuburi crește mult dincolo de acoperiș, ca-ntr-o simbolică înălțare la cer. Nu chiar: la un moment dat, cînd își dă seama, de foarte sus, că publicul a plecat spre case, crezînd că s-a terminat spectacolul, montat, prin convenție, doar sub tavanul arenei, acrobatul trebuie să coboare și se va prăbuși repetînd în gînd „9,81”, „Numărul memorat încă din școală/ Reprezentînd accelerația gravitațională”, sub ochii Arlechinilor și Colombinelor circului, către care lansează, în ultimele versuri, un strigăt de ajutor disperat, cu consoanele finale deja distorsionate:

„Hei, dar așezați-mi bilele care mai sînt!
Mai o bilă, mai un cub
Hei, Arlechim!
Hei, Beti Bub!”

(p. 83).

O moarte „în direct”, ca-n poemul lui Minulescu: „Un acrobat, un salt mortal”...

Pentru ca *Poemul nopții* să ne facă martori chiar la moartea vocii poetice, a unui personaj-narator generic, dimpreună cu iubita, amîndoi mușcați de-a unui „Zeu orb [...], de zmoală, cățelușă” (p. 84), „Cățeaua neagră cea șireată”: mai întîi ea, apoi el. Finalul va fi al nopții, invocate alegoric, cu dansuri, arlechini, baluri:

„O noapte surdă cu lumini
De felinar prin mahalale
Și dans, în jur, de arlechini
În largi costume monahale

M-a cotropit. Ce iarnă grea!
Cum bat vifornițe-n portaluri.
Mai toarnă-mi, din ibric, cafea
Și vezi pe unde mai sunt baluri”

(p. 87).

O vastă alegorie a morții fiind toată această *Dialectică a vîrstelor*, titlu care – știm acum – maschează discret tema funebră, invocînd parcurgerea etapelor vieții, cînd de fapt focalizează asupra punctului final. O carte tulburătoare, cu două capodopere majestuoase, *Baia sau O eternitate iterativă* și *O dimineată în curte*, apoi cu *Memoria acrobatului*, cu toate piesele „vitraliului” consacrat de poet mării teme, „mării treceri”.

RADU PETRESCU. JURNALUL
SAU ADUCEREA ÎN PREZENT A OPEREI

Apariția volumului *Prezent și în același timp străin* (Editura Paralela 45, Pitești, 2011), ultima parte din jurnalul lui Radu Petrescu, cuprinzând perioada 1977-1982, reprezintă fără îndoială unul dintre marile evenimente culturale ale anului 2011. Radu Petrescu intră astfel în rândul scriitorilor cărora li se repară o nedreptate, jurnalul său fiind unul dintre cele mai importante (dacă nu cel mai important al literaturii române) prin consistență, tematică și idei. Nu doar laborator al creației, ci creație în sine, jurnalul lui Radu Petrescu acoperă toate zonele mai mult sau mai puțin frecventate ale literaturii și raportării prin literatură la existență. Într-un fel, autorul depășește scenariul clasic în care jurnalul joacă un rol secundar, aducându-l pe aceeași treaptă cu formulele epice clasicizate. Formula jurnalului este la Radu Petrescu o formulă pe cât de specifică, pe atât de eterogenă, ea fiind construită în așa fel încât să poată fi îmbinată cu orice altă specie, de la roman până la studiul teoretic.

Destinul publicării ultimei părți a jurnalului este destul de sinuos, textul fiind publicat pentru prima dată în cotidianul *România liberă* la începutul anilor 1990. Ca o răzbunare a istoriei, cel care nu reușise să intre în conștiința publică în anii regimului comunist devenea o prezență oarecum bizară (dar în fine o prezență) în paginile unui cotidian asaltat de problemele arzătoare ale vremurilor. Așadar, nu este vorba despre o noutate absolută. Față de textul inițial, plin de inadvertențele unei publicări în foileton, textul de față respectă cronologia jurnalului și încheie simbolic publicarea editorială a jurnalului începută în 1971, o dată cu volumul *Proze*. La data respectivă mai erau pagini de jurnal nepublicate, texte care au alcătuit apoi substanța volumelor *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, *Prizonier al provizoratului* și *Pentru buna întrebuințare a timpului*, unele chiar mult mai interesante (pentru epoca la care ne referim) ca documente ale istoriei nefaste decât cele din această ultimă parte. Cu toate acestea, publicarea acestei părți din jurnal a fost un eveniment care privit retrospectiv a asigurat o bună receptare a jurnalelor publicate mai târziu și a constituit punctul de plecare în redescoperirea operei scriitorului.

Jurnalul anului 1977 începe cu o consemnare retrospectivă a cutremurului din 4 martie. Notația, datată 11 martie este un document textual despre dimensiunile dezastrului, scris cu răceala obiectivă a unui reporter și marea forță descriptivă a scriitorului Radu Petrescu. Scriitorul se afla – afirmă la începutul notației – în atelierul prietenului său, pictorul Paul Gherasim, căruia îi vorbea despre România, spunându-i

că „Dumnezeu își ascunde prezența sub cele mai mizerabile aparențe, dat fiind că, mascată de nenorociri și nemernicie, avem totuși arta pe care o avem”. Acestea sunt cuvintele pe care le-a reținut în emoția evenimentului care a urmat: „Aici, podeaua a început să se clatine sub noi în toate direcțiile”. Încearcă să-și liniștească prietenul care „îngrijorat de soarta soției sale pe care o știa acasă, la etajul al nouălea al blocului din Titan, a izbucnit în plâns și a strigat-o tare de câteva ori”, iar această încercare îl ajută să nu intre el însuși în panică, deși nu reușește să telefoneze acasă. Peisajul lăsat în urmă de dezastru este înfiorător: „Cărămizi căzute, sticlă sfărâmată pe Lipscani. Autobuzele și troleibuzele circulau. Enorm de multă lume pe stradă. Mergem repede pe jos până la Colțea să luăm autobuzul. În dreptul spitalului, doi inși veneau din direcția inversă, unul din ei era plin de sânge pe față și pe tâmpile. Cobor din autobuz la Dalles, vin spre casă pe jos, prin mijlocul bulevardului *albit tot cu praf de var* (s.a.)”. Impresia de vid este dată de observarea absenței unui bloc „brusc, în dreptul blocului Algiu din colțul cu C. A. Rosetti, nu văd blocul pe sau la locul lui”. În loc, din mijlocul mulțimii „se înalță, sinistră grămadă de betoane, sfărâmate, încălecate.” Este momentul în care echilibrul se rupe și începe să alerge către casă „atât cât îmi permite inima bolnavă”. Ajuns acasă își găsește familia în curte, merge să vadă ce s-a întâmplat în casă, apoi pleacă împreună cu Adela până la casa lui M. H. Simionescu pe care o găsește neatinsă și în întuneric la toate ferestrele. Scriitorul revine acasă, își adăpostește familia în casa vecinilor din fundul curții și „pentru a nu inoportuna pe aceia” își petrece restul nopții pe străzi. Peregrinând nocturn într-un oraș atins de moarte, scriitorul înregistrează memorabile și înfiorătoare cadre fotografice: „Pe trotuar, în bulevard, în fața blocului Wilson, de sub un ziar desfăcut ies două picioare subțiri și în partea cealaltă părul arămiu, abundent, al unei femei moarte”. La două ore de la cutremur „nu erau decât câțiva milițieni pe străzi” notează, pentru memoria viitorului, jurnalistul care denunță punerea greoaie în mișcare a mecanismelor administrative. Jurnalul devine document în aceste pagini, de o acuratețe aproape matematică. Lucrurile par a se anima către ora patru dimineața, atunci când își fac apariția „buldozere, camioane în care se răstoarnă dărâmăturile, ambulanțe militare și civile”. Moartea este ubicuă și scriitorul înregistrează faptele în desfășurarea lor frustă: „Cineva de lângă mine pretinde că miroase a cadavru. Într-adevăr, cu două, întinse pe târgi, s-a traversat bulevardul către trotuarul din colț, de la parfumerie, unde așteaptă o ambulanță. Cărnuri tumefiate între cârpe”. Revenirea la normalitate este consemnată în text, în peisajul funest pe care-l lasă în urmă dezastrul, de încercarea de a citi: „Lecturi automate (Cioculescu despre Caragiale, pagini din *Retorica romanului* de Wayne C. Booth fără să înțeleg nimic)”.

Jurnalul își conține referințele chiar în text, autorul notând că lucrează la perioada 1961-1964 (perioadă transcrisă în volumul *Părul Berenicei*). Scriitorul consideră că sunt multe observații importante în acest jurnal despre felul cum se citește. Imaginea operei care se naște prin acumulare este și ea un element care-l preocupă pe autorul de jurnal ce are impresia, nu de puține ori, că se îngroapă sub stivele de hârtie. Este poate imaginea cea mai exactă a scriitorului Radu Petrescu, cel al cărui scris nu-i mai

dă răgazul să recitească, amintind prin aceasta de Amiel care mărturisea cu tristețe că nu va mai apuca să citească niciodată tot ceea ce a scris în jurnal. Lipsa timpului este un laitmotiv care traversează jurnalul acestei perioade: „Și în timpul ăsta timpul trece, nu fac ce am de făcut (punerea la punct integrală a jurnalului, lucrul la ediția a treia a lui *Matei Iliescu*, o revizuire atentă a tuturor celorlalte cărți ale mele, scrierea *Meteorologiei lecturii, Raiul*) și rămâne tot mai puțin timp. Măine poimăine va trebui să aflu că nu am făcut nimic și că nu mai am nici timp. Orologiul lui Baudelaire, adevărat, văd, și pentru mine” (8 septembrie 1981). Planurile operei sunt mai ample ca niciodată, iar scriitorul este un atent antologator al cărților pe care le scrie, le rescrie sau le va scrie: „La toate astea, miile de pagini ale jurnalului, de pus la punct; o nouă revizuire completă a lui *Matei Iliescu*; corectura completă a celorlalte cărți ale mele; libricioul de terminat până la sfârșitul anului; *Raiul* de scris, mă apasă greu văzând cum trec zilele, săptămânile, lunile, fără să pot scrie un rând” (15 septembrie 1981). Opera trebuie ordonată, și acest lucru înseamnă ordonare a hazardului, scoaterea cărților (inclusiv a jurnalului) din zona accidentalului și plasarea pe orbita lucrurilor esențiale. Transcrierea jurnalului reprezintă la Radu Petrescu o încercare de sintetizare a experiențelor trăitului și o esențializare a lor. Este un act de purificare (sau epurare) a unor notații fără ca acest lucru să însemne nici cosmetizare, nici autocenzură. Scriitorul a fost tot timpul obsedat de ideea unei înțelegeri corecte a ceea ce a scris, mai ales dintr-un perfecționism împins la limită, așa explicându-se proiectul transcrierii miilor de pagini ale jurnalului și chiar al revizuirii romanului *Matei Iliescu*. Scriitorul are oroare de lucrul finit, încheiat, definitiv pe care îl consideră deja preluat în sfera de competență a morții. Gestul reflex de a scrie permanent este reprezentat și în următoarea notă: „dacă Cervantes este omul capabil să citească până și hârtiile de pe jos, eu sunt cel care scrie acele hârtii” (14 iulie 1981). Nota este evident în mare parte ironică, dar îl definește perfect pe autorul unei opere colosale (fie și numai contabilizând aici manuscrisele). Scriitorul își realizează o hartă a reconstituirii scrierilor sale considerând că „operațiunile pregătitoare sunt foarte laborioase, înseamnă o infinită muncă de fișare a hârtiilor și a bibliotecii”. De asemenea, se întreabă retoric de soarta jurnalului său de până în 1946: „Unde să găsec paginile de jurnal, puține și disperse de până în 1946?” Aflăm din sursa jurnalului că de fapt acesta a început să fie scris prin 1935 (după o mărturisire pe care i-o face lui M. H. Simionescu, adică la vârsta de opt ani!) și continuat abia din 1946 data la care încep însemnările (păstrate) din jurnal. Existența jurnalului acestei perioade ar lumina diferit întâmplările autobiografice din *Didactica nova*, care ar deveni astfel o formulă epică asemănătoare *Oceanului întors*. Catalogul de imagini al *Didacticii* ar fi în acest caz un catalog de imagini având ca sursă tot jurnalul. Incertitudinea existenței acelor caiete din 1935 este alimentată însă chiar de către autor. Practic însemnările nu mai există, ele pot fi doar „reconstituite arheologic”. Mai interesat este autorul de punerea la punct a notelor de jurnal din 1946 până în prezent, note care, este conștient, vor spori mereu. La 23 martie 1981 textul care va alcătui materia volumului publicat postum *A treia dimensiune* este

deja pregătit într-o primă fază: „Între 1957 și 1960 (inclusiv) am făcut o primă revizuire și textul revizuit e și dactilografiat”. Nerevizuirea jurnalului ar fi trebuit să conducă inevitabil la distrugerea lui: „Ce mă fac dacă nu voi avea timp din cauza bolii mele de inimă și a lipsei de liniște acustică? Să-l distrug, în ziua în care voi avea dovada de netăgăduit că nu voi mai putea lucra?” (23 martie 1981). Aceeași tentație a distrugerii jurnalului în forma lui ne-transcrisă se regăsește și în penultima notație a jurnalului, în care scriitorul declară că nu mai are timp pentru a-l mai reface și nici nu mai are posibilitatea de a-l distruge. Având în vedere această permanentă dorință de a rescrie, de a transcrie și în final chiar de a elimina ceea ce i se pare nepotrivit, se poate constata latura retrospectivă a existenței scriitorului, în sensul că nu doar textul jurnalului este rescris, dar rescriindu-l, textul îl face pe scriitor să re trăiască momentele consemnate în el. Masa de lucru, așa cum arată ea în ziua de 9 martie 1980, este o fascinantă fotografie textuală menită să aducă în fața ochiului cititorului imaginea spațiului creator, a spațiului din spatele paginii, care înrămează tot ceea ce se scrie. O atmosferă care păstrează urmele încrâncenării, ale luptei pentru punerea ideii în pagină și a coborârii prezentului în pagina jurnalului: „Duminică, 9 martie [...] farfuria țărănească servind de scrumieră, două pixuri negru-alb, o gumă, o foarfece mare, un pachet de țigări *Delta Dunării* și deasupra lui cutia de chibrituri, un borcan de pastă de lipit Pescăruș, o lamă de ras și ochelarii fără brațul drept și cu lentila din stânga tăiată pe toată înălțimea ei de o crăpătură viguroasă. Prin ușa deschisă către vestibul, o aud pe Adela pregătind masa”. Scriitorul își stabilește diagnosticul și constată „incapacitatea de lucru cauzată de boală”, adăugând că trăiește „într-o stare de aproape leșin permanent”. Pe lângă manifestările fizice ale bolii există teribilul sentiment că este înconjurat de „un foarte gros strat de rea-voință și vid intelectual, analog celui pe care l-ar încerca un violonist pus să cânte într-o sală cu o acustică atât de rea încât, speriat, nu mai poate freca arcușul pe coarde, și în sfârșit lipsei de obișnuință cu un program ferm de lucru, lipsă care astăzi își arată urmările dezastruoase, tocmai când e nevoie să lucrez mai mult ca niciodată” (29 iulie 1981). Este o stare de neputință generalizată de a mai săvârși ceva, o stare de *rău moral* cum o numește jurnalistul, decantând astfel în text imaginile unei suferințe care-l locuiește: „Ies cu Adela să plătim telefonul, dar în bulevard trebuie să mă întorc acasă din cauza marilor dureri de piept și a răului moral. Mă rănește nu doar vederea oamenilor, ci și a arborilor, a gardurilor” (30 ianuarie 1981). Răul nu este doar organic, există o suferință mai acută pe care scriitorul o resimte, un rău pe care lumea i-l provoacă și pe care nu-l mai poate stăpâni. Boala este scrisă într-un exercițiu zilnic de purificare de răul organic. Textul înseamnă viață iar jurnalul (scrisul) are de cele mai multe ori pentru Radu Petrescu forța terapeutică necesară. Cu toate acestea, miracolul (în existența căruia a crezut toată viața și pe temeiul căruia și-a construit cea mai mare parte a operei) nu se mai întâmplă: „Revin acasă cu troleibuzul 179 și drumul dintre Piața Romană și casă, pe jos, cu toate că îmi dau seama că nu e ger, îmi dă dureri mari, parcă un glaspapir îmi freacă plămâni și inima. Mă opresc de două ori să mă liniștesc, iau o pastilă de nitroglicerină. Acasă, intru pe ușă gata să cad

leșinat de durere și, după ce îmi revin, rămân cu o somnolență care nu-mi dă voie să mă gândesc la ceva, să fac ceva” (Luni, 11 ianuarie 1982).

O imagine a străinului, a celui rătăcit în lume, a *exilatului în viață* devine simbolul care luminează acum în sens invers jurnalul. Notația lucidă a înstrăinării de lume și a morții în viață este cu atât mai concretă cu cât este conținută în substanța jurnalului: „Umblând alături de Adela pe străzile și pe bulevardele aglomerate, în soare, cu vaga permanentă senzație de opresiune în piept, eram prezent și în același timp străin de împrejurimi, străin în fond de viață, ca o bilă de fildeș pe care apa nu poate aluneca decât alegându-se în șuvițe foarte subțiri, ca pe o suprafață cu untdelemn”. Jurnalul pare a se îndrepta după propriile reguli către sfârșit. Textul îl scrie acum pe cel care este deja cu un pas în lumea aparențelor. În imaginea citată este exprimată cel mai bine distanța care apropie și depărtează realitatea lumii de lumea realității. În fond, imaginea apei care se desparte în șuvițe subțiri pe o bilă de fildeș înseamnă metaforic distanța care separă evanescența ideilor imagini de senzațiile trupului. O astfel de desprindere de lume resimte și scriitorul care se va muta în lumea de imagini a ideilor sale. Nostalgia perpetuă care traversează textele sale, nostalgia copilăriei se acutizează, anticipând sfârșitul. Sunt imagini care evocă imaginile din *Didactica nova* și *Matei Iliescu*, rescrise cu forța emoției copilăriei reînviată de locurile pe care le revede cu o privire aruncată asupra lumii dintr-o nouă dimensiune: „Oarecare emoție doar când am trecut prin fața Cișmigiului, pe trotuarul celălalt, la gândul celor care au scris despre el, la Pallady care desena acolo, la tatăl meu de mână cu mine, copil, pe aleea dintre lac și bulevard. Toți duși și împreună cu ei copilul care am fost, frunze și flori presate între filele unei cărți după ce fuseseră, fiecare cititorul cărții aceleia, mâna care îi întorcea filele, mintea care îi citea rândurile” (14 octombrie 1981). Cititor și imagine în cartea propriei vieți, scriitorul revine constant la câteva dintre imaginile care i-au marcat trecerea prin lume. Fulgurațiile de imagini trimit într-o altă notație, datată 1 mai 1981, la alte evenimente concrete ale biografiei sale luminate cu reflectoarele translucide ale jurnalului, din perspectiva împăcată cu sine a gândului morții. Un citat despre asumarea sentimentului morții (transcris în jurnal) al lui Benedetto Croce îi provoacă scriitorului următoarea reflecție, compusă dintr-o asociere de imagini-idei ale amintirii, o tonalitate muzicală ce provine dintr-o perfectă dispunere metrică antică amintind inflexiunile începutului *Iliadei*: „Cântă deci, cu toată vocea, fuga spre moarte. Ca s-o poți face, iartă pe toată lumea pentru faptul că tu vei muri, gândindu-te că, unul după altul, vor muri cu toții. Cântă moartea tuturor”. Amintirile scrise, transcrise, smulse nimicului înseamnă pentru Radu Petrescu o modalitate de a se opune cântecului înșelător al morții. Moartea, marea temă a jurnalului radupetrescian, revine în câteva notații în care este privită ca perpetuă posibilitate. Gândul morții și reprezentarea lui textuală definește o atitudine existențială ce nu exclude niciodată frica, dar din cu totul alte motive decât cele obișnuite: „Mor de frică la un singur gând, să nu fiu victima unei false morți și să fiu înmormântat de viu, încolo totul în lumea asta mi se pare coerent, sigur” (9 decembrie 1980). Este evidentă nuanța ironică la adresa acestei lumi *sigure* care

ar putea totuși să-l îngroape *din greșeală* de viu. Pe parcursul jurnalului revine imaginea celui îngropat de viu, un vis pe care scriitorul îl reține și asupra căruia revine, dar și imagine-simbol a lumii în care trăiește: „Nu mă pot scandaliza, sunt doar plictisit. Uneori mă întreb cum pot să mă apăr de prostie și răutate și nu găsesc nici un răspuns, mă aflu, într-adevăr într-o groapă și văd, de acolo cum se toarnă pământ peste mine cu lopețile” (12 octombrie 1981).

Ultima notație a jurnalului nu încheie textul pentru că, din golul pe care-l lasă în pagină, drumul în sens invers, de la viață către literatură este deschis: „O zi frumoasă, ca de aprilie. Ultima dată la policlinica Titan. Doctorița Graziela Lungu mă așteptase, era gata să plece. Nu primește banii, dar exemplarul din *Ce se vede* pare să-i facă plăcere” (Sâmbătă, 30 ianuarie 1982). În fond, jurnalul a fost calea către constituirea operei și tot el este drumul către cea mai bună interpretare a ei. De aceea, sfârșitul jurnalului și vieții lui Radu Petrescu „într-o zi frumoasă ca de aprilie”, înseamnă începutul unei călătorii *programate* încă de la început a operei în eternitate și a scriitorului în text.

poeme de MIRCEA PETEAN

zile la rând
dar ce zic zile – ani la rând n-a avut ochi pentru nimic
nici urechi de auzit

până adineauri când
ieșind cu gunoiul ca de obicei
a văzut, în sfârșit, da, a văzut
cu ochii lui l-a văzut pe grăsanul de la prima scară
uriaș sub cupola într-aurită a frasinului

*îmbuna-s-ar vremurile de noi
de s-ar îmbuna multe-n lume s-ar schimba
îmbuna-s-ar vremurile odată*

apoi
întâinzând pe cale
doi adolescenți zbanghii au trecut pe lângă el înlănțuiți
mână-n mână plisc în plisc gambă lângă gambă

îmbuna-s-ar vremurile

un școler pășeșete grabnic
cocoșat sub greutatea ghiozdanului
deloc mai lejer se mișcă zilierul îndoit sub poveri

de s-ar îmbuna multe-n lume s-ar schimba

sărutări de mâini doamnelor – zic
îndoindu-mă de șale și zâmbind larg celor două bătrânele
cu care destinul mi se intersectează de o bună bucată de vreme

cine are carte are parte – zice una dintre ele
și anume cea mai îndrăzneță

de hămăleală ingratitudine și alergătură – adaug zâmbind

îmbuna-s-ar vremurile

îmbuna-s-ar vremurile odată

lui Ion Zubașcu, in memoriam

mi-a fost dat să văd în sfârșit POEZIA

de unde mă temusem că n-are să vină nimeni
la spectacolul de muzică și poezie
pe care-l pusesem la cale
în capitala patriei
s-a adunat atâta lume încât
chiar dacă la sfârșit mulți au plecat tot au rămas destui
ca să serbăm reușita
încât a trebuit să punem două mese cap în cap ca să încăpem cu toții
în scunda tavernă mohorâtă – investiție italiană sută la sută

un tânăr adipos
cu fața unsuroasă nerasă
cu câteva lațe de păr pe creștet
cu ochii mici lipsiți de culoare și de expresie
șade în capul mesei
șade bea și tace în timp ce roată pălăvrăgesc de zor gesticulând dezordonat
scriitorii –

sunt reprezentate mai toate generațiile
căci lipsesc doar venerabilii și puțoi

„ce scrii” – îl întreb
mai mult ca să fac conversație decât dintr-o veritabilă curiozitate
„el nu scrie nimic – sare un tânăr neîntrebat –
el nici nu trebuie să scrie nimic
el e însăși POEZIA”

mi-a fost dat în sfârșit să văd POEZIA

brusc mi s-a părut că zăresc
de-a stânga ei
silueta Poemei
cu chipul ascuns de vălul discreției suavității și sfioșeniei

cum șade în capul mesei
șade bea și tace
mută ca o lebădă POEZIA pare a nu o fi remarcat
când deodată – cum se spune – dispare
fără să bage nimeni de seamă
se refugiază-n toaletă

am surprins-o scoțându-și trusa
și injectându-și heroină în vene

cât de răbdurie poate fi Poema
– incredibil –
așteptând ca POEZIA să reapară în toată splendoarea ei
și să dispară apoi împreună în noaptea Valpurgiei

FESTIVAL DE POEZIE

putea-s-ar
oare
poezia-ntrupa într-o femeie urâtă rea
ca și cretină

da – a zis poetul francez
nu – a zis poetul austriac
de ce nu – a zis belgianul
nu – a zis spaniolul
da și nu – a zis poetul helvet

dar voi – poeți români – voi de ce tăceți
ce vreți să spuneți cu tăcerea voastră

dar poeții români nu catadicsesc să răspundă acestei provocări
ei continuă să tacă cu îndărătnicie
arborând boticuri de pisici și faciesuri de cățelandri
ori făcând fițe de inși coborâtori din alte lumi

doar unul dintre ei
cel mai direct mai radical
mai imprudent măcar dacă nu mai curajos
grăi într-un sfârșit – Poezia a murit

așa grăit-a cel-într-un-târziu-dumirit

ELANII FANTOMĂ

i-am văzut
cu ochii mei i-am văzut

pe pajiștile de la marginea pădurilor
din preajma orașului Anchorage
sau chiar pe străzile de la marginea lui
se prelingeau ca orbii
halucinant alunecau pe coridoare pustii
prin tunele abandonate
elanii fantomă

în vremea aceasta masculul dominant își etala coarnele monumentale
lăsându-și amprente olfative pe trunchiurile arborilor
își umfla buzele împăroșându-se dinaintea femelelor în rut
și punând pe fugă adversarii după câte o aprigă încleștare

uitați de lume
expulzați de ai lor
elanii fantomă se mișcă lent și confuz
cu capetele atârând ca banițele
sunt numai piele și os
pielea atârână pe ei ca file de carte îngălbenite
cu literele șterse

căzute
în colbul veacurilor

în efortul lor disperat de-a scăpa de căpușele ucigăse
care li se înfipseseră în carne ca niște gloanțe vii
încearcă să-și lepede pielea rămânând ca jupuiți
în lumina înghețată a iernii polare

înaintează astfel
împleticindu-se
pe culoarul îngust
din ce în ce mai îngust
al morții definitive
elanii fantomă

istoria mare nu-i va consemna
însă fi-vor negreșit menționați într-o notă de subsol
în marea istorie naturală
și – de ce nu – chiar și – într-un capitol rezervat aezilor
tuturor timpurilor – în istoria românească a literaturii

BALADA DRUMETULUI

hai cu mine în noapte
hai cu mine – îți zic
nu spun că va fi bine
spun doar că vom înainta
ne vom îndepărta
vom dispărea
din raza privirii oricui
zeii doar avându-ne
poate
în vedere

hai cu mine
hai cu mine în noapte-ți repet
pe trunchiuri de pin

arse pe jumătate
pe jumătate intrate în putrefacție
pe trunchiuri de pin furate muntelui pluti-vom
în josul fluviului
atenți la curenți
și la stâncile ițite brusc dintre valuri
până la marea cea mare

hai cu mine adânc în noapte – îți șuier
și voi răsuci pentru tine alean și cutreier

ne vom întinde pe plute pe spate
și ne vom uita la stelele îndepărtate

îți voi șopti cuvinte nemaiauzite
iar tu-mi vei povesti vrute și nevrute

dar ce spun eu
tu nu trebuie să zici nimic
tu nu trebuie să faci nimic
lipiți unul de celălalt fi-vom una
una vom fi și nimeni și nimic nu ne va putea despărți
în vecii vecilor

hai vino
vino cu mine în noapte
curând se va crăpa de ziuă
și noi n-am închis un ochi
nu ne fie de deochi

un poem de DANIEL D. MARIN

copilul și bătrânul

s-au sfătuit toată noaptea
și au hotărât să-l trimită pe copil
să-l potolească pe bătrân,
că prea le dădea de furcă, și l-au trimis.
bătrânul tăcea și își ținea
ochii ațintiți în pământ, părea rușinat,
iar copilul îl muștra.
copilul îl tot muștra, îi reproșa lucruri
teribile, bătrânul se rușina
și mai tare, barba îi străpungea
pieptul, despicându-l
și inima îi ieșea la iveală

o inimă fragedă ce se zbătea ca o pitulice,
ai fi zis că e inima unui prunc.
și bătrânul își văzu inima de prunc
și-l cuprinse așa o sfială
că își băgă mâna dreaptă în piept
și o smulse și pe furiș o ascunse la spate,
apoi își aținti ochii în pământ.

și ochii lui erau vii, răspândeau o rază
orbitoare ca un laser, decupau
pământul la picioarele
lui și bătrânul vedea tot ce era dedesubt.
și vedea lucruri cu mult peste închipuirea
unui simplu muritor,
că așa o sfială îl cuprinse
că-și duse ambele mâini la ochi
și îi scoase din orbite și tot pe furiș
îi ascunse la spate. în timpul acesta copilul

îl muștra și mai înflăcărat, ai fi zis
că e însuși părintele lui și, ca orice părinte

preocupat cu mustrarea odraslei,
nimic din cele întâmplare n-a văzut și inima
copilului era atât de veștedă și de uscată
că așa o frică de moarte îl cuprinse
încât își duse mâna dreaptă la piept
și o smulse și o ascunse rușinat la spate.

și ochii copilului erau încercănați și obosiți
parcă văzuse atât de multe încât acum
nu mai putea să privească nimic
și așa tare se necăji copilul
că-și duse ambele mâini la ochi
și îi scoase din orbite
ascuzându-i și mai rușinat la spate.

și era atât de rușinat că
nu mai îndrăznea deloc să-l mustre pe bătrân
și imediat inima fragedă a bătrânului
intră în pieptul gol al copilului
și începu să bată cu atâta bucurie
că și ochii vii ai bătrânului
intra în orbitele goale ale copilului
și începură să vadă și să se bucure.

UN AN ATIPIC

In ianuarie, cald. Gerul Bobotezii a venit pe la mijlocul lunii, pe stil vechi, după calendarul iulian. În februarie, călduri de plus 20 de grade. Au înflorit caișii, cireșii, migdalii. În mărtișor îngheț. Pomii s-au scuturat de flori și fruct n-au mai legat. Din aprilie până în septembrie, ploi multe și furtuni și inundații, pedeapsă pentru păcate nefăptuite. Urmează brumărel și brumar și numai Dumnezeu știe ce ne mai așteaptă. An atipic, spun meteorologii.

Cineva mă bate pe umăr. Tresar. Nu întorc capul. Sunt prea convins că de glume proaste se ține numai Iulius Cezar, locatar de la etajul șapte.

– Care an atipic? Care meteorologi?

– Meteorologii de la institutul de specialitate, domnule Iulius Cezar, îi răspund fără să mă întorc. Nu-mi plăcea deloc să-i văd fața lui scofâlcită de bețivan înrăit.

– Se înșală, vecine. Ani dinăștia atipici au fost cu duiumul în cursul istoriei și acum două mii cinci sute de ani și pe vremea lui Mircea cel Bătrân și pe vremea lui Ștefan.

– De unde știi dumneata cum a fost acum două mii cinci sute de ani?

– Știu cum a fost în vremuri chiar mitice.

– Zău!?

– Zău. Ai auzit că în vremuri imemorale s-a produs un potop. După indicii aproximative, potopul ar fi avut loc chiar în zona Mării Negre. Dar de bătrânul Noe ai auzit?

– Am auzit ceva de Noel Bernard de la Europa Liberă.

– Nu-i vorba de el. E vorba de Noe care, atunci când potopul stătea să pustiască omenirea, s-a urcat pe o corabie cu cățel, cu purcel și cu cei trei copii ai săi și muierile lor. După retragerea apelor viața s-a regenerat, căței s-au înmulțit, la fel și porcii și oamenii. Noi suntem urmașii familiei bătrânului Noe. După trecerea potopului, coborând din navă, Domnul le-a poruncit să se înmulțească și să umple Pământul. S-ar putea spune că noi, cei de azi suntem urmașii degenerați ai familiei lui Noe. Dovada cea mai clară că suntem degenerați este că s-a umplut globul de nebuni. Nebunia o vezi peste tot, nu doar în clinicile psihiatrice. Explicația e simplă. Din trei frați și trei neveste, prin împreunări dintre copiii copiilor lor, dintre rude apropiate, dintre veri și verișoare nu putea să se nască decât niște degenerați. Așa cum s-a întâmplat cu habsburgii, despre care îți voi vorbi mai târziu. Dacă n-ar fi fost așa, astăzi Pământul ar fi fost pustiu, iar noi n-am fi stat acum de vorbă.

Nu știu dacă e cazul să vă spun că ne vorbeam fără să ne privim în față. Eu

parcă vorbeam peretelui alb din hol, el, cel puțin, se adresa spatelui unui om cu cămașa udă leorcă de transpirație, fiindcă fusesem nevoit să urc până la etajul cinci, pe scări, liftul fiind de săptămâni în revizie. În timp ce Iulius Cezar perora pe motivul biblic al potopului, o albină m-a atacat, am făcut o mișcare bruscă, m-am răsucit și dinaintea mea a răsărit ca din pământ Ghiță, bunul meu amic. Bineînțeles, numai el putea să-mi îndruga asemenea parascovenii. Cred că dacă l-aș fi întrebat dacă a fost martor la dezlănțuirea potopului biblic, mi-ar fi răspuns senin că da, că are o vârstă matusalemică și nu prin reîncarnări succesive a prins ziua de azi.

– Ghiță! Am strigat eu fericit. De mai bine de o lună nu te-am mai văzut. Ai uitat de partidele noastre de table și scrable? Ți-am dus dorul. Pe unde ai umblat?

– De atolul Mototoia ai auzit?

– N-am auzit, dar ce importanță are?

– Are, cum să n-aibă și încă una foarte mare. Ia ghicește.

– Ce să ghicesc?

– Importanța atolului Mototoia.

– Pentru mine n-are nici un fel de importanță.

– Are! zice el supărat, bătând din picior.

– Mai încet, Ghiță, că ne aud vecinii.

– Am locuit pe atolul Mototoia o viață.

– Nu ești întreg la minte. Acum o lună am jucat o partidă de table în parc.

– Repet: am trăit o lungă parte din viață pe atolul Mototoia.

– Bine, zic, privindu-l cu milă. Credeam că s-a scrântit de când i-a fugit nevasta, acum două săptămâni, cu unul mai tânăr cu douăzeci de ani decât ea. Și cam pe unde vine Mototoia asta?

– Pe lângă Madagascar.

– Hopa! Aici te-am prins. Atâta geografie mai știu și eu. În preajma Insulei Madagascar nu se află nici un atol.

– De unde știi tu?

– De la National Geographic.

– Află că se înșală și ăia ca și meteorologii tăi.

– Nu se poate, este un adevăr dovedit științific.

– Ești un credul, un naiv care de când te știu te-ai încrezut în știință. Un ins lipsit de imaginație.

– Mă rog, conced eu, fiecare cu convingerile sale, trăim în libertate. Dar nu poți nega evidența.

– De pildă...?

– Că broasca țestoasă are o carapace osoasă.

– Pe atolul Mototoia am văzut și broaște țestoase fără carapace. Aștept un exemplu mai convingător.

– Că pe Mototoia nu au guvern, nici parlament bicameral, nici președinte de republică, nici partide politice.

– Au de toate, doar într-o privință n-ai brodit-o. Nu au președinte, au însă un rege,

Hans Werner de Styria, provenit dintr-un localnic însurat cu o fată dintr-o familie princiară din Austria de sud, înrudită cu neamul habsburgilor. De altfel Austria habsburgică, o considera, cum o consideră astăzi Austria republicană, un fel de colonie a sa. Mototoia e regat vechi de o mie de ani.

– Dacă au parlament și partide politice, bănuiesc că au și alegători.

– Nu există alegători băștinași. La urne sunt aduși contra cost locuitori de prin insulele învecinate, cu ajutorul unor plute uriașe, un fel de turism electoral, cum se zice pe la noi, dar nimeni nu califică aceste transporturi drept ceva ilegal sau fraudă electorală. Dacă e furtună pe ocean și transportul alegătorilor devine imposibil, alegerile au loc în felul următor: șefii de partide urcă pe vârful unui munte, socotit drept sfânt, și aruncă de acolo niște bolovani uriași, apoi o comisie electorală numără în câte bucăți s-au spart bolovanii fiecărui partid și câștigător e declarat acel partid al cărui bolovan se sparge în cele mai multe bucăți și bucățele.

– Nu mi-ai spus însă unde se află Mototoia. Cred că știi și nu vrei să-mi spui, de-aia mi-ai vorbit de Madagascar.

– Ai dreptate, știu da' nu pot să-ți spun, nu că nu vreau, pur și simplu nu am voie.

– Cine nu-ți dă voie?

– Nici asta nu pot să-ți spun. E un mare secret. Dacă ți-aș spune, Pământul s-ar face mici fărâme și s-ar pulveriza în spațiul infinit al universului.

Ascultându-l, deveneam din ce în ce mai curios să aflu dacă într-adevăr s-a scrântit sau numai se preface să mă prostească pe mine. Dacă era într-adevăr scrânțeală, mă simțeam obligat în calitate de prieten și coleg de serviciu, să mă ocup de el, la nevoie să-l internez la o clinică de boli mintale.

– Și cine ți-a băgat în scăfârlie chestia asta?

– Care chestie?

– Nu face pe prostul cu mine. Chestia cu pulverizarea Pământului.

– Cine?

– Cine!?

– Hai, spune repede că mă grăbesc. M-a trimis nevasta să cumpăr morcovi și țărani pleacă din piață, dacă mă mai ții mult de vorbă.

– Cine altcineva decât scumpa mea soție.

– Ești neserios. Cum poți să spui așa ceva? Nevastă-ta a fugit cu unul mai tânăr, știe toată lumea.

– Nu mă refer la Mărioara pe care am luat-o cu cununie în sectorul patru, ci la fecioara pe care am luat-o, tot cu cununie, pe atolul Mototoia. Am cu Sura Sura – că așa o cheamă – trei feciori.

Atâta ar fi trebuit să-mi cam ajungă, dar nu mă lăsa inima să nu-l descos în continuare ca să nu-l socotesc scrântit pe degeaba.

– Nu mi-ai spus câți locuitori are Mototoia.

– Bipezi humanoizi doar unul, pe mine.

– Înțeleg că în rest sunt numai animale. Sau mă înșel?

– Populația băștinașă e alcătuită din maimuțe năsoase pe cale de a se transforma

în ființe umane. O femelă de maimuță năsoasă a încercat să mă seducă și, de n-ar fi fost fecioara care a căzut din cer, m-ar fi rupt masculii năsoși.

– Cum adică a căzut din cer?

– Așa cum mă vezi și cum te văd. Pe Mototoia se întâmplă tot felul de minuni. A fost parașutată de o navetă spațială de fabricație elvețiană, a nimerit pe un nor alb, cu nuanțe de mov, ca un vâl străveziu din cea mai fină mătase chinezească. Nu avea nimic pe ea, era goală pușcă, așa un nud frumos n-am văzut nici în atelierul amicului meu pictorul, îl știi nu? Așa, în toată goliciunea și splendoarea, a coborât lin pe o pajiște din Mototoia, unde eu pășteam caprele regelui Hans de Styria, care nu suportă laptele de vacă.

– Deci din onorabil deputat cum erai aici, ai ajuns păstor de capre în Mototoia.

– Pardon! De capre regale! Dar ascultă mai departe. Îngerul parașutat de naveta spațială de producție daneză s-a îndrăgostit lulea de mine și eu la fel de ea. Dar știi cum e, astfel de amoruri stârnesc invidia. Prințul moștenitor, duce de Carintia, a văzut-o într-un moment delicat, aș zice, adică în timp ce făceam dragoste goi pe iarba presărată cu căcăreze de capră. La vederea infantelui, ne-am ridicat și am luat amândoi poziția de drepti, l-am salutat respectuos, pe mine nici nu m-a băgat în seamă, avea ochi doar pe fecioara aceea parașutată, s-a învârtit în jurul ei, i-a văzut căcărezele de pe spinare și fese, dar, una peste alta, s-a declarat mulțumit. Drept urmare, a invitat-o la castelul lui de pe muntele Bumba Bumba. S-a dus, ce era să facă, nu poți refuza un viitor rege. Acolo s-a apucat să umble prin arhive...

– De ce? Ce i-a venit?

– Parcă n-ai știi cum sunt muierile. Din curiozitate, bre omule.

– Și ce rahat a aflat din arhive?

– Că toți regii și împărații din dinastia habsburgilor, ca și cei înrudiți cu ei, au fost bolnavi de sifilis sau au fost marcați genetic de faptul că se însurau cu rude apropiate, cu verișoare și veri primari toți mureau nebuni. De-aia a refuzat să se culce cu el și s-a întors la mine. Din clipa aia s-a sfârșit traiul meu dulce pe atolul Mototoia. Infantele a început să mă persecute. Mai întâi mi-a luat demnitatea de păstor de capre regale, iar pe iubita mea Sura Sura a trimis-o în junglă să taie lemne. Pe urmă a asmuțit asupra mea triburile de maimuțe năsoase care nu mă lăsau nici să dorm, nici să mănânc. Atunci m-am hotărât să mă întorc în Europa, dar cum, nu știam.

– Cum ai ajuns acolo, pe aceeași cale puteai să te și întorci.

– Drăcovenia era că nu mai știam cum am ajuns acolo. M-am dus după Sura Sura să mă sfătuiesc cu ea. Am stabilit ca a doua zi după Paștele catolic să ne întâlnim pe plajă. Când a încercat să fugă din junglă, tăietorii de lemne – adică maimuțele năsoase – au înjunghiat-o, au săpat la rezezeală un mormânt, dar când s-o îngroape, ia-o de unde nu-i. Sura Sura se evaporase. Când se mirau ei mai tare cum de li s-a putut întâmpla una ca asta, aud un hohot de râs venit de undeva de sus, au ridicat capul și au văzut-o în vârful unui copac, stând pe o crenguță subțire ce se clătina gata oricând să se rupă. Măcar de s-ar rupe, și-au zis. Ar cădea și precis și-ar frânge gâtul. Sura Sura și-a luat însă zborul ca o lebedă albă și a venit lângă mine pe plajă. M-a

luat în brațe și într-o clipită am fost în Europa. Am aterizat pe o pășune de pe coama muntelui Zamora printre turme de oi. În primul moment ciobanii s-au speriat și au asmuțit câinii, dar câinii, în loc să se repeadă la noi, au început să schiaune ca niște cățeluși, să se târâie pe burtă și să se gudure. S-au minunat ciobanii și ne-au poftit la mămăligă cu brânză...

– Hoo, ajunge, visezi, Ghiță, și parcă nici acum nu te-ai trezit din vis.

– Visul umple golul din sufletele noastre, mi-a spus.

– Eu nu simt nici un gol în suflet.

– Înseamnă că ești nesimțitor.

M-a jignit profund și, fără să vreau, l-am îmbrâncit. S-a dus de-a dura pe scări. Am crezut că nu i s-a întâmplat nimic, dar văzând că nu se mai ridică, m-am dus să văd ce e cu el. Avea capul spart, sângele îi curgea și pe gură și pe nas, nu mai respira. Era mort. Când mi-am dat seama, am urcat în fugă scările, m-am repezit în apartamentul meu, m-am trântit în pat și, ținându-mă cu mâinile de cap repetam ca un automat: Am ucis visul! Am ucis visul! Am ucis visul!...

Asta am spus-o și anchetatorilor și la proces. Ca ucigaș de vise am fost condamnat la pușcărie pe viață. Cu suspendare.

poeme de IOAN F. POP

poemele absenței

fuga din coastă în coastă

fuga din coastă în coastă. prin pînza umbrelor nelocuite. fuga cu care orice nemișcare se poate mîndri. ajunși la țărnul hîrtiei, ne deschidem larg aripile de apă. facem semne de foc, semne de aer și pămînt. pînă se lasă seara peste privirea cărnoasă. în care mai crește un zvîcnet obosit. o mîna ce nu se mai termină. tot cerșește tăceri în care zilele descompuse nu mai pot înnopta. fugile grele, scurse printre degetele norilor. peste ierburile frunților arămii. mugurii arătării ce cresc din copite de fum. stăm la fereastra decupată în ceață. prin ea se vedea pînă departe, în noi. oasele acelor umbre, cu sunetul lor mănăstiresc. bruma răzvrătirilor, pentru o nouă fugă. clopotul crengilor tomnatice. fugile înțepenite, născute din coasta acelei prea scurte priviri.

doar tu mai duci resturile serii

din resturile serii răsar, cu scurte pocnituri, mugurii oboselii. oazele adînci ale aducerii aminte zac pe străzile vineții. cu luciri de insectă, mantia somnului își poartă prin oraș întunecimile cele noi. umbre apoase se lasă peste cadențele asurzitoare. plutea în aer muzica unei case de nebuni. peste toate, doar tu, cu întrezăriri ilicite, traversezi venele pe treceri de pietoni. doar tu mai duci resturile serii pe târgi de prim-ajutor. tot mai defilezi prin acel humus ce cuprinde realitatea ca o igrasie. răsari ca o fantomă din lujerii putregoi. o voce strigă din alte începuturi. din alte poticneli de seri amînate. într-un tîrziu, duci iară și iară paharul la gură. o tulpină de abur îți crește în tîmplă. și totuși, doar atît te rugăm, nu ne ridica la înălțimea ta atît de adîncă.

oboselile noastre festive

din lutul acelei îndepărtări răsar în șoaptă tulpinile insomniei. se întind prin arătările noastre scorjite. cu treceri lucitoare, somnul închide cu yale de ceară pleoapele cele vechi. totul era un murmur și o cadență seducătoare. restul amînării strîns în pumnii mocniți ai trecerii. peste toate doar apatia, cu irizări de omidă, traversa venele pe ascuns. ducea cadavrul zilei pe nesfîrșite scuturi. tot mai răsună cornul prin acele aparențe. care cuprind ca un zgîrci realitatea. soarele nopții răsare încă din pumnii veșteji, din orbirile duse la

ochi. toate acestea atîrnă de alunecările altor ridicări de pleoapă. de aceste rămășițe ale întunericii, ale marilor și tăcutelor plecări. ce răsar silențios ca niște litere prin paginile nescrise. prin cimitirele afîtor imaginații. oboselile noastre festive cad ca niște frunze sugrumate de prima toamnă ieșită în drum.

în pielea somnului stăteam nenăscuți

scoteam cîte un deget din somn și-l proiectam în aerul mlăștinios. glasul aducerii aminte cădea în patrii tot mai ireale. doar coșmarul ne mai primea cu servitorii la ușă. ne poftea îndelung între ridurile-i confortabile, mîncate de amînări corozive. bune de dat, precum unele duminici, la cîini. stăteam așa, nenăscuți, aerul mătăsos bătea tot mai insuportabil în ușă. o femeie de aburi ne tot spăla oasele pînă da de lumină, apoi iarăși de întuneric. vîntul mocnit, cu zdrențele lui de abanos. trecut prin somnuri uitate pe cîmp. larma ierburilor în care nu te mai poți cufunda. larma care ne naște în auzul altor cruci. stăteam nemișcați în pielea somnului. cu mîinile împreunate ca pentru ceremonialul de adio. așteptam ca realitatea să-și ridice resturile de pe piept. să rămîină doar scheletele acelea jilave. absențele care mai ticăie încă.

noaptea cu voce de ziuă

alungat pe străzi, cu plictiseli gîrbovite de atîta mers. cu melancolii ce ruginesc în vechile ademeniri, în nepăsările alcaline. șoapte supraponderale răsărite din așternuturile întinderilor verzui. cu degete timide caută prin ierburile frunții. cută după cută, murmurul adîncului urcă în timpane de plumb. sunete ce trec miriapodic prin încăperi clandestine. cu tavane risipite peste tot. alungat în mocirla străzilor plictisite, ridic din umeri în fața nopții cu voce de ziuă. cîntecul sfîrșitului plutește în albeața aerului matinal. prin nămeții mucedelor așteptări. cîntec dospit, ca o lopată de pămînt pusă direct pe inimă. cîntec de trecut din adînc în adînc. și cum stam vîrît țărănește în acea absență, așteptînd bobul de întuneric să ridice pleoapa. gesturile grele care însoțesc orice nimic. timpul care nu mai încape sub carapacea cuvintelor. trupul acelei nopți aducea a tăceri de aici, a grele cuvinte de dincolo.

DIMINEAȚA TUTUROR TRISTEȚILOR

Un lătrat de câine se reflectă într-o baltă. Un sunet. Apa neagră atinge botul câinelui și noroiul străzii.

Pe asfalt, un șir negru de tălpi trece pe lângă o poartă verde...

Vânt. Câteva fire se întorc în direcția vântului. Într-o gaură, pe spinare, pielea câinelui este albă. Într-o grădină, printre frunzele căzute, se află un smoc de păr și un băț.

...Pe lângă numărul 32...

Dintr-un gard lipsesc două bare de lemn. Capul câinelui își strecoară privirea înăuntru. În fața lui, o pisică doarme pe un șezlong ud. Scheaună.

...Pe lângă un scaun gol de lemn din fața unui gard...

Umbra își desface maxilarele pe un zid. Aerul ars de frunze uscate îi intră în nări. Adulmecă o clipă. Pe zid, umbra aleargă din calea umbrei unui om.

...Pe lângă o mașină...

Patru picioare se învârt în jurul unei roți dezumflate. Încolăcit în jurul cauciucului, trupul tremură în oase. Vânt.

...Două tălpi negre se opresc în fața Cimitirului Evreiesc.

Doi ochi pătrund printre ridurile obrazilor și zăbrelele porții. Gura întredeschisă cheamă un nume. Pe metalul ruginit se odihnește mâna unui bătrân. În stradă, câinele a băut apa din urmele pașilor lui.

*

Astăzi e dimineața tuturor tristeților. De fapt, Gerda, astăzi e dimineața *mea*.

eu nu am zi – eu am vrut doar dimineață lungă

timp de zece ore și timp de zece pietre câte văd în jurul tău;

să nu mă trezești.

eu o să te trezesc cu o mână peste marmură

și prin dantela rochiei. Tu nu ai săni, tu ai doar două flori mari din dantelă

prin ele s-a jucat parfumul și m-aș juca și eu

cu un vis, la capătul căruia am legat o întrebare;

nu,

sunt cuvinte prea bătrâne ca să te poată atinge.

după atâtea dimineți triste, eu dorm,

iar rochia ta va face dragoste doar cu o întrebare.

*

Bătrânul împăturește foaia și o introduce înapoi în buzunarul hainei. Își sprijină mâna pe un nume în piatră și se ridică. Din frunzele uscate, gândul lui se îndreaptă aiurea. Capul se înalță din trupul scund. Zâmbește. Pe cerul cuprins între gardurile cimitirului nu există blocuri sau antene. Deasupra lui este același cer bătrân.

Clinchetul unei lingurițe în ceașcă. În camera îngustă de lângă poartă, geamuri murdare și miros de cafea plutesc în jurul unei femei. Sub cearcăne și sub buze îngână un cântec și propriile vorbe.

„În fiecare dimineață... ca în fiecare dimineață. Moșul cu poezia.”

Lângă un geam murdar sunt un lătrat și o așteptare. Portărița se ridică din sfârâitul cafelei și alungă câinele. Din cearcăne măsoară aleea. Pe pasarela dintre morminte, bătrânul face o piruetă.

„Ne-bu-nul I...ne-bu-nul Io...ne-bu-nul Iosif își spune poezia în fața unei ra-cle!”

Nebunul Iosif își saltă pașii pe asfalt. Din loc în loc, de o parte și de cealaltă a aleii, timpul a lăsat nu doar pietre, dar și fotografii. Iosif se încruntă – în poze toți sunt încruntați. Iosif își țuguie buzele – în poze toți au mustață. Iosif ridică din umeri – timpul nu a știut să le pună zâmbete.

Nici pe chipul portăriței nu a găsit loc pentru un zâmbet. A pus doar cearcăne groase peste care se umflau pleoapele atunci când ele privesc din camera de lângă poarta. A lăsat buzele mari să amestece cuvinte în mirosul de cafea. Când trece pe lângă camera ei, Iosif își ridică pălăria, iar femeia – buzele din ibric. Iosif iese pe poartă și lasă în urmă timpul cu ale lui. Femeia se așează pe scaun la geam, privind spre cimitir.

„Ger-da Ha-rer, Ger-da Ha-rer...în fiecare dimineață ascultî o poezie, el vine în fiecare dimineață.”

*

În prima oră și în tine a fost frig,
ai stat în geam și l-ai cusut petic cu petic, mi-ai spus –
nu trage de fir!
nu a intrat nimeni, deși eu atârnasem de fir invitații,
i-am invitat pe toți să-ți vadă sufletul, Gerda,
nu a venit nimeni.
lângă geam ne-am frământat amândoi mâinile și, când vântul făcea o gaură în
cusătură,
tu îți întorceai privirea
iar eu strecuram printre fire un corn de vânătoare și strigam în lume
„am lângă mine un suflet în rochie de dantelă

și o dimineață lungă numai pentru el!”
am lângă mine un suflet în rochie de dantelă
și la celelalte geamuri toți au tras obloanele și au adormit.

*

Ochiul lui Iosif pătrunde pe gaura cheii în bibliotecă. În casa lui, coloanele de praf de pe cărți sunt transparente și el citește titlurile din dreptul ușii. Le-a citit pe toate mai demult și le va reciti în somn.

Un fir de lumină din lampă cade pe birou peste poeziile lui. Există printre ele foi pe care un tânăr cu ochelari i le-a recitat mecanic. Aspacardin. Algocalmin. Antinevralgic. Sunt foi scrise de nimeni, pe care Iosif le îndeasă întotdeauna în sertar, cât mai adânc.

Din lampă, un fir de lumină se așează pe pleoapele căzute ale bătrânului. Ochiul lui Iosif înșiră câteva titluri în minte. Două degete lasă două cercuri pe praful de pe birou. În biroul tânărului cu ochelari totul era alb. Impecabil, i-a spus. Impecabil, tânărul s-a îndreptat spre masă, și-a turnat un pahar cu apă și a băut jumătate. A luat pixul în mână, a măzgălit o foaie și i-a întins-o bătrânului din fața lui.

– Cel mai bine este să vă internați cât mai repede. Nu suportă amânare!

Bătrânul i-a mulțumit.

Iosif oftează. Pocnește degetele peste sticla unui pahar. În el este apa de ieri. În colțul ochilor îi apare torsul unui nud din rama unui tablou. O femeie dorită și îmbrățișată de prea multe ori. Se apropie de geam și trage perdelele. În cameră întunericul este prăfuit. Din ea nu va lua nimic. O va lăsa așa cum este.

În spatele lui Iosif, ușa se închide și cheia rămâne în broască. Pe birou, deasupra unei poezii cu semnătura I., stă un tratament cu semnătura tânărului cu ochelari.

*

M-ai trimis, Gerda, să bat la uși și să spun că sunt viu
iar eu m-am abătut la cârciumă, la suferință, la ură;
ajungeam în felul ăsta în fața multor case
băteam – mi se deschidea
îi băteam – mi se răspundea cu cântec
îi uram – ei râdeau fericiți.
m-a văzut o lume întreagă cum mă împingea durerea
ca pe un ghem de carne
spre un drum de noapte ocolit de vânt;
m-a văzut o lume întreagă
dar nici o inimă oarbă nu a oprit la răscruce durerea
să-i spună, omenește: „Bine, e de ajuns, dă-i un pahar și-i trece!”

*

Sub grilajul metalic al porții spitalului și în jurul rampei se înghesuie mașini și printre ele, un bătrân cu numele Iosif. La secția de chirurgie, odată cu internarea, bătrânul se va numi Iosif Marcus. De pe fisa de internare, își va afla vârsta: 78 de ani. Bătrânul își urmărește atent data nașterii, în timp ce asistenta îi fixează branula pentru perfuzie. 20 mai 1933. Iosif o întreabă dacă asta înseamnă că el este Taur sau Gemeni. Asistenta se apleacă, introduce acul și așteaptă. În fișele lui nu este prevăzută zodia. În contractul asistentei nu este prevăzut nimic pe placul lui Iosif.

În cabinet, doctorul notează pe foaie numele bolii și data operației. Boala lui neagră pe o hârtie albă, de pe o masă albă, dintr-un cabinet alb. Impecabil... Iosif își strânge ridurile din jurul gurii. Prin cerneala neagră de pe foaia albă ar fi putut trece o poezie. Doctorul îi spune asistentei să-l conducă pe domnul Marcus în salon. Consultația s-a încheiat. Se vor vedea în fiecare dimineață la vizită. În urma tocurilor asistentei, un bătrân pășește încet.

Salonul de spital este un orfelinat cu bătrâni. Iosif își scoate dintr-o sacoșă pijamaua și, de pe el, hainele de stradă. Materialul în dungi cade larg pe trup. Un orfan bătrân îl întreabă cât este ceasul. Iosif desface pătura și răspunde. Nu știe. E târziu. În patul rece, degetele îi bat pe pătură valsul lui Șostakovici.

*

La sfârșitul nopții
am stat pe un deal și te-am așteptat;
jos, în zăpadă, oamenii mici alunecau cu patinele
deasupra morții
iar eu am vrut să-mi întind mâna și să-i adun mănunchi,
să ți-i fac cadou.
numai eu știu cât de mult îți plac oamenii care se dau pe gheață
prin moarte, indulgenți,
și cum plângi de fiecare dată când zăpada crește peste ei și-i acoperă.
așa că te-am așteptat,
dar cât te-am așteptat, dunele albe s-au înălțat mult peste timp
și au înghețat în dreptul meu.
tot ce mai aveam era un patinoar întins și neted
unde piciorul calcă în uitare.

*

La ora 6 dimineața podelele sunt spălate. O infirmieră plimbă mătura și apa dintr-un capăt în celălalt al holului. În fiecare salon este încă lumină albă de neon și ușile sunt deschise. Din ușă în ușă trece un anunț: e timpul pentru micul-dejun.

Vizita doctorului nu s-a încheiat încă. Holul este plin de oameni grăbiți, în mână cu sacoșe, veniți în vizită la pacienți. În unele saloane, vizitatorii intră întâmplător, cuprind camera într-o privire și pleacă. Acolo nu era nimeni cunoscut. Printre paltoane și pașii grăbiți de pe hol, iese un bătrân. Poartă o pijama largă și pe cap o căciulă pusă strâmb, iar în mână duce o farfurie goală. Intră încet în sala de mese și primește pe farfurie o felie de pâine și unt. Va reveni la prânz și apoi la cină.

Parcul de lângă spital este gol. O foaie de ziar este luată de vânt de pe o bancă. Pe alee – nimeni. Dincolo de ea se aude zgomot de mașini pe șosea. Pe străzi s-au uscat ultimele bălți. Un câine se întinde la soare în fața Cimitirului Evreiesc. O femeie mirosind a cafea iese în poarta și îl gonește.

Ultimii vizitatori își iau la revedere în ușa coridorului. Pe hol, în dreptul unei ferestre, mai stă doar un bătrân cu o farfurie goală în mână. Lasă farfuria pe pervaz și în ochii lui apare pentru o clipă cerul.

*

Sunt pe stradă mulți oameni și nimeni nu-i vede
nici măcar cu coada ochiului, pe furiș, nu-i privește nimeni
Gerda, astăzi e dimineața tuturor tristeților
și eu sunt fericit și singur.

poeme de ELIZA MACADAN

mai caut florile rare
de liliac
o după-amiază întreagă
îmi umplu sânul de dorințe
toate de dragoste
trei petale
jumulite
luna mai e pe
sfârșite
intra vara peste mine
intră moartea peste toate
și toate se mută-n carte
trei petale și un soare
și viața nu mă mai doare

dragostea ta de pământ
te va ucide, tată
în timp ce aștepti ploaia pe sub copaci
trece viața ta toată

anotimpurile tale sunt porumbul și prunii
iarba uscată și strugurii copti
dacă din întâmplare nu e destul soare
spui că te-am părăsit toți

oasele tale sunt tot mai ușoare
ochii tot mai adânci
începi ziua în așteptare
iar noi vom veni atunci

cum va fi
ultimul meu poem
nu voi mai ști
și nici ultimul sărut
sau ultima bătaie a inimii

tu nu vei pune toate acestea
nici măcar într-un singur vers
ai să vezi
poemul fără cuvinte
care ne ține
la adăpost de moarte

brazi de fier străjuiesc
bulevardele
din crengi de fier cu nervuri electrificate
ne vine lumina la crăciunul acesta
întunericul pândește din copilăria mea cu păduri de brazi
din rafturi cade faină de cărți
de sub pământ se aude țipătul surd
al primului incest
pe care un bătrân matematician îl pune
între coperți de roman la gurile dunării
brazi de fier sufocă ajunul și schimbă mersul istoriei
așa cum pruncul născut din fecioară a scos de pe traiectorie
pentru o clipă de două mii de ani steaua asta gigantă
căreia i se sting pe rând luminile

regină
nu ai iubit atâția bărbați câți ai fi vrut
pe unii i-ai înecat în lacrimile tale
pe alții i-ai lăsat în larg
fără puțință de-a atinge țărmul vreodată
capul tău stă mândru între cruci
și se roagă la valuri

noaptea mă duce
în altă parte
fără să știu unde
așa cum nu voi ști cum va fi
următorul meu vers
întunericul mă smulge de lângă tine
și mă redă ochilor tăi în fiecare dimineață
tot mai leneșă
cum voi umple pagina goală a zilei te-ntreb

proza-i pentru dromaderi, nu-i pentru feline îmi răspunzi
ca un sărut pe frunte

azi n-am ajuns
unul la celălalt
am trimis numai cuvintele drept la țintă
să ciuruie ființa
eu am rămas în urmă
cu bagajul de mână
din care curgea
lenjeria mea intimă
nu-mi mai aminteam numele tău să te strig
toate cărările se înfundau într-o zi de luni

când nu ne mai iubim
Dumnezeu se uită în altă parte

seară de seară
mă plimb pe pajiștea înflorită
din spatele casei de lemn
rămân pe partea colorată a soarelui
torc până la orbire
pânza care va acoperi umbra mea
cât nimic este în toate cele
ar trebui să privim în fiecare zi
fotografiile cu cei plecați

mă repatriez și zbor către limba mea
cu o bucată de scotch lipită de gură
aș fi putut să mă întorc pe mare
dar gemetele nu s-ar mai fi auzit până la cer
printre gemetele celor care merg spre sud
mă repatriez din civilizația curților constituționale
cu judecători absurd de bătrâni și abject de politizați
mă întorc la pământul nimănui
unde cimitirele sunt gropi atât de comune
încât mă încap și pe mine
mă repatriez din lumea aceasta

pun cuvinte ca sarea peste răni
îmi urlu durerea
toți mă privesc fără să mă audă
ca după o bombă detonată
între mine și ei

senzații puse la index
cu sânge mai albastru decât al reginei
aștept să-mi fie validată legitimitatea
sau să-mi fie tăiat capul
nu mai găsesc nici nume
nici pseudonim
opera asta se scrie singură
eu sunt un accident

va fi un sfârșit
ca ploaia de noapte
va curge din cer
peste tancuri bătute cu pietre
una cu pământul copiii
vor rămâne numai cu armele
să păzească mormintele-gropi comune
până să se trezească celălalt capăt de lume
nisipurile vor fi înghițit
cadavrele-milenii

calc peste șoapte
în biblioteca buncăr
mă pot întoarce în urmă
doar cu o sută de ani
atât cântărește memoria țării mele
fii ei o preferă tânără
să se poată hârjoni cu ea
pe sub mesele europe
țara mea are farduri ieftine
culoarea roșie pentru obraji și buze
a epuizat-o
rimelul expirat îi curge pe chip

CAMUFLAJ

În paginile romanului său, Toni se simte Dumnezeu. Puternic, uneori îngăduitor, alteori, nemilos. Blând și dur. *Femeia fără picioare* e la îndemâna lui, depinde total de el. La început îi era indiferentă, dorea pur și simplu să îi facă *bărbatului viril* o femeie. Să nu fie singur. A fost o întâmplare să dea peste ea în cutia de sticlă, pe când aștepta să treacă timpul, căci urma o emisiune cu Eliad. *Alice White* își dorea să rămână fără picioare, căci nu le simțea ca fiind ale ei. Corpul ei robust, o feminitate britanică sănătoasă, cu pielea albă și părul blond auriu, genul de femeie care îi inspiră lui Toni un soi de teamă, atât de opusă felului în care Antonia arată – fragilă, slabă, cu osatura la vedere. Uneori, îi mângâie fața Antoniei și simte că, de fapt, compune sub pielea degetelor oasele chipului ei, îmbinările și golurile. Alice e altfel. Pare de nezdruccinat, chiar și hotărârea ei i se citește în ochii de un albastru metalic. Privirea aia clară îi dă lui Toni fiori. Frica. Spaima. Necunoscutul. Fascinația. Alice din cutia de sticlă își petrecea sfârșitul de săptămână în scaunul cu roțile, în așteptarea operației de amputare a picioarelor. Londra nu era șocată de intenția ei. Avea nevoie doar de un simplu certificat de la psihiatru care să ateste că e în deplina facultăților mintale, iar psihiatrul ales de ea explică faptul că Alice White e perfect normală, doar picioarele nu le simte ale ei. Atunci Toni se gândi că ea nu se simte ea în corpul ei? Unde se simte ea? Doar în cap? În mâini? În pieptul puternic care îl rușinează pe Toni prin volumul ce se întrezărește prin rochia ei de stofă gri. Alice mai avea doar două săptămâni până când era programată la operația de tăiere. Puternicul sentiment de *déjà vu* îl țintui pe Toni în fotoliu, urmărind povestea ei de parcă îi era adresată lui. Sentimentul acut că a mai întâlnit-o, că o cunoaște, că a avut de a face cu ea. Dar unde să o fi întâlnit? Toni nu a părăsit niciodată orașul său. Chiar și atunci când pleacă din apartament, o face doar împreună cu Antonia. Coboară scările temător, sprijinindu-se de zidul rece și prăfuit, iar sinusoida ca de melc a scărilor îi dă un soi de amețală. O senzație stranie îl cuprinde, privește curajos în jos și se imaginează că ar zbura fără început și sfârșit în interiorul acela rotitor împrejmuit de fierul forjat, dantelat și negru. Și după această amețală aiuritoare, până ajunge jos, în fața ușii mari, pe care Antonia o deschide trăgând de clanță cu ambele mâini, aceeași uimire – poarta se deschide ca o imensă gură luminoasă și Toni, emoționat de fiecare dată, iese ținându-se de Antonia. Afară totul pare a se prăvăli peste el – zgomote, oameni, clădiri, mașini. Se apără ținând ochii în pământ, concentrându-se asupra încălțărilor lui și ale Antoniei, de parcă, în felul acesta, ar da

sonorul oraşului mai încet. Din când în când, ridică privirea şi totul în jur pare să se mişte vertiginos şi, apoi, iar picioarele mişcându-se ordonat. Unu – doi – trei – patru. Unu – doi – trei – patru. Dar unde a mai văzut-o pe Alice? El întotdeauna a ținut ochii în pământ. Sunt atât de puține chipurile celor pe care îi cunoaște, recunoaște. Se gândește mereu, convins fiind că își va aduce aminte la un moment dat unde a mai văzut-o pe Alice White, înainte de a coborî din cutia de sticlă în paginile romanului lui. Toni i-a adus-o în dar bărbatului viril din povestea sa. La început a făcut tot ceea ce Toni o punea să facă. Nu ieșea din cuvântul lui. Tot ceea ce Toni scria despre ea, în legătură cu ea, se întâmpla întocmai. Alice asculta tot. Acum o urăște pe Alice pentru că a devenit cicălitoare, nemulțumită, neiertătoare. Lui Toni îi este ciudă că nu și-a dat seama când a început această nesupunere a ei. Recitește rândurile, paginile de când a apărut Alice și nu găsește spărtura, ruptura, locul de unde a început să se înfiripe această atitudine periculoasă a ei. A început să ia hotărâri de una singură, iar Toni nu poate tolera nesupunerea și nerecunoștința. Și nu e doar atât, Toni se simte încolțit. În visele lui, Alice coboară din carte și pune stăpânire pe apartament, gonește porumbeii mamei, iar ei doi, Toni și Antonia, sunt alungați din casă, se rostogolesc pe treptele de ciment și ajung plini de sânge tocmai jos în fața porții. În astfel de vise, Toni plânge în somn, geme și se strânge lângă Antonia, cuibărindu-se, lipindu-se, ca și cum ar vrea să lege la loc cordonul ombilical. Antonia îi aude plânsul și îl mângâie, îi cântă la ureche, abia șoptit, iar plânsul ca de copil chinuit se potolește. Întotdeauna, după astfel de vise, Toni udă cearșaful, iar dimineața, camera miroase a urină. Toni, de cum deschide ochii, simte căldura și umezeala pijamalelor și fuge rușinat la baie. Niciodată Antonia nu spune nimic, până se întoarce el din baie, ea se ridică, scoate cearșaful, fața de plapumă, le aruncă, trage salteaua și o rezemă în picioare de perete. Când îl aude pe Toni că iese din baie, știe că el se va duce în bucătărie – spațiul-zona-tampon între așternuturile ude de urină și *bună dimineața*. Antonia are deja un sistem bine pus la punct – ligheanul cu apă, peria și freacă salteaua cu cercul ei urmă a lui Toni.

Ordinea lucrurilor e foarte importantă pentru Toni. Atât de importantă, încât nu poate ieși din tiparele ei. Precum cadența pașilor pe trotuar – ai lui și ai Antoniei, unu-doi-trei-patru, câte mașini roșii trec pe străduță atunci când el îndrăznește să ridice ochii din trotuar și asta, doar după ce s-a asigurat că alte picioare cu alți pantofi, maro, negri, albi, gri, albaștri, roșii, nu vin spre ei, iar din spatele lor alți pași nu se apropie, cu corpuri, cu mâini, cu voci – sunt patru mașini roșii parcate de-a lungul străduței, în două minute au trecut două mașini roșii, patru negre și una albă. Vânzătoarea are patru agrafe dispuse două câte două, pe raft sunt zece pachete de biscuiți cum îi plac lui, cinci franzele, zece suluri de hârtie igienică. În micul magazin au intrat trei femei și un bărbat, iar, treptele pe care coboară, după ce au deschis ușa, sunt doar trei. Revistele colorate cu femei aproape nude pe coperti, cu surâsurile lor atât de frivole îl intimidează, se uită la ele aproape roșind și caută cu privirea, ca un colac de salvare, revistele cu benzi desenate. Inspirația lui. Acolo evadează, plonjează într-un loc care îl atrage cu forță. Acolo se simte una cu personajul – Captain Power, viril, frumos, cu

trăsături sculpturale, puternic, neînfricat, întotdeauna ieșind din orice situație limită. Pagină după pagină, Captain Power cucerește tot ce poate fi cucerit – femei, bărbați, orașe, instituții, bandiți fără scrupule, trenuri, avioane, mașini, străzi întunecate, bănci, totul. Costumul aproape mulat pe bărbăția lui Captain Power îi provoacă lui Toni amețeli, reverii, fantezii. Captain Power pare a capăta câte ceva din frumusețea lui Eliad. Chipul lui Captain Power se schimbă cameleonic și e când Toni, când Eliad. Drumul spre casă e populat mereu de pantofi colorați, zgomote de mașini, tramvaie, mirosuri, prea multe mirosuri, voci, prea multe voci. Se agață de brațul mamei și nu își ridică privirea din pamânt. Acum Antonia s-a oprit, vorbește cu o femeie, Toni nu ridică ochii, nu e curios cine este femeia cu care Antonia conversează – îi vede pantofii vișinii cu șireturi negre. Toni răsfoiește paginile revistei cu benzi desenate ca și cum ar derula un film. Fotogramele par a se alerga pe pagini, iar ritmul e tot mai alert. Toni răsfoiește paginile cu viteză, iar Antonia îl trage de mână, salutându-o în grabă pe femeia care rămâne, în mijlocul străzii, cu propoziția neterminată, cu un zâmbet pe față – un amestec de amuzament și mirare.

(....) Lumina se prelinge prin geamurile înalte. Scările se încolăcesc de parcă în clădire o scară rulantă s-ar roti cu ajutorul unui mecanism silențios. Domnul I. respiră ușurat. A supraviețuit cenaclului literar care a fost așa cum intuiția i-a spus că va fi. Plictisitor. Se uită la Diamanda, iar aceasta face ochii mari de parcă în felul acesta i-ar interzice să aibă vreun comentariu. În spatele lor, Antonia încă îi urmărește cu privirea. În ochii ei, Domnul I. descoperă o urmă fină de reamintire a faptului că oaspeții care l-au audiat pe Toni nu au spus de fapt nimic despre povestea femeii fără picioare. Ce oroare! O femeie fără picioare! Ușa e încă deschisă, iar Domnul I. îl zărește pe Toni în mijlocul salonului, aureolat de lumina soarelui cu razele-i care par a desena un nimb în jurul capului lui. Pe capul scriitorășului se așează un porumbel. Domnul I. continuă să coboare scările, ținându-se cu grijă de mâna curentă, tot întorcând privirea fascinat de postura lui Toni în mijlocul camerei într-o baie de lumină. Ușa se închide în urma lor, iar zgomotul făcut de răsucirea cheii în broască îi eliberează cu adevărat pe Diamanda și pe Domnul I. Lumina se joacă pe pereți, se încolățește leneș de-alungul fierului forjat al scării, luând forma trandafirilor, al frunzelor delicat modelate în metal, de jos și până sus, unde se oprește în fața ușii de intrare în apartamentul lui Toni și al mamei lui. *Ce porcărie!*, spune Diamanda. *Am crezut că nu mai scăpăm de acolo. Simțeam că mai am puțin și voi vărsa. Ce mirosuri pot fi în casa aia! Îngrozitor! Mă voi dezinfecă. Te sfătuiesc și pe tine să o faci. Dezinfecă!* Domnul I. îi aruncă o privire dezaprobată. *Pe mine să nu mai contezi la chestiile tale culturale! Am io ale mele. Timpul îmi aparține doar mie! Nu vreau să îl mai împart cu nimeni! De azi încolo, nimeni nu îmi mai consumă timpul. E tot ce am. Timpul.* Diamanda îl împinge ușor, în glumă. *Hai, privește partea amuzantă a lucrurilor. Unde mai întâlnești asemenea specimene?! E fascinant de-a dreptul, dragul meu. A fost obositor, însă acum mă simt de parcă am asistat la o scenă de teatru. Tipu' ăsta, Toni, e dus, clar, nu am dubii. Și mă-sa e, da'*

el e straniu și trebuie evitat. Nu cred că vreau să știu ce are în cap. Domnul I. nici nu se mai gândește la Toni și mama lui. Ca de fiecare dată când se află în această clădire, se simte cuprins de emoție, iar acum, cu atât mai mult, cu cât, de când cu Beatrice, a descoperit lumina, iar lumina aici, în această clădire, are o viața aparte. Lumina pare a locui aici, e cameleonică – sus, în apartamentul celor doi nebuni, lumina pare bolnavă, scămoșată, prăfuită, anemică, luptând parcă pentru sine, de parcă s-ar sufoca, apoi, odată ce ușa apartamentului s-a deschis și ei s-au eliberat, lumina a fugit pe scări, prelingându-se, într-un fel de joacă, de-a lungul pereților, încolăcindu-se pe fierul forjat, coborând și urcând până sus în tavanul care desenează jumătate de sferă. El care a folosit aparatul de fotografiat de când se știe, el care a surprins de atâtea ori realitatea, jucându-se cu umbrele și luminile, abia acum vede cu adevărat. Ar vrea să îi vorbească Diamandei despre toate astea, despre Beatrice, însă tirada ei, al cărei obiect e tocmai straniețea, îl face să se teamă. El nu e un nebun. El nu e ca Toni. El realizează ce i se întâmplă. El știe că Beatrice e altfel. El știe că înțelegerea asta nouă a... luminii, spre exemplu, vine dintr-o sensibilitate câștigată, dintr-un soi de umilință pe care a început să o simtă față de tot ce îl înconjoară. Ar zice oare Diamanda că e o nebulă? Diamanda care se schimbă pe zi ce trece. Toate sensibilitățile ei s-au aplatizat, euforia ei, care l-a atras la începuturi, a obosit. În ochii ei, Domnul I. vede cum visele ei mor, se sting, visele ei, care altădată erau ca niște motoare, acum încearcă să le regăsească în ochii ei. Vede doar cum plictiseala, resemnarea se ițește – la început timidă, acum pare a se lăbărta în privirea ei, în ea. Dacă i-ar spune de Beatrice, l-ar privi ca pe un ciudat. Un ciudat care trebuie evitat, așa ca pe Toni? *Lumea evanescentă a particulelor.* Propoziția asta îl obsedează. Totul în jur poate fi descompus. E ca o joacă. Cu cât e mai atent în jur, cu atât realitatea nu mai e doar ocupată de obiecte, lucruri, oameni, ci pare vie, tainică, surprinzătoare și mereu vibrantă. *Realul voalat.*

Copilul ăsta al ei. A rămas cu el pe cap. Singură-singurică. Ioan și-a luat tălpășița într-o bună zi, fără să spună nimic, fără să o privească în ochi. Antonia s-a trezit singură cu copilul și, de atunci, douăzeci de ani, încă îl mai așteaptă pe Ioan. Își mai aduce aminte de felul în care Ioan îl privea pe Toni. Dezamăgit. Dezgustat. Acea privire ce se umplea, în fiecare zi, până să își ia tălpășița, de lucruri amestecate care stăteau să explodeze și au și explodat într-o seară când Ioan i-a aruncat în față mizerii și supremul reproș – corpul ei e blestemat, de aia a adus pe lume un *rahat cu ochi*. *Rahat cu ochi rahat cu ochi* e tot ce auzea, în noaptea aia pe care o ține minte și acum, întinsă în pat, alături de Ioan care sforăia, *rahat cu ochi rahat cu ochi*, a adormit cu greu, iar, dimineața, când s-a trezit, în casă mai erau doar ea și copilul. În dulapul lui Ioan, umerășele se bălângăneau goale, o șosetă ruptă sta într-un colț, iar mirosul hainelor lui a mai rămas preț de cele câteva minute în care Ioan privea în gol. De atunci, aparatul lui de radio merge fără să fi fost stins vreodată. În bucătărie, pe frigider, radio-ul funcționează. Din orice cameră, din balcon, din baie, radio-ul se aude ca și cum ar fi o prezență. Uneori, deschide dulapul lui, gol și acum și

atinge umerașele goale, trecându-și degetele într-un du-te vino domol, iar zgomotele compun numele ei *Antonia*, cu vocea lui. Tresare și acum dacă la ușă, atât de rar, bate cineva. Uneori, noaptea, își imaginează că s-ar fi întors. Lemnul mobilei pocnește și își imaginează că ar fi pașii lui prin casă, căutând, pe întuneric, patul să se întindă lângă ea, iar mirosul lui Toni o derutează. Corpul ei s-a împuținat, s-a uscat, pielea foșnește atunci când picioarele se ating, mâinile se lovesc de trup. În ultimul timp a observat că lucrurile sunt mișcate în casă, cineva le schimbă locul, iar Toni nu o face, Antonia îl crede pentru că ordinea lucrurilor, locul lor, e atât de importantă pentru băiatul ei. Adeseori, Toni privește atent obiectele și, dacă un centimetru a fost depășit și granița locului a fost mișcată, obiectul își va regăsi locul – așa cum a fost pus de la bun început în apartamentul lor. *Nu, el nu mută locul lucrurilor!* Poze înrămate, discurile de vinil, micile statuete de bronz ale compozitorilor adorați – *Beethoven* pe care l-a găsit în baie, în fața oglinzii, *Chopin* era într-o zi printre porumbei, în balcon, aceștia îl priveau în ochi, încercau să îl ciugulească, iar, într-o dimineață, pe când a deschis ochii, pe noptieră, a dat de *Liszt*, care o privea în ochi, aspru. O privea atât de insistent, era atât de aproape, părea că vrea să îi spună ceva, încrâncenat, aproape neputincios că nu putea vorbi. Avea ceva să îi spună. Ceva ce avea legătură cu trecutul, cu prezentul, cu ea, cu Ioan. Toni nu are nicio vină. Așa s-au amestecat celulele ei și ale lui Ioan, lichidele, urmele ei și ale lui, ca o încolăcire din care și-au dat drumul cu gemete. Nu e vina ei. Nu e doar ea în Toni, urmele lui le vede în copilul ăsta al ei. *Liszt ce ar putea să îi spună?!*

Ea asculta muzică clasică în timp ce burta se lățea, se umfla ca pânza unei corăbii împinsă de vânt. Împreunarea nu mai avea loc și ea ofta zi de zi în balconul ce da spre acoperișurile roșii ale orașului. Apoi a apărut Toni între ea și Ioan. Toni era bucuria lor. Îl cercetau plini de curiozitate – Andrei îi ridica mâinile, picioarele, îl întorcea pe burtică, urmărea linia spatelui, pipăia oasele, îmbinările. O făcea în fiecare zi, de parcă, peste noapte s-ar fi putut întâmpla ceva cu trupușorul lui Toni. Diminețile, muzica clasică se stingeă în favoarea buletinelor de știri de la radio, pentru ca să irumpă din nou când el pleca iritat de plânsul fără sfârșit al lui Toni care plângea, ca un ceasornic, de la ora 7 dimineața până la 12 ale amiezii. Plânsul lui Toni, zi de zi, amplifică căutarea defectelor, felul în care Ioan îl examina căutând parcă explicația plânsului în trupul plâpând. Antonia își aduce aminte și acum spaima ce o cuprindea când se apropia sfârșitul de săptămână și știa că bărbatul ei va rămâne dimineața acasă. Toni plângea și în diminețile acelea, iar Ioan se mișca prin casă nervos, privind-o plin de reproș, strigând la ea *fă-l să tacă!, fă-l să tacă! ce mamă ești, de nu poți să îl faci să tacă?!* Dacă auzea muzica clasică, Toni se liniștea pentru câteva minute și apoi urla mai abitir. Ioan ieșea trântind ușa. Revenea la prânz. Închidea muzica clasică și o făcea cu năduf, deschidea radioul din care se auzeau, duminică de duminică, meciuri și se așeza pe scaunul din bucătărie, scaunul lui și, rezemat de perete, asculta cu privirea pierdută. Antonia își imagina că era pentru el cam cum ar asculta o slujbă la biserică – plin de devoțiune, smerenie, amestec de teamă, frică, furie. Îi era ciudă că toate acele sentimente pe care le trăia, toate se terminau

cumva în dezamăgirea pe care i-o simțea cum crește în el. Copilul nu era așa cum ar fi trebuit să fie. Și asta era deja evident în primii ani, la grădiniță. Greutatea cu care vorbea Toni, privirea pierdută, teama de ceilalți copii, felul în care se ascundea după draperia din sala de clasă și o făcea când nimeni nu era atent la persoana lui. La început a creat panică, educatoarele nu îl găseau, iar Toni, ascuns după draperie, privea pe fereastra mare care dădea în curte cum toate educatoarele din toate clasele căutau prin curte, scormonind fiecare colțișor, fiecare căsuță din lemn, fiecare vagon al trenului din curte. Și atunci, își lipea fețișoara de geam și zâmbea, până când una dintre educatoare, din întâmplare, îl zărea, zâmbind, ciufulit, roșu la față, încadrat de fereastră. Apoi se știa, Toni era după draperie.

Ioan își privea copilul din ce în ce mai rar, iar, când îi vorbea, se uita oriunde, dar nu la Toni – ci pe fereastră sau studia obiectele din casă, un lucru nu era pus la locul lui, ceva trebuia reparat, ceva nu era bine. Toni nu era bine, dar Toni nu putea fi reparat, Toni nu putea să fie al lui așa cum l-a adus pe lume Antonia. De la el nu a luat nimic. A luat totul de la ea, Antonia. S-a trezit cu ea pe cap. Rudele, prietenii, toți îi spuneau că ar fi bine să se așeze la casa lui, că Antonia are casa ei și asta e bine pentru el care nu avea unde să își pună capul, pentru el, care doarme în vestiarul de la lucru, în spatele halei, unde, neîntrerupt, utilajele funcționau chiar și noaptea, iar zgomotul îl adormea ca și cum cineva i-ar fi îngânat cântece de leagăn. Mirosul de metal, de ars, de vaselină îl învăluia și îl adormea. Visa întotdeauna un pat cu așternuturi albe, cu perne moi, o masă cu un mare castron de supă, un pui întreg rumenit, un caston cu piure, salată de vinete și o bucată zdravănă și albă de telemea. Prima dată când a pășit în apartamentul Antoniei, cu ferestre mari, cu perdele, tablouri, masa mare era plină cu bunătățile pe care le tot visa. Îl cuprinsese un sentiment cald de acasă, toate i se păreau suportabile – mama bătrână a Antoniei, sprijinindu-se în baston, îl privea neîncrezătoare și își aduce aminte că i-a trecut un gând ca un fulger prin cap, cum că sigur nu o mai avea mult de trăit, apoi Antonia nu era așa cum visase el că ar trebui să fie cea de care ar trebui să se lege. Nu era îndeajuns de frumoasă, așa ca multele fete care lucrau prin jurul halei, în alte secții, cu halatele lor albastre cu nasturii pocnindu-le pe trupul plin, lăsând să se vadă, ca niște ochiuri tainice, pielea roză, sau ca iubitele prietenilor lui, adevărate femei, cu trupuri sănătoase, coapse pline, ademenitoare, sâni generoși, buze pline, păr mătăsos, dar fiecare dintre ei avea o casă, un loc al lor, iar el nu avea nimic. Nici chiar patul pe care dormea nu era a lui, doar două rânduri de haine care, oricât le spăla, miroseau ca și hala – pătrunzător, metalic, prăfuit. În casa Antoniei, totul era curat, călcat, apretat. Antonia se plimba prin casă, intimidată, roșie la față, emoționată, stresată de privirile mamei ei – dar Ioan se simțea puternic dintr-odată. Își dorea ferestrele mari, lumina care intra prin ele, cerul care se vedea prin ușile micului balcon, scaunele comode din jurul mesei, patul mare care se zărea prin ușa deschisă dinspre dormitor, un pat cu cearșafuri albe, moale, în care ar fi dormit pentru totdeauna, bucătăria cu tavan înalt și, mai presus de toate, liniștea. Toate zgomotele străzii aungeau sus înfundate și își imagina cum

ar fi dormit el în patul ăla mare, cum s-ar mai fi cuibărit el ca într-un culcuș moale și visa toate astea, în timp ce reveria îi fu spulberată de zborul unor porumbei ce se lăsară pe grilajul balconului.

De atunci, i-a tot gonit. Păsările alea nesuferite și Toni au spulberat liniștea noii lui case în care s-a instalat alături de Antonia, după o cununie făcută pe fugă, în grabă, nerăbdător să se întindă în patul mare, sătul de dormitul în vestiarul din spatele halei, sătul de mirosul de metal încălzit, sătul să mai viseze paturi, cearșafuri, farfurii, linguri, prosoape curate și albe, cafeaua, aerul curat care intră pe fereastră dimineată. Și a așteptat răbdător, îndurând privirile soacrei, până când aceasta și-a dat duhul. Mai nerăbdător era să îi fie scos trupul bătrânei din casă, abia atunci s-a bucurat de liniștea din apartamentul de la ultimul etaj. Dar nu pentru mult timp, pentru că pântecul Antoniei se rotunjea. Rod al unei împreunări în care Andrei a prețuit mai degrabă casa ei caldă și curată, mulțumit de fiecare dată când intra pe ușă, fericit de sentimentul pe care i-l dădea cheia răsucindu-se în broască și deschizându-i ușa să intre. Ar fi vrut în mintea lui să spună *casa lui*, nu îndrăznea să pună nici măcar o bucată de hârtie pe care să scrie numele lui, pentru că nu era ceva ce să îi aparțină. Și, după ce se obișnuie cu casa, lucrurile, liniștea, începu să îl roadă faptul că apartamentul de fapt nu era și nici nu va fi vreodată al lui. Doar al lui. Cu numele lui pe document. Un lucru, ceva valoros pe lumea asta să fie pe numele lui. Să fie proprietarul a ceva. Și apoi asta, dezamăgirea că Toni, băiatul lui, nu e decât un *handicapat* l-a împins spre băutură. Licoarea rubinie, amețitoare, imaginile cum se compuneau pe măsură ce băutura îi cuprindea mintea ca o vrajă, o lumea a lui în care se compuneau lucrurile așa cum dorea el – imagini, oameni, vorbe, toate într-un anume fel. Și, într-una din bețiile lui, ca o pasăre care trece rapid prin fața ochilor, așa trecu și gândul că Antonia s-a împreunat cu altcineva, din sămânța lui nu putea ieși un *handicapat*, în tot neamul lui nu e niciun handicapat, săraci, dar întregi la minte. Sigur s-a împreunat cu unul dintre bărbații necunoscuți cu care s-a întâlnit pe scară, nu aveau ce să caute în scara lui și, după aspect, erau bărbați care ascultă muzică clasică. El nu ascultă muzică clasică, el nu înțelege muzica ei. Ea cu fustele ei prea lungi, cu bluzele ei apretate închise până la gât, cu mânecile lungi, bufante, cu părul prins, întotdeauna prins, *ea, ea, ea* cu cămășile ei de noapte largi, închise ca o fortăreață, nelăsând pielea, trupul să se vadă pe niciunde, Antonia cu ochii ăia speriați, cerșind prea mult de la el, cu ochii ăia de animal hăituit, obosit, femeie fără sex, cu sânii moi, cu coapsele de fier ca niște bariere închizând întotdeauna drumul spre puțină fericire. *Băutura băutura băutura* asta e a lui, e din banii lui plătită, muncită în hala înaltă ca o catedrală, cu utilajele mișcându-se silențios ca niște îngreri metalici, zumzăind de parcă ar cânta în surdină cântece, hala unde a pășit el pe când avea doar 16 ani.

Cum lua totul în joacă pe atunci – hala mare, uriașă i se părea ca un hangar, locul de unde va zbura cândva, își imagina, în lumea mare, era doar o chestiune de timp pînă când se va avânta și viața lui se va aranja pe placul lui. Totul părea ușor, doar să aștepte, așa credea, doar să aștepte în hala lui, să facă doar ce îi spune

maistrul și viața se va aranja pentru el. Zilele treceau, în jurul lui colegii se schimbau mereu, plecau, se aruncau în vâltoarea de afară, încercau lucruri noi, toți păreau cuprinși de febră, el doar aștepta. Venea dimineață la lucru, ca un robot se trezea, pleca prin aerul rece al dimineții, se înghesuia în autobuze în care mai toți dormitau încă în scaune, atârnați de bare, bălângănindu-se, treziți de opritul în stații, uitându-se chiauni în jur, pe geamuri, confuzi pentru câteva secunde. Muncea fără tragere de inimă, doar efectua comenzi fără să îi pese, fără să își pună întrebări, în timp ce mintea îi zbura. Își mânca pachetul la prânz cu sentimentul că din greșeală se află în hala uriașă în care, dacă stătea locului și nu trebuia printre utilaje, se simțea strivit de acoperișul care, doar în pauze, părea că devine tot mai mare, se curba, palpita, pentru ca, apoi, când se întorcea la treabă, totul revenea la dimensiunile normale, la normalitatea lui – făcea ce i se spunea, trebuia încolo și încoace și mintea era liberă să zboare. Femeile. În halatele lor albastre de bumbac, încheiate la nasturi, lăsând doar unul deschis, drumul șerpuit între sâniilor lor care se întrezăreau ca două fructe pârguite. Uneori, dacă era atent, nasturii se desfăceau în locuri nebanuite dezvăluind pântecul, pulpele albe, sutienul care ținea sâniilor. Urmărea deschizăturile misterioase cuprins de amețală. Jocul nu era doar al lui. Cu toții urmăreau cu privirea femeile în halate albastre, cu gambele lor arcuite, cu fesele mișcându-se ca într-un dans lent, înnebunitor. Mersul acela îi dădea amețeli de cap. Cuvintele curgeau din gura lor, fiecare căutând figura de stil cea mai plastică care să fie cât mai aproape de ceea ce simțeau. Andrei lua aminte la tot ce spuneau colegii lui, de parcă ar fi făcut, zi de zi, inventarul modurilor în care femeile în halate albastre puteau fi categorisite. Un joc cu multă adrenalină, un soi de fierbere care le dădea o stare de bine, virilitate prin toți porii. Toți își doreau femei adevărate, cu trupuri tari, cu forme pline. Admirația celorlalți, acceptarea depindea de asta. Femeia după care, în secret, să tânjească toți. Să și le privească și să facă în mintea lor comparații, să își imagineze cum ar fi dacă ar avea femeia altuia și tot așa. Pe rând, fiecare din ei s-au așezat la casele lor, iar Andrei era primit uneori la masă și nu îi plăcea ce vedea. Sărăcia, zugrăvelile scorjite, mobile amestecate, canapele scârțâitoare, covoare de iută zdrențuite, farfurii de duminică din seturi diferite, furculițe și linguri de aluminiu între care se rătăcea câte una sau două din inox. Femeile lor, pe măsură ce trecea timpul, își pierdeau strălucirea cumva. Femeile tinere plesnind de sănătate, de o caldă și mocnită frivolitate, se transformau în femei triste, tăcute. Rochiile le deveneau tot mai lungi, tot mai largi. Glumele colegilor lor deveneau tot mai vulgare, acre, conținând în ele mult năduf, un fel de ciudă parcă pe propriile lor vieți, ciudă pe visele pierdute. Dar pentru el nu va fi așa, își spunea mereu așa. Pe el, viața nu îl va îngenunchia. El e atent și a văzut greșelile celorlalți. Și într-o zi a cunoscut-o pe Antonia. Era o zi ca oricare alta, nu avea nimic special în ea. Era o zi de sâmbătă și era invitat la domnu' Gelu, șeful lui. Prânzul oferit nu era pe degeaba, întotdeauna, oriunde se ducea invitat, știa că e și ceva treabă de făcut. Mobile, șurubăraie, covoare, de transportat dintr-un loc într-altul tot felul de obiecte – mașini de spălat, de cusut, cartofi, mere de la țară, butoaie cu varză, de ajutat pe undeva la tăierea unui porc, și tot așa, sumedenie de

treburi, obiecte, oameni. Tot era mai bine așa, își spunea în timp ce ținea de vreun frigider pe care îl ducea pentru cineva la reparat, mai bine așa decât la ai lui, la sat, printre casele tot mai mici, cu săteni tot mai săraci, mai nemulțumiți, debusolați de viața care, în ultimii ani, i-a nedreptățit și mai mult pe cei ce oricum nu aveau mai nimic, ca ai lui – o casă pipernicită, din văiugă, cu ferestre mici, care parcă, pe măsură ce trece timpul, devin tot mai mici, de parcă le-ar înghiți chiar căsuța cea mică. Și în sâmbăta aia, acasă la șefu', mâncaseră sarmale, băură must și, spre marea lui mirare, șefu' părea că nu are nicio o treabă să îi dea până a venit Antonia.

(fragment din romanul *Camuflaj*)

(DANIELA RAȚIU. Membru al Uniunii Scriitorilor din România și al *Ariergarda* din Timșoara.

Volume publicate: *Ciorap cu firul dus*, poezie, Editura Marineasa, Timșoara, 2005, *Ochelari de damă*, roman, Editura Brumar, Timșoara, 2005, *In Vitro*, roman, Editura Cartea Românească, București, 2006. Volume colective: *Cartea străzii Eugeniu de Savoya*, Editura Brumar, Timșoara, 2009 (proiect *Ariergarda*), *Strada Augustin Pacha – Curți interioare*, Editura Brumar, Timșoara, 2011 (proiect *Ariergarda*), *Poeți din Banat. Cele mai frumoase poezii* (antologie de Marian Oprea), Editura Brumar, Timșoara, 2011).

MARIAN DRĂGHICI

„ULTIMUL” ZUBAȘCU. ÎNCERCARE DE PORTRET (II)

Ion Zubașcu cântase toată viața din gură, rar cu instrument, cântece vechi maramureșene, *numai* colinde, doine, bocete, țâpuituri, culese, spunea el, de (la) mama sa, care și ea, într-o viață cum nu se poate mai încercată și nenorocită, cântase și compusese pe versuri propriu-tocmite „folclor vechi”. Ocoș, chiar auster, îmbrăcat totdeauna la recital în veșminte de un alb-negru curat arhaic, cu acea incomparabilă distincție a portului popular bărbătesc-de-a-adevăratelea, Ion Zubașcu mi-a impus de fiecare dată în actul cântării – așa, om scund, ridicându-se ușor pe vârfuri –, imaginea unui cocoș sălbatic în rut, desprins de toate, trans-portat, prin sunet și cuvânt, în alt timp, într-o altă vârstă, magică, a lumii. O dată, electrizase Sala Oglinzilor cântând din ceea ce el numea încă de-atunci *Omul, pomul și fântâna* (va fi titlul ultimei sale cărți). Altă dată, cred că în 2009, stam la Ipotești pe malul *acelui* lac, la mijloc de codru des, un grup de lirici de peste tot. Stam și, ajunși acolo, *în poezie*, nimic nu făceam. Stam și, conform naturii meseriei, și invitației amfitrionului G.D., contemplam. Ca, deodată, neanunțat de nimeni și nimic, din tihna locului, Zubașcu să se ridice-n picioare și să-nceapă, tare, să cânte: *O, moarte ce ți-aș plăti/La mine de n-ai veni*, urmat de altele asemenea, de-am încremenit cu toții, și broasca-n baltă, fiecare în ce poziție fusese prins-surprins. Cât a cântat Ion, numai frunza mișca. Adevărat, numai frunza și iarba!

Tot așa, altă dată la Sighet – își cunoștea „condamnarea” de-acum – , pe dealul cu Muzeul Satului, sus, în fața bisericeței vechi de lemn, a cântat demn dezesperat, îndelung, sub cerul liber, tare de se-auzea până „hăt, la mine la Dragomirești”. A cântat Ion Zubașcu demn dezesperat de ne-am umplut-ochi de jalea lui. A cântat, spun, cu un Gheorghe Grigurcu răbdător lângă el, a doinit de ne-am săturat, cum stam întinși, care pe unde s-au așezat, pe pajiști spre poalele dealului. Iar după ce ne-am săturat și ne-am umplut-ochi, tot nu ne-a cruțat, mergea prin sat în răzlețit-tăcutul nostru grup cu rucsacul în spate doinind întruna. Și tot așa, pus pe cântări, în tinda unei case țărănești din același muzeu, în care intrasem, i-a fost dat să doinească/bocească mai departe, de-acum spre exasperarea noastră punctuală, poate firească, poate nu.

Nota bene: Ion cânta(se) fără pic de-alcool!

Ultimul său recital, la „groapa” de la MNLR, este al unui bolnav (aproape) răzbit.

(Aproape) răzbit – pe acest fond psiho/soma/mental indicibil tensionat își scrie Zubașcu poemele experiențelor metafizico-medicale de pe urmă, reportaje ale expierii, cum nimeni n-a mai făcut-o. „Ultimul” Zubașcu expiază *altfel* decât, ca exemplu, „ultimul” Sorescu, dacă această grimă taxonomică își are rostul aici. Bun, să recitim acum cu alți ochi:

„dragul meu fiu Ilie aseară după ce-am vorbit cu tine pe spyke
și mi-ai spus că la tine la Londra toate sunt bune
m-a năclăit plânsul mamă-ta nu era acasă
cred că eram singur în apartament așa că am plâns în voie
singur în toată casa am plâns după mine ca după un om mort
până am terminat absolut tot ce-am avut de plâns”
(*Scrisoare către fiul meu Ilie*)

A epuiza dintrodată plânsul „absolut tot”, este și la acest neaoș romantic în curs de ispășire o inocentă utopie. Adevărul ce răzbate filă după filă din cărțile ultime (două, apărute în interval de câteva luni la Limes) este că plânsul continuu și obsesia incinerării, declarată iar și iar, nu îl mai părăsesc până la deznodământul fatal. Un deznodământ greu acceptat în încheștarea inegală, și asta numai după luni, săptămâni, zile și mai ales nopți de orgolioase răbufniri, aș zice de-a dreptul eroice, „în neputincioasa realitate”. Atacurile perfidei iminențe sunt relatate în maniera unui jurnal de front simplu, fără „artă”, chipurile detașat:

„a avut din nou o cădere psihică scurtă doar de o singură zi
cu plâns zguduit din toate încheieturile trupului din temelii
cu steagurile neutrofilelor și limfocitelor la pământ în bernă
altădată îl ținea o săptămână la pat în propriile nămoluri
nu putea să vadă față de om nici să iasă în lume la slujbă
acum și-a revenit de ieri până azi și-a reluat lecturile
a rupt legăturile cu familia cu Maria și cei doi de acasă
s-a retras doar în pagină pentru totdeauna
a avut o cădere psihică scurtă însă profundă
ca pe poarta cea mare deschisă brusc de sistemul imunitar
să poată intra antigenii invadatori în ostenita cetate
și moartea să facă și ea pasul cel mare al ei decisiv înainte”
(*Personajul Ion*)

Plâns-neplâns, de voie-de nevoie, la recomandarea medicului ce urma să-l opereze la Spitalul Fundeni, pleacă în Maramureș, la casa bătrânească, pentru un regim cât mai natural de ranforsare fizică și psihică, premisă/condiție a vindecării în care atunci, în august 2010, încă mai credea. Însă plânsul invaziv îl urmează ca umbra peste tot, iar din el, din cel bolnav, trece ca printr-un fir invizibil, aparent

inexplicabil, în toți ai săi, scurt-circuitându-i „pacientului Ion” nu doar propria ființă, ci, în lanț, verigă cu verigă, întreg „respiratul neam Zubașcu”: soție, soră, nepoată, fii și fice, întocmai ca în textul ioviot. Prezența agresorului – fie securist deghizat, fie diavol sadea – sau invers – îl bântuie atroce, vai, pentru tot restul zilelor. (Că agresorul lui Zubașcu, mainimicul lui Ioan Moldovan, sau nimicitorul lui Aurel Pantea, închipuie, ca să spun așa, a(le) filei trei fețe, se va scrie-ntr-o zi):

„soră-mea plânge singură la etajul neterminat al casei de lemn
stă de ore în șir pe un scaun și plânge cu fața către Fața Dealului
Maria e hotărâtă să plece și ea nu cred că mai are multe resurse
cocoana Anuța simte aerul încărcat din preajmă
și plânge în hohote copiii de la București sunt răvășiți și ei
i-a certat rău Maria că n-au fost în stare să-mi ia banii
toți sunt pe punctul de fugă pânza țesută cu greu
în zeci de ani de viață e gata să se destrame
i-am împrăștiat pe toți acuzându-i că n-au nicio înțelegere
față de mine când de fapt eu sunt agresorul tuturor
și focarul continuu de violență dar cine e cel ce dezbină
cine e cel ce *divide et impera* cine-i pustiitorul
cine aduce în lume neagra urâciune a pustiirii?”
(*Lumea ca metastază*)

Din varii motive, între care cel invocat mai sus pare esențial, în cadrul totuși mirific al baștinii, minunea necesar-scontată nu se produce. Prinde nu atât puteri, cât momente de liniște și seninătate, de împăcare (dureroasă) cu soarta. Sentimentul sfârșitului și tânjirea inefabilă din *Moartea la Veneția* răzbat aici, altcum, într-o suită filmică de neuitat, marcă înregistrată. Reproduc secvența cea mai duios-răvășitoare:

„la Dragomirești într-o vară pe malul de marnă al Izei
bărbatul pe moarte a mai ieșit în ultimele clipe de viață
la plisa de la Moara lu Toader unde râul cotește
izbindu-se în rădăcinile preistorice care fixează țărnul
cu cât nesaț privea bărbatul așezat pe răchita de pe malul înalt
la bulboana săpată în râu în marna vulcanică
în care se scăldau fetișoarele
cu sâni lor mici împungând aura strâmtă a trupului
spre adolescență și farmecul primelor înfiorări erotice
nepăsătoare se scăldau fătucile stropindu-se cu apa leșioasă
părul lor lung despletit li se lipea ud pe spate și sâni
ca niște păstrăvoaice lunecau apoi printre unde se scufundau
țâșneau la suprafață scuturându-și frăgezimile șiroind de apă
zeițe tinere născându-se țipând răzând în bulboana începutului

lumii aruncând apă cu pumnii lor mici spre țărmul de marnă
 unde străinul pe moarte respira tot mai greu tot mai rar
 cât de mult a iubit frumusețea de țărană primăvărată a femeilor
 în tinerețile lui depărtate și acum se scâlă pentru ultima dată
 în ochii dumnezeiești de vii ai preadolescentelor
 încet coborând cu ultimele clipe de viață
 în trupurile lor sălbatică fremătătoare de putere și de farmec
 împărăteștile cocoane de pe Valea Izei
 cu puritatea lor cerească aproape cristalogenă a trupurilor
 se dau la fund țâșnesc la suprafață strigă râd
 trăgându-l pe bătrân în jocul lor fără sfârșit și vină
 adânc în apele primordiale într-o vară sfântă
 pe fundul mărilor din Maramureș.”

Cum-necum, cu tot decorul benefic și bioalimentația recomandată, metastazele izbucnesc și, întors, după „analize pregătitoare”, află, în ceea ce va numi „cea mai neagră zi din viața mea”, că operația salvatoare se amână *sine die*. Îi e foarte limpede cum stau lucrurile; de-acum reportajele lirice sunt scrise crud, fără menajamente, parcă numai din foc și pară, lacrimi și neapărat sânge. Rememorările, inevitabil frecvente, refac intrin-sec traseul kafkian al unui stigmatizat:

„după ce securiștii l-au omorât pe tata în torturi la Sighet
 și comunismul și-a instaurat dictatura la mesele noastre
 de sărbătoare și în propriile noastre paturi
 am trăit de la doi ani și jumătate pe drumuri
 șaizeci de ani de viață ca un condamnat la moarte
 iar acum când zilele îmi sunt riguros numărate
 de cel mai exact calculator al universului
 n-am nicio spaimă și realizez abia acum ca supraviețuitor
 că-s în elementul meu de o viață”
 (*Condamnat la moarte pe viață*)

Mereu, scrisul și familia, în prim-plan cu grija progeniturii, sunt modul lui Zubașcu de a-și răzbuna în veșnicie tatăl și de a-i prezerva numele în timp/istorie. Nimic gratuit, niciun rând, în textele acestui luptător-poet conectat trup și suflet, programatic, la efortul conservării și perpetuării „neamului resfirat”. Izbânda lui personală împotriva fatalității istoriei, a Securității și a morții, e mai cu seamă (în) *Cocoana Anuța*, unul dintre cele mai tulburătoare poeme ale literaturii Maramureșului și nu numai. Tot geniul inimosului Zubașcu, tragic și profund uman, înainte sau după starea continuă de plâns, este prins aici, pentru totdeauna, în toată forța, bogăția și splendoarea toposului, sentimentului, limbajului:

„în alte veri urcam zilnic pe Fața Dealului la pietrele albe
și în Dosul Dealului după bureți albi usturoi
ne umpleam pungile mari cu zeturile lor lăptoase
și cu cănoasele pālării ale hribilor treceam
prin grădina sălbăticită de pruni spre coliba de lemn
până la drumul pālăsit de la Bocicel peste coama Dealului
ne înfundam în ierburi și miresme până spre Sălăște
apoi coboram pe Dumbrava Slatinii pe cărări prin grădini
la puntea peste Iza dar vara asta n-am mai ieșit nicăieri
am avut-o cu noi pe cocoana Anuța

vară de vară treceam Baicu peste puntea înaltă
de lângă plisa unde se adună tineretul Dragomireștiului
suiam pe Dumbravă la locul nostru rămas de la moașa Ileana
să vedem cât au urcat vecinii peste el cât au mai mușcat din
margini și cum se sălbăticește pământul cu fiecare an dacă nimeni
nu mai vrea să-l lucreze ajungeam la drumeagul spre Ieud
urcam spre Dumbrava Mare de unde se deschidea zarea largă
cu cele patru biserici din Sălăște Dragomirești Bogdan Vodă Ieud
și turla înaltă a mănăstirii de lemn de la Păcura ieudenilor
cu Mormântul Uriășului la capătul dinspre Țibleș al Ieudișorului
vara asta însă n-am mai ieșit nici măcar să strângem potrocuța
de la locul știut doar de noi ne-am ocupat toți de cocoana Anuța

în alte veri culegeam toată zmeura din grădină
găleți de pālținele negre și roșii făceam
zeci de litri de siropuri naturale dulcetuuri și licitar
din coldocuțele galbene în căldarea de aramă peste focul din
groapa săpată în mijlocul grădinii tocam merele și perele de vară
le puneam în butoaie la fermentat și spre toamnă la horincie
focăream câteva nopți până picura toată tăria din aburul lor
abia puteam urca sticlele cu siropuri canistrelle cu horincă
și canceauăle cu peltea de pālținele cu dulceața de trandafiri
pe treptele înalte și abrupte ale Gării Iza la acceleratul
de București dar vara asta n-am făcut nimic toate fructele
au putrezit pe pământ pālținelele s-au stafidit pe ramuri
ceucile mari de pe Dumbravă au coborât în grădină
și-au mâncat merele și perele coapte vara asta
grădina a fost culeasă doar de păsări și de cocoana Anuța

îndată ce lumina se apleca spre august aveam
o zi a noastră anume mă sculam dimineața în zori

vedeam cerul larg cu seninătate statornică fără o scamă de nor
și-o trezeam pe Ileana: „*Asta-i ziua noastră de Măgură!*”
umpleam un rucsac cu slănină brânză și roșii mere de vară
apă la ulcică și o luam peste Dumbravă urcam dunga Surupoasei
până la prima fântână ascunsă sub frunze mari de omag
la rădăcina unui fag bătrân treceam de mărul oarzân
rămas în lumea noastră de pe vremea când alacul
creștea spontan prin poiene printre tufe bogate de muri
întotdeauna mâncam la fântâna rece ca gheața de sub Măgură
apoi urcam pe platoul înalt printre merișoare și afine
până la crucea negră de fier înălțată de familia Gogea din Ieud
de unde vedeam munții noștri tutelari Pietrosul Țibleșul Gutâiul
și Munții Maramureșului peste Valea Vișeului la marginea
de nord a latinității spre învolburata tălăzuire slavonă a Asiei
aici cred c-aș putea înfige *axis mundi* între cer și pământ
axa lumii cât am cuprins-o în deschiderea dintre nașterea
și moartea mea dar vara asta e singura din ultimii
treizeci de ani de viață când n-am mai urcat cu Ileana pe Măgură
în ritualul nostru sacru anual ne-am învârtit cu toții
ca niște sateliți obscuri în jurul cocoanei Anuța

ea a împlinit în iulie vârsta fantastică de un an și zece luni
e atât de miraculos de vie învățând cel puțin câte un cuvânt pe zi
ca și cum ar ști că are toată lumea de mâine în față
cu toate cuvintele vii ale limbii române pentru totdeauna în față”
(*Cocoana Anuța*)

Așa că a murit. Și l-au îngropat. La margine de București.
Nu cu preot – cu pastor.
(Va urma)

G. PIENESCU

CORVOADA GINGAȘĂ (VII)

În biobibliografia *Tudor Arghezi*¹, dl. D. Vatamaniuc notează, în volumul întâi, la pagina XXX din *Cronologie*, sub anul 1954, luna noiembrie: „Își începe colaborarea la *Viața Românească* cu evocarea personalității lui Anton Pann”. Pentru că am ajuns cu amintirile despre corvoada gingașă în anul 1954 și pentru că am fost implicat și în acest început – de fapt reînceput – de colaborare a lui Tudor Arghezi la *Viața Românească*, mi se pare că nu greșesc agățând câteva informații bibliografice de mențiunea domnului Vatamaniuc, câteva informații care poate că-l va sau îi vor interesa cândva pe cel ce se va sau pe cei ce se vor încumeta să abordeze pregătirea și îngrijirea ediției academice de opere complete ale lui Tudor Arghezi.

Împlinindu-se, în noiembrie 1954, un veac de la moartea lui Anton Pann, redacția de Valorificare a Moștenirii Literare (V.M.L.) din E.S.P.L.A. și-a propus să publice o ediție *in memoriam* din *Povestea vorbii*, ilustrată de Eugen Taru, desenator *en vogue*, cu vârful creionului bine ascuțit pentru liniile caricaturale și trăsurile satirice. Intenția redacției V.M.L. mi s-a părut că este un bun prilej de a-l invita pe poet să scrie pentru carte un „profil” Anton Pann. Invitația mea a fost acceptată, și, în iunie 1954, am adus prefața la editură. Din nefericire sau poate că din fericire, „profilul” scris de Tudor Arghezi nu i-a plăcut lui Ion Roman, înlocuitor al lui M. Petroveanu (plecat în concediu) la conducerea redacției V.M.L. Ion Roman era, nu mă indoiesc, un bun profesor secundar, dar și un veritabil didactic îmbâcsit de prejudecăți, printre care și de cele neosemănătoriste, antiargheziene. Deci a refuzat să accepte „profilul” arghezian ca prefață la ediția ilustrată, argumentând stupid că nu este o „reconsiderare critică”, deci marxist-leninistă, a literaturii lui Anton Pann și muștrându-mă că am „comandat” prefața fără să fi avut acordul său prealabil.

Respingerea textului arghezian de către Ion Roman a coincis cu dorința poetului de a-l revizui și cu plecarea lui la mare, unde urma să-și petreacă prima vacanță de după blestematul an 1948, în stațiunea Vasile Roaită (fostă Carmen Sylva). De acolo mi-a trimis textul modificat al profilului Anton Pann, însoțit de următoarele rânduri scrise cu creionul:

¹ D. Vatamaniuc, *Tudor Arghezi* (1880-1967). *Biobibliografie* [2 vol.]. Cu o prefață de Niculae Gheran. București, Editura Institutului Cultural Român, 2006.

“Dragă Domnule Pienescu,

Cred că adaosul la text vine la timp. Te rog să-mi păstrezi atât manuscrisul inițial cât și foile din plicul de față (copia dactilografiată și intercalarea creionată) până la întoarcerea mea acasă, în primele zile ale lui august.

Dacă mai rămâne ceva de eliminat din articol, pe lângă ceea ce am dat afară și eu, te rog operează dumneata.

Aș fi dorit să mă refer în alineatul „Pann trebuie de-abia descoperit” la Gh. Călinescu, dar n-am nici Istoria lui literară aci, nici memoria indicațiilor lui ca să ajustez referința la ele cu textul. Țineam la acest amănunt de importanță. Poate că mai apucăm zațul neimprimat în București, bineînțeles dacă în ultima formă prefața merită tiparul.

Mare senină, văzduh senin, locuință confortabilă și tăcută, tratament gospodăresc.

Cu dragoste

T. Arghezi

7 iulie 1954. Vasile Roaită (Reg. Constanța)

Vila „Dâmbovița”, 128 str. Cantacuzino.

[Numele și adresa adresantului pe plic, dactilografiate: Tov. Gh. Pienescu/Editura de Stat Pentru Literatură și Artă / Bulevardul Ana Ipătescu, 39. / BUCUREȘTI / (Raionul Stalin)].

[Numele și adresa expeditorului, pe plic, dactilografiate: Tudor Arghezi. Vila „Dâmbovița” / str. Cantacuzino, 128. Vasile Roaită. / Regiunea Constanța.].

După revenirea „expeditorului” în București, i-am restituit copia dactilografiată corectată, i-am prezentat textul călinescian despre Anton Pann, i-am relatat încurcătura în care intrasem de bună voie și nesilit de nimeni și l-am rugat să-mi îngăduie să dau forma definitivă a „profilului” revistei *Viața Românească*, unde se pregătea un număr comemorativ Anton Pann pentru luna noiembrie. A fost de acord².

Dar să mă-ntorc, așa cum mă îndeamnă gândul, la momentul când am creionat, sub ochii lui Tudor Arghezi și împreună cu el, contraproiectul ediției de 34 de cărți. Acest contraproiect – cum l-am numit, pentru că nesocotea cele trei variante de proiect zise ale Uniunii Scriitorilor, dar, în realitate, ale „forurilor superioare”: varianta I – opt-zece volume (Mihai Șora); varianta a II-a – zece-douăsprezece volume (Tudor Arghezi); varianta a III-a – paisprezece-cincisprezece volume (Domnica Theodorescu – alias Mitzura Arghezi) –, a cărui redactare de către mine în prezența și cu sugestiile lui Tudor Arghezi a fost de mai multe ori contestată de diverși indivizi culturali obstinați în plăcerea perversă de a nega pe neștiute, a fost, totuși, nu numai îndeplinit, dar și depășit, de vreme ce ediția Tudor Arghezi, *Scrieri*, cu toate scăderile ei, s-a încheiat – aparent – odată cu intrarea în librării a volumului al 46-lea.

² Profilul *Anton Pann* a fost tipărit, după varianta din *Viața Românească* (an. VII, nr. 11, noiembrie 1954, pp. 152-155), în *Scrieri*, vol. 27.

Mărturisesc că uneori, în ceasurile de scepticism și de autocritică retrospectivă, mă-ntreb dacă în după-amiaza aceea din primăvara anului 1960, când i-am propus lui Tudor Arghezi să creionez, și am și creionat, sub supravegherea lui, contraproiectul ediției de 34 de cărți (pe care – e adevărat – doream să le am în bibliotecă), dacă nu cumva, atunci, am comis una din cele mai mari greșeli din cariera mea de redactor editorial, dăruindu-i, totodată, în fond, întreaga mea colecție de texte copiate *manu propria* (cca. 3500 de pagini în 23 de caiete) și dactilografiate (cca. 300 de pagini), precum și toată informația bibliografică, adunate, toate, în vreo treisprezece ani de cercetare în biblioteci, fără să-i cer niciun „document”³. Contraproiect pe care, folosindu-l a doua zi în interviul radiodifuzat, a dat peste cap toate variantele de proiect ale „forurilor superioare” transmise prin Uniunea Scriitorilor, colecție și informații care – insist – au stat și stau la baza celor 46 de cărți tipărite ale ediției *Scrieri*. Dar nu puteam, fiind cum eram și cum sper că am rămas, un sentimental încrezător (combinație păguboasă) în onestitatea, onoarea și sensibilitatea semenilor mei fizici, nu puteam să nu-i dăruiesc și rezultatele cercetărilor mele și anii închiși în ele. Intuind însă că zilele noastre împreună (ale lui cu mine) sînt numărate, regret că nu i-am cerut un asemenea „document” barem în 1965, atunci când mi-a vorbit de încăpătănata josnică ură invidioasă (el a evghenisit-o, ca să zic așa, folosind un eufemism: gelozie) a succesoarei lui biologice împotriva mea.

Nu-mi amintesc dacă am mai relatat vreodată episodul acelei destăinuiri. Dar chiar dacă l-am mai relatat cândva, cred că nu greșesc repovestindu-l în acest moment de încrucișare a *Notelor din lăuntru*.

Aprilie 1965. Tudor Arghezi, însoțit de membrii familiei, însoțiți, la rândul lor, de multe amice și mai mulți amici și de cunoscuți ai „copiilor”, și de mine, ajunge în Gara de Nord. Sosire timpurie, cu trei sferturi de oră înainte de plecarea trenului spre Viena, unde poetul este invitat ca să primească premiul „Gottfried von Herder”. Împreună cu fiul său îl ajutăm să urce treptele înalte ale scării vagonului de dormit și îl conducem până la cabina rezervată, la mijloc, unde zdruncinăturile și zgomotele trecerii roților peste capetele șinelor și peste macazuri ajung atenuate. Îmi iau rămas-bun și cobor din tren odată cu Barutu. El se alipește imediat grupului vorbăreț de amici și de cunoștințe de ambe sexe. Eu, nefăcând parte nici dintre „amici”, nici dintre „cunoștințele de ambe sexe”, nefiind deci o „persoană”, adică „cineva” cu funcții importante în Stat, cum sînt unii din ei, ci doar un redactor, „ăla care-i citește maestrului textele din ediție”, adică un „neica nimeni”, m-am așezat pe o bancă de pe peron, la oarecare distanță de grup. Eram, la urma urmelor, un străin oarecare. Deodată, la unul din geamurile vagonului de dormit în care îl aburcasem împreună cu Barutu, apare chipul poetului. Printr-un semn, mă cheamă la el. Urc din nou scara vagonului. Chiar lângă ușă, o surpriză: Victor Eftimiu, însoțit de o tânără femeie frumoasă, statuară, viguroasă și de viță, Dina Văitoianu. El se bucură că mă vede, ca

³ Folosesc frecvent acest termen, ținându-l între ghilimele, ca să-i fac plăcere lui Traian Radu, autorul parascoveniilor din postfața ediției *Scrieri*, care îl utilizează adeseori în giumbușlucurile argumentărilor sale din textul citat.

și Dina, pe care o cunosc de mult, și îmi mulțumește, zicându-și poate, că am venit să fiu de față la plecarea lui în nu mai știu ce străinătate. Schimb fugitiv de fraze convenționale, după care, scuzându-mă că mă așteaptă un amic să-i dau o scrisoare către un medic vienez, plec pe culoar spre celălalt capăt al vagonului și intru în cabina lui Tudor Arghezi. El închide portiera glisantă și îmi spune să șed pe patul paralel cu al lui. Privindu-mă în ochi cu tandrețe, mă-ntreabă:

– Spune-mi, ai fi mers cu mine până la Viena?

Răspund cum îmi vine, din toată inima:

– Și pe jos, maestre!

– Să știi că eu am vrut să te iau, dar s-a opus Mițura. Să te păzești de dânsa, că te urăște.

– De ce mă urăște, maestre, că doar nu i-am făcut niciun rău?!

– Din gelozie.

Nu mă îndoiesc că personajul feminin implicat în cuvintele lui, transcrise aici corect din memorie – cuvinte pe care nu le voi uita, după cum nu voi uita nici tonul întristat cu care au fost rostite, până când voi ieși din timpul de lumină hărăzit mie –, va nega autenticitatea mărturiei mele și va susține că nu e altceva decât fabulație. Regret că, întocmai altor cuvinte ale lui Tudor Arghezi, nici pe cele citate acum nu am putut să le înregistrez folosind un alt aparat, electronic, mai puțin dumnezeiesc decât memoria, super-sensibilizată atunci tocmai de cuvintele rostite de dânsul și de înțelesurile lor. Destăinuirea dăruită mărturisea afecțiunea lui față de mine, și, pe dedesubt, dureroasa lui dezamăgire că fică-sa, pe care ar fi dorit-o, desigur, asemenea femeii iubite, Paraschiva – bună, generoasă, sensibilă, inteligentă și dreaptă –, îl contraria prin calități opuse celor care o caracterizau pe Paraschiva. Intuind pe calea îngerilor – cum numea el capacitatea perceperii și descifrării prompte a sensurilor subtile, inefabile ale cuvintelor, ale comunicării – profunda lui durere sufletească, nu am putut nici atunci, nici până când a fost prea târziu, să-i cer un „document” din care să reiasă că acceptase darul pe care i-l făcusem, un „document” cu care să mă apăr de perfidiile și de ura doamnei Domnica Theodorescu. Nu am putut și pentru că darurile, prinosurile, se fac din adorație și din devotament și se primesc cu bucurie și cu încredere în puritatea, în gratuitatea lor.

De ce nu am ținut seamă de sfatul lui? Subiectiv – din dispreț față de invidie și de invidioși. Obiectiv – poate pentru a mă delecta, ca și altă dată, urmărind jocul uneori ironic al Destinului cu voințele, hotărârile și dorințele oamenilor. Și-n jocul lui, Destinului i-a plăcut, pare-mi-se, să-și bată joc de d-na Domnica Theodorescu (alias Mitzura Arghezi), îndemnând-o să-mi fure din casă, înșelându-mă cu o promisiune mincinoasă, textele prin care îndeplinisem, împreună cu Tudor Arghezi, corvoada gingașă până la limitele stabilite de dânsul, și astfel să mi le salveze de la pierderea inevitabilă în seismul din 4 martie 1977. O salvare prin furt – furtul, deși benefic în această împrejurare, rămâne furt –, pentru care se cuvine să-i mulțumesc. Și, ca să-i fac un hatâr Destinului, iată, îi mulțumesc. Dar salvându-le și reîngrijindu-le, după ce majoritatea fuseseră îngrijite de Tudor Arghezi, până la ultimul volum (după calculele

d-sale și ale companionului d-sale, Traian Radu, al 46-lea), recunosc amândoi, implicit, după cum am specificat, existența contraproiectului ediției de 34 de volume și travaliul meu cu poetul, pe care totodată, glăsuind, le neagă.

Privind lucrurile din depărtarea multilor ani trecuți de la plecarea lui Dincolo, surâd constatând potrivelile armonioase ale Destinului în favoarea corvezii gingașe. Se vede că așa le vrea îngerul poeziei prezent mereu între noi.

Totuși, pentru lămurirea amatorilor de speculații pe nepricepute, care au roit și roiesc în jurul ediției Tudor Arghezi, *Scrieri*, și chiar și pentru lămurirea celor doi superîngrijitori ai ediției îngrijite de Tudor Arghezi, mi se par folositoare câteva precizări menite să le clarifice – pe citite! – nelămuririle.

Proiectul ediției în 34 de volume a fost necesar fiindcă niciuna din cele trei variante de proiect ale Uniunii Scriitorilor nu conținea datele elementare ale unui proiect de ediție: numărul cărților, titlurile și eventualele lor grupaje, precum și volumul în coli de autor al fiecărei cărți și al ediției, termenele de predare ale textelor din fiecare carte, revizuite de autor, și termenele de apariție ale cărților.

Numărul volumelor din cele trei variante sugera că așa-zisul proiect al Uniunii Scriitorilor cuprindea numai cărțile lui Tudor Arghezi apărute până în 1960:

- *Versuri* (2 vol., conțineau versurile din „ediția definitivă îngrijită de autor. A treia ediție iarăși adăugită”, apărută în 1943, la Fundația Regală pentru Literatură și Artă, și versurile din „ediția bibliofilă”, apărută în 1959, la E.S.P.L.A.);
- *Icoane de lemn* (1930, Editura „Națională” Ciornei);
- *Poarta neagră* (1930, Editura Cultura Națională);
- *Flori de mucigai* (1931, Editura Cultura Națională);
- *Cartea cu jucării* (1931, Editura Cultura Națională);
- *Cuvinte potrivite și ... încrucișate* (1933, Editura „Adevărul”);
- *Tablete din Țara de Kutu* (1933, Editura „Națională” – Ciornei S.A.);
- *Ochii Maicii Domnului* (1934, Editura „Universala” Alcalay & Co.);
- *Cimitirul Buna-Vestire* (1936, Editura „Universala” Alcalay & Co.);
- *Ce-ai cu mine, vântule?* (1937, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”);
- *Lina* (1942, Editura Cartea Românească);
- *Manual de morală practică* (1946, Editura Pygmalion);
- *Bilete de papagal* (1946, Editura „Casa Școalelor”);
- *Pagini din trecut* (1955, E.S.P.L.A.);
- *Simple povestiri* (1956, Editura Tineretului);
- *Din drum...* (1957, Editura „Cartea rusă”);
- *Lume veche, lume nouă* (1958, Editura Tineretului);
- *Tablete de cronicar* (1960, E.S.P.L.A.).

Aceste cărți erau cuprinse, probabil, în cele 14-15 volume ale proiectului cunoscut de d-na Domnica Theodorescu (alias Mitzura Arghezi), cărora urmau să le fie adăugate cărțile pe care „le va mai scrie maestrul până când...”, adică: *Stihuri*

pestrițe (1957), *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Șapte frați* (1963), *Cadențe* (1964), *Animale mici și mari* (1965), *Zece harapi, Zece căței, Zece mâțe* (1965), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966), *Noaptea* (1967), *Litanii* (1967) și cartea de proze *Cu bastonul prin București* (1961).

După cum poate lesne deduce oricine cunoaște literatura argheziană, cele trei variante de proiect transmise prin Uniunea Scriitorilor, ai căror autori se vede că au presupus și comasarea câtorva cărți cu un număr mai mic de pagini, au câteva importante lacune. Ele nu cuprind tălmăcirile lui Tudor Arghezi din literatura franceză și din literatura rusă, tabletele despre literatură și despre scriitori, despre pictură și despre pictori, nicio colecție de pamflete, deși Tudor Arghezi este cel mai talentat poet al pamfletului din literatura românească, nicio culegere din polemicile argheziene, nici *Cartea femeii frumoase*, nici *Cartea câinilor, a mâțelor, a oilor și a caprelor* (proiectate încă din 1925), ca să nu mai amintesc de articolele pe teme politice, de profilurile caracterologice și de prozele răzlețe publicate numai în reviste și ziare.

Deci contraproiectul ediției de 34 de cărți nu era numai un antiproiect, ci și *un proiect editorial rațional*, elaborat pe baza unei cercetări bibliografice, în prezența și cu acordul scriitorului, proiect care conținea, pe lângă cărțile publicate de poet până în 1960, numeroase texte extrase din publicații periodice, un proiect căruia i se stabilise, cu inevitabilă aproximație, la data respectivă, „cuprinsul”, „grupajele” tematice de texte și volumul în coli de autor (pagini-tip) al fiecărei cărți și al tuturor celor 34 de cărți. Având aceste calități, proiectul ediției de 34 de volume putea să constituie o bază de discuție a scriitorului cu editura în vederea încheierii cuvenitului contract de editare.

OVIDIU IVANCU

CANONUL LITERAR CA IDEOLOGIE

Când Harold Bloom a publicat, în 1994, *The Western Canon*, pozițiile sale teoretice, reafirmarea esteticii ca principiu ordonator, păreau a fi contribuții decisive la limpezirea unuia dintre cele mai problematice concepte ale literaturii: canonul. Demonstrația de inteligență și erudiție pe care o oferă textul, lupta împotriva politizării literaturii, a ideologizării ei, a multiculturalismului care devine criteriu de validare literară în dauna valorii estetice, toate acestea asigură cărții relevanță. Ceea ce, însă, trezește și probabil că va trezi multă vreme de aici înainte suspiciuni, este lista scurtă a autorilor canonici pe care autorul o propune. Douăzeci și șase de nume... Intervievat de Jose Antonio Gurpegui (textul interviului apare în revista *Alicantina de Estudios Ingleses*), ulterior publicării cărții, Harold Bloom avea să regrete publicarea listei. „Spun foarte clar că lista este provizorie, că este personală, provocatoare, o sugestie [...]. Nimeni nu poate spune cu adevărat, până când nu vor fi trecut cincizeci de ani, dacă ceva este sau nu important. Nu e posibil... [...] m-am gândit în special la cititorii din Statele Unite și alte țări vorbitoare de engleză”. În același interviu, Bloom afirma că, dacă s-ar întoarce în timp la momentul publicării cărții, ar renunța la tipărirea controversatei liste.

Cititori dintre cei mai feluriți, nu puțini deranjați de condescendența cu care autorul privește feminismul, critica marxistă, deconstructivismul sau semiotica, au reproșat lipsa ori prezența din înșiruirea celor douăzeci și șase de nume a unuia sau altuia dintre scriitori. Dincolo de chestiunile care țin strict de marketing-ul literar (căci, până la urmă, publicarea unui top al scriitorilor într-o asemenea carte trebuie privită în această cheie), problema demersului în sine mi se pare mult mai important a fi abordată. Căci, în definitiv, marele viciu al textului pare unul de concepție. Harold Bloom vede canonul ca fiind o structură rigidă, cel puțin în ceea ce privește nucleul său dur. Așezându-l în centru pe Shakespeare, în jurul căruia gravitează multe dintre celelalte nume (până și Freud e interpretat din perspectivă shakespeariană, ceea ce e, poate, prea mult!), lista lui Bloom, chiar și cea extinsă, e susceptibilă de a fi irelevantă. Or, un rezultat irelevant afectează, orice s-ar spune, și principiile teoretice în baza cărora s-a ajuns la el.

Demersul de a vorbi despre canon la o scară atât de largă, transnațională, trebuie, în definitiv, să răspundă primordial unei întrebări: există un set de principii estetice

care, aplicat literaturii, să ne spună cu exactitate care sunt acele nume cu adevărat reprezentative pentru o imaginară bibliotecă a capodoperelor universale? Demersul în sine nu e mult prea ambițios?! Când vorbim de estetică, nu cumva ne referim strict la estetica europeană și americană, care nu au multe puncte de tangență cu cea asiatică sau africană? Literaturile naționale au specificități și nuanțe care transcend generalitatea oricărui principiu teoretic imaginabil. A aplica estetica, așa cum a înțeles-o Antichitatea greacă, textelor ce aparțin unor spații care nu au prea multe în comun cu aceasta, e simptomul unui soi de aroganță culturală. Un critic literar din spațiul subcontinentului indian are acces la un nivel de interpretare a literaturii indiene cu totul și cu totul diferit prin simplul fapt că, ipotetic, vorbește sanscrită, hindi, urdu, bengali etc. Mai mult, conceptele cu care operează o societate hindusă sunt radical diferite de cele cu care operează societatea creștină europeană. Așadar, când Bloom selectează numele canonice din literatura indiană în lista sa extinsă, el operează selecția pe baza unei paradigme prestabilite, probabil cea europeană și americană.

E posibil ca eroarea lui Harold Bloom să vină tocmai din faptul că, îndârjit, pe bună dreptate, împotriva ideologizării literaturii, plonjează, în mod compensatoriu, în extrema cealaltă, imaginând literatura ca fenomen perfect septic și necontaminabil, care se dezvoltă, oarecum, în vid. Chiar dacă vorbim despre un canon literar european, fie și în versiunea sa cea mai... estetizantă, el nu poate scăpa de pericolul europocentrismului, al politizării, al purei subiectivități sau al tuturor acestora la un loc. Imposibilități fizice apar aici; anume, incapacitatea unei singure minți umane de a acoperi un material atât de vast. Cu siguranță, diferențele de paradigmă literară sunt, în Europa, mult mai mici decât cele pe care le vom găsi comparând literatura europeană cu cea africană sau asiatică, dar ele există. Or, un canon european, oricare ar fi acela, tinde să le ignore cu grație.

„De vreme ce canonul literar este în discuție, voi include [în listă] doar acele texte filozofice, istorice, religioase și științifice care sunt, prin ele însele, de interes estetic”, scrie H. Bloom. De dragul discuției, să pornim de la premiza că există o estetică europeană coerentă. Să spunem că ea derivă din catharsisul lui Platon. Chiar și dacă ar fi așa, mijloacele de realizare a catharsisului în artă nu sunt aceleași în Marea Britanie, în Peninsula Iberică și prin Estul Europei, bunăoară. Pentru vorbitorii de limbă engleză, Shakespeare poate fi piatra de temelie, pentru cei de limbă spaniolă Cervantes, pentru vorbitorii de portugheză, Camões, pentru greci, Homer ș.a.m.d. Sunt diferențe majore. Orice posibilă estetică eșuează în a fi transnațională în momentul în care se lovește de... *stil*, de acel ceva inexprimabil în afara limbii în care a fost conceput. Stilul înseamnă limbaj, înseamnă adâncimi de sens intraductibile și inaccesibile. A vorbi despre canon altfel decât adăugându-i calificativul de *național*, înseamnă a vorbi despre opere literare *vizibile*, nu neapărat și *valoroase*. Înseamnă, deci, a abolii principiul calitativ în dauna celui cantitativ. Or, tocmai asta se presupune că un canon literar nu ar trebui să facă.

Existența unui canon literar continental sau universal (dacă cineva are ambiții atât de mari!) are relevanță doar în momentul în care el nu este nimic altceva decât

sumă de canoane naționale. Elita umanistă națională, aceea care poate accesa textele literare la nivelul lor de maximă adâncime, are, cu siguranță, o mai mare competență când vine vorba de a face liste, de a stabili relevanța scriitorilor și valoarea lor estetică. Orice alt demers devine susceptibil de a fi incomplet, fracturat, subiectiv. Ceea ce, de altfel, i se reproșează frecvent lui Harold Bloom.

Cât despre centru și periferie, în locul unei ordini stricte, cu un podium pe care stau numele sacre, într-o ordine precisă, într-o ierarhie aproape teologică, e, poate, de preferat ideea unui canon fluid, care evoluează odată cu societatea, din care să nu lipsească vocile modernității... un club în care nimeni, de principiu, nu poate avea card de membru pe viață, fie că se numește Shakespeare sau Dante. Imaginați-vă un viitor, deloc improbabil, în care vom avea manuale de... literatură europeană. Cum vor fi ele alcătuite, ce nume se vor regăsi acolo, cine va fi considerat relevant și cine nu? Cine se va regăsi în centrul canonului, cine mai pe la periferie, cine nu se va regăsi deloc?! În condiții ideale, demne de Utopia lui Morus, fiecărui stat i se va acorda un număr egal de pagini, urmând ca specialiștii din fiecare țară să umple paginile goale cu ce consideră relevant. Rezultatul va fi, poate, mai puțin un manual și mai mult un compendiu. Cel mai probabil, însă, canonul lui Bloom și lista pe care el însuși o considera nu suficient de relevantă, vor avea un cuvânt greu de spus. Până la un punct. Căci, dacă presupunem că respectivele manuale vor fi redactate în anul de grație 2 700, e greu de crezut că numele de azi își vor păstra aura lor mitică.

În definitiv, nevoia existenței unui canon literar e incontestabilă. În absența lui, tot ceea ce ține de didactica literaturii ar fi grav și iremediabil afectat. Să privim, însă, canonul ca pe o convenție necesară, ordonatoare, și nicidecum ca pe o listă sacrosanctă de nume și texte. Ca orice convenție, însă, și aici intervine despărțirea de Bloom, el e nimic altceva decât o ideologie. Estetica pură funcționează în analiza textelor, dar e complet ineficientă în ierarhizarea lor. A spune că Shakespeare, Dante, Cervantes sau oricine altcineva se află în centrul canonului literar e o formă de ideologie, la fel cum forme de ideologie sunt critica marxistă sau feministă. Că unele ideologii sunt preferabile altora, asta e indubitabil. Dar pretenția de a alcătui un canon care să transgreseze literaturile naționale și să fie, în același timp, rezultatul unui estetism pur, practicat rece, detașat, e cel puțin absurdă.

Cât despre canonul literar românesc, el e o dovadă că, pe măsură ce ne depărtăm de sfera literaturilor naționale, se acutizează conflictul între național și transnațional. În centrul literaturii noastre se găsește Eminescu, care cu greu va figura vreodată în vreun canon european, în vreme ce numele lui Tristan Tzara, ce nu poate lipsi dintr-un viitor ipotetic manual de literatură universală, încă sună străin și excentric pentru noi. Multiplicați exemplul acesta, înmulțiți-l cu numărul de națiuni, căci el se regăsește, în diferite proporții, și la polonezi, și în literatura latino americană și în cea japoneză, și veți constata că demersul unei ierarhizări relevante a literaturii universale e compromis încă din start. Singurul posibil canon transnațional e un pur proces contabilicesc, sec, lipsit de spectaculozitate, care exclude ierarhizările... o simplă contopire a canoanelor naționale.

LIVIU FRANGA

O LUME ÎN CALEIDOSCOP, CU MELOS DE BASM (II)

Cartera „poveștilor filologice” ale Ioanei Costa (*Nec merguntur [...]*. București, Editura Universității din București, 2012; a se vedea cronică din numărul precedent, 7-8 / 2012) are propria ei *poveste*, lămurită pe scurt – cum mult îi place autoarei, să nu se întindă la vorbă, chiar dacă e vorba de „povești”, fie și filologice – în ultima dintre ele, care poartă nu întâmplătorul număr rotund de 100 (să dăm curs tentației de a-l apropia de multiplul lui cu zece plus unu? Acolo erau totuși nopți!...). Acea *poveste* se numește *Epilog* și destăinuiește, cu discreție suficient de explicativă, dar și recunoscătoare, cum aceste încântătoare povești, pe care le vom înfățișa și noi, tot pe scurt, mai departe cititorilor, s-au născut.

Acum exact zece ani, centenar-decenala revistă ieșeană *Convorbiri literare* (care avea să împlinească, în 2007, 140 de ani de la prima apariție) deschidea o rubrică, oximoronic și, prin aceasta, atrăgător intitulată *Antichități actuale*. Inițiativa și, vreme de – iată! – un deceniu, titulara ei, nimeni alta decât bucureștena profesoară clasicistă a universității devenite, azi, prima a țării, își dorea să readucă lumea de basm – în sensul eminescian al cuvântului, din *Venere și Madonă* – a clasicităților antice într-o lume, precum cea actuală, care, în principiu, și-a propus să ignore, ca desuet, dacă nu basmul însuși, „povestea” în sine, în orice caz farmecul inocenței lui, plăcerea nevinovată de a-l citi sau de a-l asculta, dreptul nostru de a visa cu ochii deschiși ai minții.

Efortul Ioanei Costa de a spune *povestea* mare a Lumii Vechi, fărâmițată în sute, în mii și milioane de *povești* ale ei, adică despre ea, despre acea Lume, puse laolaltă ca frânturile strălucitor luminoase ale unui ocehan întors, se vede abia acum, după ce zece ani de lunară apariție (2002-2012) au adunat, cu pasiune și consecvență, în paginile *Convorbirilor*, subiecte cât pentru tot atâtea cărți. La vremea primei lor apariții în revistă, cronicile autoarei – parcimonios grupate fiecare doar în câteva zeci (primele) de rânduri și în doar câteva (2-3, maximum 3-4) alineate – glosau, ocazional sau nu, pe marginea mai ales a cărților-eveniment, (tocmai) apărute, fie la noi, fie, în special, în afara pieței de carte românești; mai rar, pe marginea unor întâmplări exterioare cărților, cum este cazul „lupoaicei” strămutate, în București, din Piața Romană în Piața *ad hoc* botezată Roma (v. pp. 122-123).

Față de riguros, aș spune sever parcimonioasa rubrică de revistă, cartea deține

indiscutabilul avantaj al cuprinderii totului într-o singură privire – ceea ce vechii și inegalabili greci numeau prin cuvântul „panoramă” (v. gr. *pan*, „tot(ul)” și *horama*, „vedere”, „spectacol”). Însemnările mensuale juxtapun impresii alături de alte impresii, într-o succesiune din care tocmai ansamblul, vederea „generală” lipsește. Fapt absolut firesc, atâta vreme cât orice periodic nu înseamnă altceva decât o înaintare, mereu parțială, pe firul timpului. Or, numai cartea așază fragmentul și fragmentarul într-o construcție: și logică, și grea de sensuri, simbolic semnificantă.

De ce „simbolic”?

Pentru că același *Epilog*, semnalat mai sus, descoperă rațiunea profundă de a fi: atât a cronicilor și însemnărilor lunare, în sine, cât și a cărții ca ansamblu structurat. *Antichitățile actuale* – rubrica permanentă a revistei – și cartea născută din ea, o c a r t e a p o v e ș t i l o r pe cât de culte și savante, pe atât de ispititoare și irezistibile dacă te prinzi în farmecul lor melopeic, de „basm” înșiriat pentru iubitorii lui, nu doresc altceva, în intenția esențială a autoarei lor, decât să ofere un arhimedic punct de sprijin în încheștarea fiecăruia dintre noi și a tuturor ca societate cu timpul – de cel prezent, trăit *hic et nunc*, este vorba – timp care stă, clipă de clipă, „să ne soarbă” (p. 177). Lumea de basm a Antichității clasice exact aceasta ne oferă: un punct de sprijin, „ceva solid” (*ibid.*), de care să ne agățăm, dacă vrem să nu „ne lăsăm înghițiți prea repede de vârtej” (*ibid.*). Pe lângă funcția formativă intelectual, instructivă și educativă, Antichitatea clasică își revelează, astfel – parafrazăm formularea simbolică a autoarei –, și funcția soteriologică. Într-o societate și într-o lume ca aceea dată de prezentul trăit, în care evoluția entropică a sistemului global nu face altceva decât să conducă spre propria in-voluție, de ordin etic și intelectual, invers proporțională cu inimaginabilele achiziții tehnologice, privirea spre trecut, spre înapoi, este, și în viziunea Ioanei Costa, o soluție – nu singura, desigur, dar una certă – de-a dreptul salvatoare.

Fiindcă Antichitatea clasică este actuală, fiindcă are un sens și un plus infinit de semnificații. Fiindcă niciodată nu i-a dispărut Lumii Vechi, chiar dacă ea însăși a dispărut în sine, ca atare, calitatea – deci și funcția – de *model*. Calitate exemplară și paradigmatică. Sau, în termenii, întotdeauna zgârciți ca număr, ai autoarei: „Antichitatea ne oferă un sprijin și nu cere decât bunăvoința de a-l accepta.” (*ibid.*).

Temele cărții, subiectele pe marginea cărora își desenează autoarea fiecare cronică (întotdeauna cu titluri atașante, stârnind curiozitatea și interesul prin formulări insolite, unele în maniera titlurilor din jurnalele de știri ale televiziunilor de azi; spre exemplu, la întâmplare: „Vulcanul și copistul”; „Gliptoteca fabricantului de bere”; „Secretele filologului clasic”; „Dovleacul de leac”; „Căsătorii epigrafice”; „Iubiri antice”; „Muzica grecilor, dansul hitiților”; „Elena mileniului al III-lea”; „Femei sfinte” etc. etc.) oferă cititorului, cum observam la început, șansa de a-și construi propria lume de ocehan întors, de caleidoscop rotit încet, nu repede, pentru că Lumea Veche este una a des-cifrării, nu a navigării cu viteza luminoasă a internetului. O spune cartea de față din primul ei rând: „Filologia este arta de a citi încet” (p.11). Filologia este cheia cu care se intră în Lumea Veche și Clasică. Orice cheie se întoarce și

învârte încet. Altfel se rupe.

Las cititorului plăcerea indicibilă de a descoperi frumusețea și, mai mult, atracția fiecărui subiect de care se apropie autoarea. Își va construi, astfel, propria viziune asupra cărții, tot astfel cum fiecare își construiește, pe cont propriu, figurile rezultate din rotirea caleidoscopică a ocheanului. Toate „poveștile” Ioanei Costa sunt „filologice” pentru că pornesc de la cărți, adică de la cuvântul scris. Rândurilor aparentei cronici de carte – fiecare text începe cu mențiunea autorului și a cărții recenzate, de unde rezultă toate coordonatele ei bibliografice – Ioana Costa le adaugă firele inextricabile ale propriei reflecții, propuse cititorului spre lărgită meditație pe marginea subiectului. Așa, ceea ce pare o banală recenzie se metamorfozează, fără ca, de cele mai multe ori, cititorul să-și dea seama, într-o fină analiză și comentată (nicicând exhaustiv) reflecție. Din cronică se naște *povestea*. Din *povești* – cartea. Care, trecând pe sub ochii minții cititorului, se întoarce, prin *poveste*, la cărțile care, în felul ei fiecare, au născut tot atâtea povești.

...și așa, povestea cea mare – a Lumii Clasice și a *poveștilor* ei – nu se termină niciodată. Câtă vreme va mai fi, în lumea de azi, Povestea...

GHEORGHE GRIGURCU

SCRIITORII ÎN INVERN

Una din publicațiile cele mai infame ale regimului comunist din țara noastră a fost cu certitudine ziarul *Glasul Patriei*, apărut între 1955 și 1972, când i-a succedat, într-un duh similar, *Tribuna României*. Cercetarea pe care i-o închină Ana Selejan scoate la iveală o față încă prea puțin cunoscută a relațiilor oficialității totalitare cu intelectualitatea, deoarece periodicul (din perfidie? din lașitate?, mai probabil din amîndouă) nu era difuzat decît peste hotare. Țelurile urmărite de *Glasul Patriei* erau, în principal, următoarele: pe de o parte se avea în vedere atragerea (compromiterea, mai bine zis) a unor nume de vază ale culturii noastre interbelice, pe de alta dezinformarea românilor din diaspora, în vederea revenirii a unora din ei în țară, publicația în cauză fiind organul așa-zisului Comitet român pentru repatriere. Cum se proceda? Colaboratorii se vedeau puși în situația de-a reconsidera „noul chip” al României „socialiste”, ca un topos al „imenselor prefaceri” (în bine, evident), al pretensei bucurii de-a munci, de-a crea, de-a trăi a tuturor categoriilor de cetățeni. Reportajele înflăcărâte se țineau lanț. Un tablou idilic căuta să disimuleze tristețile realității. Concomitent erau supuși oprobiului românii „de rea credință”, „trădătorii” care și-au îngăduit a nu fi de acord cu „măreața orînduire” impusă de o armată de ocupație. Nu se făcea economie cu termenii utilizați pentru stigmatizarea acestora. Defel întîmplător, *Glasul Patriei* nu beneficia de circulație internă. Prin coloanele sale propagandistii partidului intenționau să monteze o realitate paralelă, fantomatică a unei patrii prospere și ospitaliere, al cărei neadevăr strident locuitorii țării l-ar fi sesizat îndată. Pentru a-i manipula pe emigranți, periodicul a pus la contribuție trei categorii de condeieri. Mai întîi colaboratorii de bună voie, care au consimțit să scrie după indicațiile partidului de la început ori cel mult după un răstimp de rezervă, în care maximul dezagrement de care au avut parte a fost retragerea „dreptului de semnătură”, *ergo* interdicția de a publica. În al doilea rînd, foștii deținuți politici, a căror prestație poate părea uluitoare, deși exprimă un substrat dramatic la extrem, de care se cuvine a ține seama cu precădere. Iar în ultimul rînd, un grup de retori consacrați ai propagandei de partid, care-și extindeau prezența și pe versantul presei destinată străinătății, asupra cărora nu ne mai oprim (Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, M. R. Paraschivescu, Victor Tulbure, Nicolae Tăutu, Al. Andrișoiu etc.).

Cu ineputabilă amărăciune dar și cu stupefacție ne oprim în schimb la

personalitățile de vază din prima serie, în legătură cu care termenul, de franceză filiație, „colaboraționist” pare să aibă acoperirea cea mai adecvată, căci atitudinea lor nu e urmarea, cum spuneam, cu excepția rigorilor inevitabile ale cenzurii, a unor suferințe majore, ci mult mai curînd a unor interese irepresibile de carieră. G. Călinescu, anexat relativ de timpuriu ziarului în discuție, afirma, în 1958, așadar tocmai în momentul unui nou val de represiuni, că periodicul ar fi dat „prin vocea adevărului, cel mai usturător răspuns la calomniile înveninate ale dușmanilor țării noastre și poporului român”. Și o propoziție atît de trandafirică încît atinge în zelul său o posibilă conotație ironică: „Interesul pentru artă e așa de mare la noi ca și în Uniunea Sovietică”. Arghezi cel pururi adaptabil face act de prezență cu declarații care pecetluiesc scandalul etapei sale publicistice procomuniste: „Iau din ultima vorbire a Tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej următoarele cuvinte: că «în Republica Populară Română socialismul a învins definitiv, la orașe și sate»”. Și iarăși o posibilă „șopîrlă” în plin encomiu: „Astăzi, nici plugarii, nici scriitorii nu mai știu ce-i suferința și ce-i deznădejdea (...). Ca și plugarii, ne simțim colectivizați și noi ...” (*sic!*). Mai departe avem a face cu intelectualii care au suferit o detenție atroce, deci vulnerabili la culme, pe care autoritățile totalitare îi manevrează atît pentru a-i înjosi suplimentar, cît și în relație cu emigrația, poate mai puțin pentru a-i captiva verigile slabe, cît pentru a o lovi dureros. Pentru a clătina încrederea exponenților săi în convingerile lor bizuite pe o sumă de valori și pe onoarea unei consecvențe. Tactica folosită de opresori față de ex-deținuți e duală, cea a biciului și zăhărelului. Li se dă de înțeles că le vor fi republicate operele mai vechi, că vor intra astfel în circuitul literaturii „normale” (admise de regim), fără ca această promisiune să fie vreodată dusă la împlinire. Fumigena ei a funcționat pînă la stingerea lor din viață, cărțile unora dintre ei începînd să apară abia după 1990. E vorba de Nichifor Crainic, Radu Gyr, Ion Vineanu, Romulus Dianu, Constantin Noica, Dumitru Stăniloae, Henriette Yvonne Stahl, Al. O. Teodoreanu-Păstorel, Vladimir Streinu, Romulus Dianu, Constantin C. Giurescu, P. P. Panaitescu, Athanase Joja, Mircea Grigorescu, Neagu Rădulescu, Gheorghe Tătărescu etc. O listă a rușinii? Da și nu! Nedic Lemnaru, redactor de cursă lungă al *Glasului Patriei*, arată, pe bună dreptate, că publicația „era redactată aproape în exclusivitate de foști deținuți sau de intelectuali care aveau interdicția de a semna în presa literară curentă. Redacția arăta ca o curte de anchetă, după eliberarea condiționată a deținuților. Aceștia lepădaseră – la ordin – hainele vărgate și trecuseră la ținuta civilă, la costumele din garderoba antebelică de care mai dispuneau. Ei încercau să-și revină, să se destindă după regimul de carceră, să respire, să fumeze, să recapete uzul condeii”. Să fi scris toți aceștia benevol pe placul forurilor ideologice, să-și fi schimbat crezurile de-o viață printr-o mișcare de 180 de grade? Să-și fi renegat de-a adevăratelea trecutul spre a adera la falsitatea grosieră a sloganurilor unei cîrmuiri abuzive și a-și injuria fără măsură congenerii aflați peste graniță? Cu neputință. E vorba aici de un fenomen analog „reeducării” monstruoase de la Pitești, aplicată fiind aceasta în continuare pe lotul intelighenției. Așa cum nefericiții de la Pitești erau torturați nu numai pentru a-și însuși vinovății imaginare dar și pentru a-și tortura la rîndul lor camarazii de detenție, intelectualii care au făcut Gulagul

autohton s-au văzut asmuțiți asupra comilitonilor lor. Teroarea era cuvântul de ordine al tratamentului ce li s-a aplicat. O teroare teribilă, așa cum rezultă din numeroasele texte memorialistice ale foștilor deținuți politici, care nu lasă niciun dubiu asupra efectelor sale dezumanizante. Rușinea, una imensă, indelebilă, nu e atît a celor care au cedat torturii înimaginabile, ci a regimului care a instrumentat-o. Rușine, putem adăuga, și acelor cercetători actuali care se străduiesc a discerne „părțile drăguțe” ale comunismului, ori chiar a-l spăla integral... Cu justețe s-a observat că „fenomenul Pitești”, de care s-a ocupat, avem impresia că în premieră, Virgil Ierunca, într-o carte apărută în Franța, cu o prefață a lui François Furet, a reprezentat un fenomen fără precedent în Europa secolului XX. O revenire la practicile medievale, după ce veacul luminilor părea a impune o „îmblînzire” a torturii, apelînd mai mult la procedee de ordin psihologic, la o „tehnologie a sufletului”. În Gulag, ca și în Holocaust, tortura, incluzînd excesele ei de ordin patologic, revine în forță. După cum precizează Michel Foucault, cercetător atent al evoluției închisorilor de-a lungul istoriei, după „sobrietatea punitivă” se petrece un reviriment al „sumbrei sărbători punitive”. Cum am putea socoti altfel prestația intelectualilor noștri, adesea de prim ordin, prestație de-o factice înflăcărare așa-zicînd comunistă și de o oribilă vituperare a confrăților lor anticomuniști din exil, decît ca o variantă a fenomenului Pitești? Iată o consemnare a poetului Ștefan Băciu, referitoare la Nichifor Crainic, care tranșează definitiv chestiunea: „nu garantez autenticitatea lor (a «poveștilor» care circulau – n.n.), însă am încercat să le verific de mai multe ori, încît mi se pare că pot spune că ar corespunde adevărului (...); (N. Crainic) a fost bătut și umilit, ținut la un regim de înfometare, încît trebuia să cerșească un boț de mămăligă rîncedă, făcînd pe cîinele și tîrîndu-se în patru labe în fața paznicilor care-și băteau joc de credința lui în Dumnezeu, prin înjurături cu Sfinți și Dumnezei”. Pentru a sugera pe deplin grozăvia acelor împrejurări am mai adăuga doar o singură mărturie, de astă dată nemijlocită, din cartea lui Florin Constantin Pavlovici, *Tortura pe înțelesul tuturor*: „Arestat pe cînd era elev de liceu la Tulcea și condamnat într-unul din numeroasele loturi legate de rezistența anticomunistă din pădurile Babadagului, (Timoftei) Măndru trăise în penitenciarul de la Pitești sau de la Gherla lucruri de netrăit. Pentru că nicio tortură nu-l putuse face să participe la torturarea altora, adică să se reeduce, fusese silit să mănînce douăzeci și șase de gamele cu fecale. – Eram fericit în ziua în care mă lăsau să-mi mănînc propriile mele fecale, mi-a spus el, îngrozit de ceea ce îndrăzneam să-mi spună”. Comunismul în acțiune!

Să trecem acum în revistă cîteva aspecte ale acestei bolgii pe care o ilustra colaborarea cu regimul a foștilor deținuți de conștiință. Păstorel, efervescentul om de spirit care a fost închis pentru epigramele sale antiregim, de-o enormă circulație orală în epocă, a ajuns să alcătuiască împreună cu graficianul Neagu Rădulescu deplorabile rubrici îndreptate împotriva exilului, cu titluri precum *Țintar*, *Insectar*, *În vîrfurile peniței*. La un moment dat, acest „vîrf” încearcă a-l nimeri pe Mircea Eliade, care „publică în revista *Destin* de la Madrid «reportajul» *La țigănci*: Rîd studenții prin unghere/ Și rîzînd iau loc în bănci:/ Musca, știm, trage la miere,/ Profesorul *La Țigănci*!”. Sau pe un alt autor cu vederi de extremă dreptă, Vasile Postecă, care

„s-a plîns într-un articol că «buboiul coace de prea multă vreme»: Ghinion și pace!/ Căci, cum zici mata,/ Buboiul îți coace,/ Însă mintea ba”. Constantin Noica nu șovăie a publica la rîndu-i o palinodie care sună astfel: „Am scris cele de mai sus pentru ca să îndemn și pe alții să-și recunoască greșelile și să se alăture prin muncă, intereselor României noi. (...) A trebuit să ne creăm justificări pentru ostilitatea sau în cel mai bun caz rezerva față de regimul de democrație populară instaurat în țara noastră (...) nu cumva a fost o greșeală față de țara noastră însăși?”. Dar semnaturile de bază ale ziarului au devenit cele ale lui Nichifor Crainic, Radu Gyr, Ion Vineanu, anume racolați, s-ar părea, din zona ilustră, de orientare de dreapta, a publicisticii noastre anterioare. Evident, pentru a proba puterea discreționară a cîrmuirii care dislocă convingerile, mutilează fără păs conștiințele. După ce a fost declarat „dușman al poporului” și osîndit la închisoare pe viață, pedeapsă din care a ispășit 15 ani, Nichifor Crainic ajunge și el să-și plece fruntea în fața judecății torționarilor: „Fac parte dintr-o categorie de oameni care au greșit în forme variate față de poporul nostru. Am primit o educație burgheză, plină de prejudecăți, împotriva înnoirilor revoluționare (...). Am greșit de bună credință, convins cum eram că soarta celor oprimați s-ar fi putut îmbunătăți pe cale evolutivă. Am greșit pentru că n-am crezut în revoluție (...). Am primit cu seninătate pedeapsa pe care știam că o merit”. Fără a uita să mimeze bucuria reîntîlnirii cu patria urgisită: ” Am redeschis ochii în lumina libertății asupra unei țări cu desăvîrșire nouă, în totală opoziție cu imaginea României vechi, pe care o purtam în minte”. Și să se „angajeze” patetic: „Zece vieți aș vrea să am, să le îngrop pe toate în zidurile eterne ale Republicii Populare Române”. Însă cele mai triste rînduri ale autorului *Punctelor cardinale în haos* sînt cele apărute în cadrul rubricii *Trădători și renegați*, a cărei substanță neagră a alimentat și alte texte. Cei ce s-au disociat de sistemul comunist suportă avalanșa fără oprire a unei terminologii de afurisenie: „Lepădături”, „stafii”, „fugari”, „huligani”, „clevetitori”, „calomniatori”, „șleahță”, „uriori”, „transfugi”, „secături”, „dezertor”, „detractor”, „epave”, „rămășițe burgheze”, „paraziți”, „spectre”, „asasini” ș.a.m.d. Patriotismul exilului e întors cu capul în jos: „am luat cunoștință de activitatea mîrșavă a unor specimene care, desprinzîndu-se din matcă, s-au înregimentat în tabăra dușmanilor, devenind cu știință și voință trădători și renegați”. Cioran apare potopit de asemenea zoaie pamfletare: „E necesar să subliniem că pentru psihologia epavelor politice, de care ne ocupăm, nimic nu era mai potrivit decît această filosofie a disperării existențialiste în care Emil Cioran înfofolește infamia apostaziei și a renegării. (...) Emil Cioran, «filosoful» de azi al demenței apostatice, a fost un parazit ca oricare altul. (...) Lumea se adună în jurul său ca în jurul unui monstru expus într-o menajerie (...). Pentru «filosoful» disperării existențialiste, care vrea să fie Emil Cioran, o singură soluție logică s-ar impune și anume: sinuciderea!”. Nu e uitat nici Mircea Eliade: „Mircea Eliade e un sexolog maniac. (...) Mircea Eliade cu o erudiție mai mult decît anormală cultivă toate aberațiile erotomaniei. (...) Pornografia lui constituie patronajul «spiritual» al legionarilor renegați”. Radu Gyr își aduce și el obolul la certificarea unei „epoci luminoase”: „Da, la 23 August 1944 s-a ivit aurora libertății românești (...). Și-n bucuria însoțită a acestei biruințe românești – biruința Capitalei

noi și-a omului nou – mă văd crescînd eu însumi, înalt, înnoit și solar”. Și nu omite a-și renega aderența legionară, simulînd că ar fi hipnotizat de „fericirea” adusă de totalitarismul roșu: „Mitul legionarului s-a spulberat (...) Poporul român a trecut din sclavie și exploatare la libertate și bună stare”. Dovada irecuzabilă a mistificării se ivește nu doar prin ceea ce a scris Radu Gyr în partidă ascunsă ori, mai înainte, în Gulag, (ca și, de altminteri, Nichifor Crainic), ci și în mărturiile din volumul său memorialistic, apărut postum, în 2001, *Calendarul meu*, în care se dezice de decizerea sa forțată, în cuvinte care se extind asupra întregii înscenări cumplite, de tip Pitești: „Caracteristic regimurilor politice autoritare, literatura militantă este o literatură care se obligă, se angajează să servească doctrinei sociale circumscrise duratei concrete și zonei geografice. Adeseori scriitorul practică o asemenea «artă» în ciuda adevăratului său temperament. El simte, gîndește și elaborează după norme severe, sub un riguros dicteu politic. Autorul trebuie să pară optimist și exploziv de entuziasm, teme ca: tristețea, deznădejdea, moartea fiind socotite depresive, cu o influență negativă asupra cititorului și, ca atare, damnate, prohibite. Se produce astfel o literatură «oficială», o literatură de «Stat», întemeiată pe dogme”.

Un capitol special ni-l oferă Ion Vinea, împreună cu fosta sa soție, Henriette Yvonne Stahl. Dedicat și el ditirambilor socialiști, asociați cu satiriconul interbelicului, autorul *Orei fîntînilor* a avut o partitură consistentă în „demascarea” lui Petru Dumitriu, fugar, la un moment dat, în lumea capitalistă. Familiar al lui Vinea o bună bucată de timp, prozatorul răsfățat de statul comunist pe care nu s-a dat în lături a-l răsfăța exorbitant devine un caz în caz, un marsupiu în cazul acestuia. Iritarea autorităților bucureștene față de dezertîunea lui Petru Dumitriu atinge culmea după ce prozatorul a publicat la Paris două cărți și anume *Rendez-vous au Jugement Dernier* (1961) și *Incognito* (1962). Le vine în ajutor Vinea, îndreptînd asupra lui Dumitriu un jet de epitete ale ignonimiei: „Erotoman”, ins cu „metehne atavice”, „mincinos”, prozator cu scris „vulgar, dezlînat și mai ales cleios”, „disprețuind ghilimelele”, „apostol al vagului și nimicniciei”, „jalnic pornograf”, posedînd o „scelerateță reptiliană”, avînd un trecut de „meschinării, escamotaje, înșelăciuni și turpitudini” ș.a. Și încă: „Panorama obscenă a viciilor, filmul abject al perversiunilor sexuale, al năravurilor solitare, al spurcăciunilor «oedipiene» se desfășoară fără omisiuni mai cu seamă în romanul *Incognito*, o adevărată spovedanie psihianalitică a slăbiciunilor secrete, a metehnelor atavice ale autorului”. Nu lipsește nici acuza unei pastișe: „De prisos să mai spun că întîmplarea de mai sus, pe plaja de nisip, e pur și simplu «șparlită» din Maurice Druon”. Henriette Yvonne Stahl preia observația, adăugînd alte nume acuzînd „pastișarea grosolană”: Joseph Conrad, Hemingway, Malraux, Ramon Sender, cu precizarea că Petru Dumitriu, dispunînd de „un talent redus, fără imaginație, ticluia cu ușurință numai atunci cînd avea materiale de la alții, fiind în sine lipsit de forță epică și incapabil de invenție literară”. Și pe deasupra susținînd că acesta s-a inspirat chiar din creațiile sale, *Între zi și noapte*, *Voica* și altele. E dificil acum, în lipsa unei analize atente, de stabilit cota de adevăr a unor asemenea aserțiuni, cu toate că, așa cum ne atrage atenția Ana Selejan, „acestea toate îndeamnă la mai multă prudență în reevaluarea scriitorului Petru Dumitriu”. Foarte

semnificative ni se înfățișează în schimb dezvăluirile cu privire la comportamentul de arivist „socialist”, de altminteri de sonoră reputație în acel timp, al prozatorului, la moravurile sale în aparentă contradicție cu „sobrietatea” comunistă. Henriette Yvonne Stahl, care i-a fost soție și lui, în pofida faptului că era cu 24 de ani mai în vârstă, declară suficient de credibil: „Era avid să facă bani și carieră publicistică. Dovedind o prefăcătorie infamă și multă necinste, el a știut să profite de primii ani de după 23 August 1944 – tulburi și de tranziție – și din atmosfera hitleristă a trecut cameleonice în noua atmosferă socialistă, prefăcându-se cu abilitate în aderent al regimului din țară”. Caracterizându-l drept „un individ orgolios peste măsură”, ducând „o viață de lux și extravagantă revoltătoare, care necesita bani, foarte mulți bani”, scriitoarea exemplifică: „Astfel, pe când era încă director de editură, a încheiat un contract cu forurile cinematografice pentru suma de 60.000 lei, mințind că va furniza șapte scenarii după capitole din volumele *Cronica de familie*. A încasat banii fără să dea măcar un singur scenariu”. Pentru alte 11 contracte pe care nu le-a onorat, „a încasat drept aconturi enorma sumă de 330.000 de lei cu care figurează și astăzi ca datornic!” Pe deasupra, Ion Vinea relatează împrejurarea că Petru Dumitriu și-a făurit prima treaptă a traiului multînlesnit colaborând la *Fapta*, gazeta „revolver”, rău famată, a lui Mircea Damian, după care a continuat să-și manifeste lipsa de scrupule: „Mergea prin casele oamenilor cumpărând suveniruri «de familie» și obiecte de artă, dar neplătind decît la mari intervale și numai silit prin rugăminți sau amenințări disperate. Se împrumuta cu bani și îi restituia la calende”. Episoade de alură balzaciană ar fi determinat în bună parte exilul scriitorului mereu dornic de huzur: „Frica de el însuși. Frica de creditorii și furnizorii neachitați. Frica de angajamentele literare nerealizate, de contractele ce vor rămîne fără îndeplinire”. Nu putem acum a lua chiar toate informațiile oferite pe această direcție oficial inflamată drept strict autentice, însă ele par foarte, foarte verosimile. Ne amintim bine de faima de dandy realist-socialist, cu un caracter carent în energicul său elan de ascensiune, pe care o avea, în anii '50, autorul *Drumului fără pulbere*. Îl întâlneam în 1954, când oamenii purtau șepci și haine „pe puncte”, la Casa Scriitorilor ca și la Athenée Palace, privind lumea de sus, purtînd smoking și papion ca un semnal al unui timp pentru noi iluzoriu, pentru el pesemne că real. Ca și de asemănările frapante pe care le prezenta cu acesta un emul al său, cu o eleganță vestimentară așijderea emblematică, căutător de mobile vechi și lucruri scumpe în casele celor ajunși la ananghie, A. E. Baconski, supranumit un Petru Dumitriu clujean. Înainte ca unul să ajungă postulant la favorurile Occidentului și altul un dezamăgit tot mai nervos al regimului comunist pe care-l servise pentru a ajunge la o anume treaptă socială, cei doi alcătuiau în lumea literară un cuplu pregnant...

Victime luate drept trădători, trădători luați drept victime, iată două circumstanțe care ne fac să parcurgem scrierea Anei Selejan cu interesul cuvenit unui roman senzațional, dedicat celei, cu siguranță, mai triste perioade pe care a străbătut-o vreodată literatura română.

Ana Selejan: *Glasul Patriei – Un cimitir al elefanților în comunism*, Editura Vreamea, 2012, 168 p.

TRISTELE

Cum câteva luni de zile am lăsat deoparte cronică literară, mi-e greu să aleg dintre cărțile despre care aș fi vrut să scriu imediat după apariție. S-au adunat multe. De toate tipurile, de toate calibrele. Cărți ale unor autori cunoscuți sau ale unor debutanți. Cărți discutate sau nu în presa noastră culturală. Aleg totuși, de această dată, o carte de poezie care are o rădăcină comună cu un alt volum proaspăt și tulburător. Între *Divina tragedie* a Medeei Iancu (Brumar, 2011) și *Vântureasa de plastic* (Brumar, 2012) a lui Marius Chivu nu doar editura constituie un liant. Ambele cărți reprezintă un debut poetic, ambele pleacă de la biografia personală și de la experiența unei boli teribile pentru a glisa spre un sens supraindividual. Ambele cărți rescriu (prin modalități proprii) poezia trupului și redefinesc poezia sufletului. Repun în discuție (pe paliere diferite) memoria și recuperarea ei. Sau problema morții și a salvării. Dar, cu toată rădăcina comună, cele două cărți sunt profund deosebite, ceea ce arată, o dată în plus, frumusețea răscolitoare a literaturii.

Despre cartea Medeei Iancu, *Divina tragedie* s-a scris destul de mult. Probabil că nu suficient. E o carte care a trezit entuziasm, a iscat și controverse. A fost lăudată cu glas tare de unii și ocolită tăcut de alții. Premiată în vara lui 2009 la Concursul de poezie ProVERS (organizat la Nicula de către Luigi Bambulea), *Divina tragedie* nu este totuși un debut editorial absolut. Înainte de apariția de la Brumar, Medeea Iancu publicase o altă carte, de care, între timp, s-a distanțat. Consideră (și nu e prima poetă cu această opțiune) că abia al doilea său volum reprezintă un debut real. Iar acest al doilea volum (căci nu e o plachetă de câteva pagini, ci o carte de poezie bine articulată) scoate la rampă o poetă care merită, fără doar și poate, atenția publicului și a criticilor.

Dar ce e *Divina tragedie*, dincolo de titlul contrariant? Nu e o carte cu poeme, ci un lung poem structurat în trei părți, *Allegro*, *Allegro con Molto*, *Largo* – o simfonie a durerii, a spaimei, a singurătății și a morții. Un document poetic despre vulnerabilitate și eliberare, într-un crescendo muzical al cărui ritm e condus cu dezinvoltură. O cronică existențială surprinzător ramificată, cu nervuri fragile și sinapse neașteptat scurtcircuitate. E un poem arhitectural, muzical și revelator, deopotrivă. Și nu e la îndemână oricui să își proiecteze confesiunea lirică pe un astfel de ecran. Nu a fost, în cazul Medeei Iancu, o chestiune de ambiție nejustificată. Poeta are destulă forță pentru a-și dirija până la capăt mărturisirea și a-și explora cu ochii largi deschiși imaginarul.

Mărturisirea pornește de la experiența unei boli crunte. Însă patul de spital și un iubit îndepărtat par să catalizeze un amplu proces de hipertrofieri a imaginarului. Dintr-un rizom ce cuprinde deopotrivă suprarrealismul și expresionismul, *Divina tragedie* revarsă asupra cititorului un șuvoi amețitor de imagini și registre. De asocieri insolite și devieri neașteptate. De explorări candidе și de sedimentele (re)inventării unei logici surprinzătoare, care juxtapune elemente la prima vedere nepotrivite pentru a le desface, mai apoi, cu uneltele poeticității. S-a vorbit despre faptul că densitatea și preaplinul versurilor Medeei Iancu o separă pe poetă de austeritatea discursului poetic minimalist – ceea ce cred că sugerează nu numai o alternativă expresivă, ci și că opulența imaginarului poate să coboare (mai) adânc în străfundurile tulburi ale ființei. Cu condiția ca această opulență să fie autentică: „noaptea singurătatea forează în mine/ miros a cristal. dimineața beau cafeaua și mă tem./ plămânul meu s-a separat de plămânul tău/ obrazul meu s-a separat de obrazul tău / pielea mea ascuțită s-a separat de gura ta. / din braț îmi pompează încet sânge până când inima ta se prelungește în mine./ dimineața te înlocuiesc cu genunchii./ dimineața te înlocuiesc cu piela crocantă a unui piept de găină./ dimineața te înlocuiesc cu o perfuzie mov./ dimineața gura mea este o floare./ dimineața mama mă cheamă la ea și îmi scoate firele de ață de la cathéter./ o să trăim pe o câmpie/ o să trăim”. În *Divina tragedie*, poezia trupului (cu termeni ca *piele, inimă, plămâni, artere și sânge* valorificați obsesiv) configurează doar un strat epidermic sub care se adăpostește, convulsiv, nu o dorință oarbă de menținere în viață, ci o structură afectivă complicată. Sau aspirația spre farmecul naiv, care frăgezește până și ispitele livești. Biologicul frământat de suferință e lăsat în umbră de liniști trecătoare, dar și de o chinuitoare neliniște metafizică.

Martor, observator, protagonist al dramei iscate de boală și de singurătate este poeta-fetiță, ale cărei simțuri ascuțite iau contact cu o lume care ar fi trebuit să rămână, și ea, plină – cum plin este imaginarul poetic. În schimb, lumea recuperată de poetă prin delicate percepții infantile se va dovedi a fi una a absenței: de la absența aerului în camera de spital („dacă rămân s-ar putea să iau un pistol și să găuresc pereții ca să pot respira”) până la absența tatălui, a iubitului („imaginea ta mă face să tremur de o parte se află/ sentimentul/ de cealaltă sărăcia ideii tale. tu ești o idee.”), a copilului căruia nu va putea să-i dea niciodată viață. Sau a unei transcendențe salvatoare, care să dea sens dispariției: „cine sunt eu/ când absența se face o pâclă densă/ în care dispar.”

De la trama principală, discursul *Divinei tragedii* deviază, alunecă, se rostogolește și se repliază frenetic, într-un soi de mișcare continuă, febrilă, aflată la limita raționalului. Medeea Iancu recuperează admirabil frenezia primei copilării, cu fervoarea neostenită a cunoașterii senzoriale, mereu hrănită, dar întotdeauna la fel de flămândă: „ce e? ce e?/ degetele mi s-au desfăcut ca o gură de rechin”. Prin capilarele ultrasensibile, lumea se percepe altfel. Printr-un suflet de copil, viața (și moartea) se văd alt-fel. Rememorarea în context infantil dublează și amplifică până la paroxism ceea ce omul matur încearcă să filtreze rațional. Detaliile existenței primesc alte contururi, spaimile se acutizează iar singurătatea devine terifiantă. Copilul nu are conștiința pericolului iminent. Replierea lui nu este defensivă, ci pregătește un nou

salt. Nu știe să se oprească, să iasă din joc, să se pună la adăpost. La fel și autoarea *Divinei tragedii*, care duce observația într-un perimetru interior devorat și totodată devorator, în care candoarea și cruzimea viețuiesc laolaltă, plutind într-un dans pe cât de inocent, pe atât de macabru. Părții de arhivă (redescoperită cu durere) i se adaugă nevoia de a trăi până la capăt, de a lua act de toate detaliile ultime ale vieții: „unde ești tu/ eu când voi fi mare mă voi face trenuleț./ viața curge în sus/ moartea curge în ocol./ fiecare os strălucește a moarte/ fiecare oraș miroase a var/ fiecare copil este o cârpă de iută./ sunt aici./ [...] nu sunt decât un trenuleț care vorbește neîncetat/ moartea ciugulește din mine cu mâinile murdare/ vino tu lângă mine să ne lipim într-o biluță de plumb/ o să țin umerii drepti și gura deschisă.”

Dacă un copil împinge curajul explorărilor sale până dincolo de obișnuit, nu e mai puțin adevărat că păstrează, în același timp, nevoia tutelei. O nevoie vitală de iubire. De cuib. E ceea ce traversează versurile Medeei lancu, potențând sentimentul insidios al morții. Unul câte unul, prezențele care îi animau cuibul, asigurându-i un echilibru, dispar. Măcinată de singurătate și neliniște, fetița-observator se crispează în fața existenței, în timp ce vocea poetică iese din carcera interiorizării și se deschide, inspirată, individualizată, spre imaginarul estetic: „tata a murit sub pământ./ ținându-mă în brațe tata respira cu plămânii mei// tatăl meu avea ca soție pe mama mea/ în fiecare luni dimineața tata îi aducea flori mamei// tata ne-a rugat într-o zi să plecăm pentru că el are cancer// iar cancerul se poate lua prin mângâiere// tata a căscat o gură mare/ gura tatei înghițise toate jucăriile mele/ gura tatei se târa precum un gândac burtos/ gura era o mireasă gravidă [...] tata fugea cu mine/ obrajii noștri se încălzeau unul de altul/ la piept țineam un caiet de dictando iar tata fugea/ după noi fugea un căluț negru/ căluțul cel negru avea o inimă neagră// [...] tata a murit./ tata e mort fără ca eu să știu./ nu știu ce înseamnă cuvântul *tata/ tata tătoi tătăioi tătăioi/ lumea s-a ascuns într-un colț*”.

Moartea e pretutindeni, adulmecă pe oricine, fără să țină cont de vârstă, de visuri, de spaime. Senzația insuportabilă de clausturare, în care nevoia de eliberare se vede nu o dată anulată de neputință („aici sunt închisă ca-ntr-un coșciug.”) e completată de continua amenințare a desfolierii trupești – conștientizată, analizată, simțită și resimțită până la extenuare („cineva face rumeguș din trupul meu”, „cineva ciugulește mărunț/ mărunț din mine/ cu o forță izbitoare.”). Însă desfolierea cărnii chinuite de boală e dublată de memoria fărâmițată, desfăcută „în firișoare”. Sau de o atentă depliere a inimii. De o terifiantă deșurubare a sinelui – fragmentat între realitate și imaginar, însă dilatat prin cei care îi sunt (încă) alături. Așa cum există o rutină a vieții, apare și o obișnuință a sfârșitului. Moartea devine *comestibilă*. E un decupaj dintr-un joc obișnuit, inocent și tragic, „o păpușă de lemn/ pe care fetițele și băieții o lustruiesc mângâind-o/ țărâș-grăbiș trece moartea/ cu nasul lung și tocit la vârf./ îmi schimb doar chipul./ un băiețel cu pantaloni scurți mâncând cozonac./ în farfuriile rămâne deseori imaginea tatei cu nasul căzut în tort/ o figurină caraghioasă. îmi subțiez mijlocul./ numai moartea vine frumoasă ca anna karenina.” Dramatismul versurilor de mai sus, mânuit excelent prin dinamica focalizărilor și prin firescul cu

care concretul în forma lui nudă se răsfrîă în idee abstractă, nu iese din tonalitatea generală a cărții.

În *Divina tragedie*, moartea o însoțește fără răgaz pe cea care metamorfozează sentimentul morții într-o problematică – o posibilă strategie de a-și ascunde propria moarte, dar, în acest caz, mai degrabă o definire (poetică) a relației dificile dintre anxietate și seninătate. Dintre neputință și eliberare. Întâlnim, în versurile Medeei Iancu, o întreagă suită de imagini, metafore și sugestii simbolice ale zborului. Dorința fetei de a fi balerină sau de a avea o casă zburătoare, cu care „vom putea ajunge la tata pe everest”, păpușa cu aripi albastre, transformarea imaginară într-un înger sau profilul înaripat al lui Icar intră, la prima vedere, în recuzita lumilor infantile, liniștite și candidă. Dar zborul, pornit dintr-un vis copilăresc, se arată a fi iremediabil legat de ideea morții. Printr-o întorsătură neașteptată, discursul virează dinspre scenariul (aparent) paradisiac spre o derulare amețitoare de cadre ce configurează, din nou, situația-limită. În *Divina tragedie*, zborul devine un posibil mijloc de reîntâlnire cu un absent (tatăl). E, așadar, o eliberare de realitatea inconfortabilă. În ochii copilului, zborul nu e cu adevărat mântuitor, ci intră mai degrabă în seria miracolelor de-o clipă. Ceea ce durează, în schimb, e o inepuizabilă tristețe.

La Medeea Iancu, tristețea pare a fi un dat fundamental al ființei. Ea poate otrăvi și paraliza orice elan afectiv, mărginindu-se la a fi strict un reflex al morții. Însă poeta evită otrava, pentru că tristețea, la fel ca suferința, îi relevă existența. În tristețea *Divinei tragedii* predomină misterul ființei, nu (doar) al suferinței și al morții. În durere stăpânește senzația, structura biologică fatală, în vreme ce tristețea e guvernată de imboldul reflexiv. Durerea se decantează în meditație lirică – pe când armonia familială se surpă sub greutatea neașteptată a unei (alte) absențe. Paradoxal e că, la Medeea Iancu, tristețea și reflexivitatea ultrasenzorială aduc la incandescență afectul. Iar micile tablouri de bucurie domestică, alături de mămoiu și tăioiu, admirabile ca reușită poetică, nu reușesc să compenseze impactul absențelor. Trecut prin senzații tactile, inspirată în plămâni și pătrunsă în creier ca un fluid impalpabil, sentimentul absenței absoarbe și vibrațiile depărtărilor. Dumnezeu, care ar fi putut să schimbe greutatea de monolit ce împovărează ființa, e privit cum „sufală țărâna de sub picioarele tale”. În loc să salveze, provoacă suferință. Eliberează de trup (de-un „smârc”) pentru a despărți copilul de tată, de bunică, de cuib. În viziunea poetei, Dumnezeu (cu literă mică) acoperă mai degrabă o transcendență făcută cioburi. Multiplicată la nesfârșit, slăbită, erodată, îmbătrânită, travestită, infantilizată, obosită, degradată. Atunci când apare totuși în forma lui singulară, Dumnezeu aduce moartea cu indiferență. Atributele miraculoase, creatoare par să nu îi mai aparțină. Le-a preluat, proiectate de ochii fetei, părintele din cuib – tatăl, mama, bunicii. Miracolul creator se poate întâmpla oricând în concretețea vieții domestice, printr-un transfer afectiv contaminant care sublimează până și trupul bolnav, însă care poate privi „până la capătul cerurilor cerului/ unde dumnezeii mută mobila cerului, mobila tinerilor dumnezei”, unde sunt „dumnezei căzuți, dumnezei puturoși, dumnezei provinciali/ dumnezei atletici [...]/ dumnezei cu chip de clovn speriind copiii dumnezeilor/ dumnezei instalatori reparând conductele cerului/ dumnezei cu teama de întuneric/ dumnezei

muți și surzi cu decorații pe piept/ dumnezei cu coroane de staniol pe cap dumnezei reparând alți dumnezei/ [...] dumnezei birocrați numărând dumnezeii cerurilor/ dumnezei cu iepurași sub mână/ dumnezei fără niciun dumnezeu;/ viața aceasta: dumnezeii noștri plini de alți dumnezei, mai mici.” Fragmentul citat încheie *Divina tragedie* – poem în care sugestia metafizică se sprijină pe absența, nu pe prezența transcendenței. Salvarea ființei (atât cât este posibilă) depinde numai de iubire. Dar și de ecoul incantatoriu, eliberator al poeziei.

Dacă există în versurile Medeei Iancu o metafizică a absenței, atunci *Divina tragedie* nu e un titlu nici emfatic și nici ironic. Scenariul liric relevă, cu gravitate, o dublă tragedie, condensată într-un titlu care ascunde două centre de greutate. În funcție de cel ales (al determinantului sau al determinatului), se schițează tragedia divinității sau tragedia omului (a cărui suferință îl poate apropia de măreția divină). Incapabili să se regăsească, omul și divinitatea își trăiesc, fiecare, drama.

Situațiile-limită care prefigurează versurile Medeei Iancu pot fi redată prin limbaj doar în doze aproximative, completate și echilibrate însă prin recursul la o paradigmă ritualică ce învăluie totul în vrajă. Dacă marile experiențe sunt urmate de obicei de o anumită decompresiune, la capătul cărora totul poate cădea în banal, *Divina tragedie* arată altceva. Repetițiile (exploatate iarăși și iarăși de-a lungul întregului poem), comparațiile șocante („prin piele moartea trece ca o cocoasă/ ca un ochi de bufniță crește crește crește”), jocurile de topică prin care sensul glisează spre intervale secunde fac parte din repertoriul lingvistic al fetei care (poate) înțelege experiențele ultime fără să utilizeze concepte. Alcătuirea unui copil implică un coeficient mai mare de imprevizibilitate și de creativitate. Iar poezia de ele are nevoie, nu de concepte. Rolul asumat de poetă (chiar dacă nu e prima care îl încearcă) se dovedește, în *Divina tragedie*, unul reușit iar limbajul, cu toate redundanțele riscante și cu virajele lui neobișnuite, izbuteste să evite derapajele artificiale. Ceea ce șubrezește, rareori, discursul poetic al *Divinei tragedii* nu ține nici de viziune, nici de tehnică. Cele două-trei combinații verbale distonante se pierd sub tensiunea percepțiilor senzoriale și ale intuițiilor spirituale. Bucată ruptă dintr-o interioritate complicată, care trăiește simultan candoarea și disperarea, expresia poetică actualizează conținutul ființei și favorizează, ritualic, întâlnirea cu *celălalt* – dinăuntru și din afara eului. Inclusiv întâlnirea cu cel absent, care, întrupat în imagine poetică, redevine (pentru o vreme) prezent.

ACEL STIL DE VIAȚĂ...

Cartea de memorii a Corneliei Pillat, *Ofrande*, reeditată la Humanitas (2011) prin grija fiicei, Monica Pillat, care-i scrie și emoționanta prefață, și i-o dedică, e mărturisirea unui stil de viață. Conceput, el însuși, ca o ofrandă. Risipit în jur fără nici o pretenție, cu naturalețe, cu generozitate, atingându-se foarte puțin de schimbătoarele lumi prin care oamenii care-l slujeau au trecut. Un fel calm și odihnitor de a fi, în lumina unor chemări mai importante decât măruntele lupte zilnice. O armură pe care oamenii pentru care această carte pune mărturie n-au îmbrăcat-o numai când istoria nu le-a surâs. O aveau cu ei.

Drumul acestor memorii, o spune și Monica Pillat în prefață, e asemeni intrării într-o biserică, plimbării printre scenele ei pictate, cu ochi de istoric de artă, într-un joc subtil de apocalipsă cu mântuire.

Capitolele, inegale, tăiate acolo unde firul memoriei se abate spre altceva, au titluri narative ce, rezumând, ispitesc. Detalii revelatoare, care pot rechema un personaj din câteva cuvinte, sau gesturi, sunt păstrate pentru aceste titluri lin curgătoare. De pildă, amintirea numită *tată* înseamnă, peste ani buni, tabietul toaletei, cu mânerle ei de metal, sorbitul dichisit al cafelei, un anumit fel de a poza (înnăscut-nobil, la tânărul lucrător cizmar strămutat în Capitală), un anumit fel de a-și recunoaște lucrul în pantofii prefirați pe străzi, cum primii masoni își semnav, odinioară, blocurile de piatră puse în temelia catedralelor.

Acest tată ridicat la o anumită stare din pătura modestă nu face economie de mici plăceri – o masă în familie, bunătăți aduse seara, în drum spre casă, un prânz cu lucrătorii din atelier. Evocându-le, Cornelia Pillat pune degetul pe exact esența burgheziei de altă dată: un trai frumos, fără să fie neapărat costisitor, plăcut, fără să fie excesiv. Viața unor oameni care-și prețuiau și munca, și confortul de zi cu zi. Trăind cu sentimentul, atât de subțire azi, că nimic rău nu li se poate întâmpla. Casa părintească, așa cum apare ea în amintire, sau în vis, e o citadelă a tihnei, o mică insulă de prosperitate fără opulență și de armonie, între oamenii locului, între oameni și loc, plăcut și primitor. Acolo cântă muzici, la patefon, acolo se dansează, acolo e refugiul anilor grei. Ultima întâlnire, în casă, la o tristă serată, a bătrânilor social-democrați din partidul lui Gheorghe Ene-Filipescu, tatăl Corneliei Pillat, are ceva din amestecul de noblețe și de sfâșiere neputincioasă a lumilor care se duc fără să știe nici ce li se întâmplă, nici de ce. De la tragedia din Pompei, până la ședința universitarilor de modă veche, în așteptarea unui *doktor* care le va aduce dezastrul, cu care se deschide *Pădurea Katyn*, aceeași trebuie să fi fost poza de final a unei ordini care se năruie

brusc. Veselie, ștaif, nici o presimțire...

În casa dintr-o dată goliță de oamenii ei, după valuri de arestări, stăruie, încă, mirosul și sunetele copilăriei. Gureșe, vrăbiile sunt aceleași... O paralelă biblică face, în aducere-aminte, Cornelia Pillat între demolări și uciderea pruncilor. Când își predau casa demolatorilor, mamă și fiică poartă doliu... Cine să fi fost voievodul care se dorea ucis? Spiritul, poate, al unui oraș care nu voia să cedeze. Vorbind despre burghezia de odinioară, Cornelia Pillat folosește un epitet anume: *gospodărită*. E, și acesta, foarte bine găsit. Cuprinde și o anume chiverniseală care nu îngăduie risipa cu orice preț, pretenția, neamprostia, și ambiția, implicită, de a păstra curat în jur. De a schimba un loc, fiind tu însuși.

Altă casă pierdută e cea de la Predeal, un mic paradis al vârstelor fericite. Rezistă vremurilor și e recuperată, dar farmecul ei s-a dus. Ca și acela al bătrânilor politicieni recuperați din închisori cu sechele pe care zadarnic încearcă să le disprețuiască.

În magazinul de pantofi de pe Calea Victoriei, prin care ne poartă cadrele mișcate ale amintirii, trăiește o lume de roman. Actrițe, actori, lumea, mai mult sau mai puțin, a lui Camil Petrescu. O lume nu avută, plătind deseori prin conversații sclipitoare ce se mai lăsa la preț, însă întemeiată pe respectul elitelor fiecărei meserii. De prisos să spun că el e-o dureroasă amintire...

Dincolo de spectacolul străzii, seducător în sine, sunt spectacolele-spectacole, urmate de supeuri în oraș, un adevărat protocol al unui fel de a te simți bine. Oriunde, la București sau pe malul Dunării, lângă un om căruia i-a plăcut viața. „Simțeam că mă trag la el, în moarte” notează, la dispariția tatălui într-o groapă comună, Cornelia Pillat despre fotografiile care mărturiseau o atât de puternică vitalitate.

Urmează o altă vârstă, periplul prin biserici ale căror fresce supraviețuiseră, în compania unor prieteni bătrâni și discreți, ca poetul Vasile Voiculescu. Una din bucuriile foarte la îndemână și, în același timp, foarte subtile, nearătându-se decât celor chemați s-o simtă. Împliniri sufletești cum vor fi fost, în altă epocă, întâlnirile cu cărțile tatălui venit ca ucenic, la cizmărie. Întâlniri care i-au schimbat drumul vieții, făcându-l dintr-un meșter un om de lume.

Din lumea aceasta, a părinților, fac parte Lily Teodoreanu, întâlnită în vacanțele la Văratec, și bunele călugărițe care le găzduiesc, pe Cornelia și Monica Pillat, într-o vreme a tuturor ferelilor. E, apoi, o altă lume, aceea a facultății anilor '40, cu conferențieri străini, cu amfiteatre pline, cu seminarii deschise, lumea Institutului de Istoria Artei, care se împrăstie și revine, după ieșirea din închisori.

Lumi pline de nume, dintre acelea care au făcut istoria mare și mai mărunță și care trebuie citite atent, pentru a înțelege ce va să zică *acel stil de viață*. Pe care Cornelia Pillat îl pomeneste în interviul care încheie cartea, făcut în 1996 de Tita Chiper, spunând că pentru el au murit oameni. În numele lui, ca într-o poveste cu apă vie și apă moartă, oameni și societăți pot să-și și găsească salvarea.

PICARESCUL ÎNDRĂCIRILOR

Personajele lui Radu Aldulescu din *Îngerul încălecat* (Cartea Românească, 2011), rescriere a textului apărut în 1997 și îmbogățit cu 80 de pagini, carte de vârf, aproape de *Amantul Colivăresei*, sunt purtate într-un timp, și spațiu, al îndrăcirii, „încălecării”. Este o lume căzută în patimi demne de apocalipsa la scară periferică, socială și umană totodată, dar cu teama adâncă de focul, pedeapsa întrevăzută chiar în stări de orgie, hoție, omor, în lepădare, cum ar veni. De aceea *vina* e una inclusă, odată cu trimiterea la pactul legendar al cuplului din secolul al XIII-lea. Legenda de fundal e actualizată prin istoriile/peripețiile „îngerului încălecat”, Robert Diavolul, al cărui portret demonstrativ se fișează în dubla sa identitate ființială, „în/născută”: „Avea ceva de copil mare blondul, un copil crescut peste măsură, ca o pălugă bătută de vânt, avea ceva de bărbat și ceva de femeie, și căutătura pervers-visătoare, felul cum se zgâia strâmbându-se în lumină și privirea ochilor albaștri cerând îndurare și totodată scăpărând amenințări”. Hermafroditul a căzut în păcate de cea mai suculentă speță, odată cu toți cei din jur, fără vreun ochi dinafară, distant, moralizator, doar propria teamă din frunte, ochiul interior, pasiv, totuși. Diabolicul este, însă, și inocent, *vina* păcătoasă fiind pusă în adâncimea nașterii sale, apoi confirmată prin creștere, preumblare în medii joase, blestemate la instinct și supraviețuire continuă, asemenea foamei, trasă spre fiziologia atât de rudimentară încât se apropie de limita spirituală, de mântuire.

Autorul aduce același tip de personaje, scene și dialoguri „de verdeață și răcoare”, locuri și oameni care se înscriu unei extinse periferii existențiale, dar volumul are un sub/strat simbolic, legendar sau mitic, sub picarescul restrâns la un drum spre Frâsinenii rudarilor, unde se desfășoară cu alerte momente grotești de sex și petrecere, de agonii și ucideri, într-un montaj unde se întrepătrund retrospectivitatea vieților lui Robert, Doiniței, mamei Pipilina, guardului Tencu, Omului Mistreț etc. Într-un sat sudic se petrec scene apocaliptice, de la orgii sexuale la omor, intersectate cu obiceiuri, năravuri, destine, aceleași, din suburbiile bucureștene.

Preumblarea personajului devine o condiție a supraviețuirii, una monstruoasă în nevoile, instinctele, faptele și gândurile aderente unui ins, Robert și tot ce atinge el, blestat/căzut la dublul aleatoriu, Diavolul. Cartea e structurată rotund, în buna linie realistă, alături de portretele demonstrative, de scenele realiste, naturaliste, expresioniste, de instalarea unui idiom anume. Unul făcător și făcut de o lume rostită pe vocile tuturor, periferia în genere. Se începe cu drumul, care adună viitoarele scene, petrecute într-o promiscuitate comună tuturor, nedistanțată vreodată decât din interior, cu o savoare lingvistică memorabilă, și se termină cu o mateină ieșire din spațiul realității crude. Din fundătura existențială a rudarilor, după uciderea lui

Berilă, Robert pleacă într-un oniric... real, autorul legând periplului personajului de un destin în cerc, limita dată de statutul să dublu născut: „Mai apoi Doinița l-a simțit ca prin vis cum se dă jos din pat și se îmbracă pe întuneric. I-o fi rău (...) Nu mai putea fi ținut în loc. Cineva, pasămite îngerul și duhul ăla îl goneau cu bocceluța-n mână.”

Romanul păstrează tradiția realistă și prin descrierile de locuri, prin portrete și biografii, plasate la locul și în scopul convenit fixării personajelor în textura narativă, tocmai de aceea limpede, în ciuda multor retrospective decupate și răsucite ingenios, biografiilor contorsionate (a Robertelului crescut de mătușele *parce*, a Doiniței făcute din duh sau a mamei sale din viol boieresc-zoomorf, etc.). Și descrierile și momentele epice își conțin, fiecare, o linie de fugă uimitoare. Astfel, cu prezentarea casei unui personaj aproape mitic, Berilă, avem un exemplu de caracterizare balzaciană, dar savoarea nu e veche, din cauza detaliului, și lingvistic, mănuit cu o știință și o ironie vie: „Din cele douăsprezece camere ale casei cu etaj, sînt amenajate pentru locuit doar cele șase de la parter. De cînd și-a ridicat casa asta cu mulți ani în urmă, din banii cîștigați umblînd din bîlci în bîlci cu maică-sa pentru a face pe Omul Mistreț, camerele de la etaj au rămas netencuite și fără tocuri la uși și ferestre. În locul de moțăială și pîndă unde-și face veacul Berilă așteptîndu-și clienții, are la capul patului două damigene de sticlă uriașe, de cinci vedre, îmbrăcate în răchită împletită prăfuită și împetrițată de cruste de găinaț vechi. Aici dorm și cele trei oi ale sale, de vreo trei săptămîni, de cînd s-a stîrnit o nemernică de furtună care i-a fărîmat acoperișul grajdului și, pînă și-o face timp să aducă niște carpeni din pădure să-l repare, își ține oile cu el în casă, dat fiind că s-a lăsat frigul și nu vrea să riște să le lase să se prăpădească. Altminteri, cei cinci pui cu gîturi golașe care i se plimbă peste trup și ciugulesc din purcoiul de zdrențe care-s așternutul lui, de bună seamă că aici au ieșit din ouă și și-au pomenit cotețul și se țin după matahala de Berilă ca după o cloșcă”. Portretele fixează memorabil personajele, cu toate că alcătuirile umane țin, adesea, de compuneri arcimboldiene, de grotescul din pânzele lui Bosch, cum din (aceeași) apocaliptică apar și scene de viol morbid, crime, beții, până și de femei, acuplări animalice, limbajul brut. De fapt, vorbirea indirectă liberă într-o frazare complexă (stilistic), alături de interferențe biblice, sunt ingredientele necesare desfășurării momentelor violente și burlești, ironia izbucnind dinăuntru periplului epic și lingvistic totodată. Iată un fragment de viol: „Îi ridică și-i îndoaie coapsele ...Ești moartă, tușică, dar caldă încă. Încă n-ai înțepenit și nu te-ai răcit. Îi închise ochii și-i dădu o palmuță (...). Îți pute gura a usturoi, tușică, poate te hotărâști să te trezești. Se descheie la șliț doar și mädularul țășni instantaneu, ca lama unui cuțit cu buton, cu care-și desăvârșea lucrarea. Nu voia să-i simtă carnea lipindu-se de carnea lui”.

Romanul impune un personaj compus dublu, Robert S(a)tan, pe o pânză realist-simbolică a lumii periferice rurale sau urbane, pe care se petrec scene distincte prin cruzimea lor, prin frustetea patimilor umane. Itinerariul e unul al actualităților recente, naveta, exodul la oraș, munca mormîntală din întreprinderi, parazitarea comunistă, pseudopedeapsa din penitenciar sau spitalul de nebuni, supraviețuirea

prin exploatare a naivilor, păcătoșilor, cutumelor, mentalităților. Nu întâmplător se pune sub lupă un excurs al foamei, celei fiziologice, orgiastice, de îmbogățire, etc, până la punctul ei de fugă, laitmotivic, groaza de „chioara aia care te scuipă cu singurul ei ochi din frunte”, clarvăzătoare mâncătoare, moarte/destin.

O linie folclorică se strecoară abil în carte, cum ar fi interpretarea îngerului demonic de la „claca” bețivanelor de cântec-descântec, sau în momentele deviat ritualice, ca cel al plângerii tatălui Trecu, guardul mort în pădure și găsit de fiice, Doina și Lenți, apoi scos de sub trunchi de Robert în asaltul impudic al celor două surori. Iată cum sună bocetul lor buf, intersectat de urdorii verbale tipice dezumanizării: „Auzi-l cum horcăie, surioară, e plecat tăicuțu nostru (...) Ba mai lasă-l dracului, Doinițo, de bețiv puturos și hapsân, care i-a mâncat zilișoarele lu mămica noastră...”. Întreaga scenă, expresionist-naturalistă, una antologică, a morții-agonie, găsirii și plângerii lui Trecu în pădurea dezlănțuită breugelian, e prinsă în schimbări de unghi epic și de voci interprete, de stiluri combinate, de, în fine, narație șerpuitoare la nivel stilistic, așa cum se distinge în următorul fragment, emblematic pentru scriitura lui Radu Aldulescu, măiastră aici: „Ca să vezi ce le frământă, aplecate peste tăicuțul lor, să-l miroasă, să-i sufle-n gură, să-i caute de leac și să-l jelească cu lacrimi amare, oh-oh-oh și cât am umblat și cât am căutat! Tăicuțu meu drăguțu meu și te-am găsit strivit sub copac! Sărmanu de tine cât te-am iubit și cât am mai tânjit, oh-oh-o! și Robert întorcându-se le plesnește ca și cu un bici cu jetul de urină ...”. Tot de antologie ține și uciderea lui Berilă, sec detaliată, dar pe un desen simbolic, adunând, cum se întâmplă și cu alte pasaje, semnul zoomorfic al bătrânului boier al Pipilinelor cu cel al mistrețului Berilă, bogătanul cu o biografie de circ, ambiguă: „Îl mai pocnește o dată, tot cu muchea (...) Degetele Diavolului mângâie blana mistrețului rece asudată și pleoapele, închizând ochii, repetând gesturile unui ritual îndelung exersat, mama lui l-a făcut cu un mistreț omorât de un boier călare pe un armăsar argintiu”. Baladescul e unul contorsionat, cum stoarse și uscate pe firul narativ adițional sunt toate micropovestirile din volum.

Idiomul însuși face lumea aceasta șerpuitoare, frivolă, contamina(n)tă de plăceri și vorbire în foamea ei de supraviețuire, asumându-și viața așa cum este, cu o inocență a viciului naturală, parcă. Într-un periplu îndrăcit, ca trupul lui Robert, și fizionomic dublu, purtând cocoașa compusă din două femei/patimi.

Radu Aldulescu își alege spații fie restrânse fie mai largi, dar toate bine fixate. Personajele sale sunt, însă, într-un continuu periplu, ca o situație în provizorat a omului, și a celui fugărit de soarta păcatului. Oriunde s-ar mișca Robert, într-un oraș cu câteva locuri bine încadrate sau în mediul rural, iarăși conturat în marginile lui, personajul își poartă blestemățiile cu aceeași nostalgie a stabilității pe care nicicând nu o poate atinge. Condiția antieroului aldulescian e, totuși, una picarescă, dar în cenușiul vieții fără tragic în ea, monstruoasă în fapte, nedreaptă în lipsa unei ieșiri, nepedepsită dinăuntru, născută și mișcându-se într-un viciu ubicuitar, din care salvarea e tot viciul, născut și făcut totodată. O condiție umană apăsătoare, fără iluzii, multiformă în păcatele ei, singură și lepădată, tocmai de aceea salvată ca lume etanșă, dar într-o vitalitate de hidră, în cele din urmă, neobosită.

PARADOXURILE LUI HORIA GÂRBEA
SAU POEZIA E O SĂRBĂTOARE

Cu mai bine de un an în urmă, mai precis prin mai 2011, prezentându-și volumul de poezie *Pantera sus pe clavecin*, Horia Gârbea se arăta puțin îngrijorat – cum li se întâmplă mai tuturor poeților, de altfel – de faptul că, după ce îi acordase o vreme grațiile ei, s-ar fi putut ca muza să nu-l mai viziteze. Cel puțin, nu așa de curând. Muza poate fi capricioasă, mai ales atunci când ți se pare că ți-a oferit o șansă de zile mari – iar volumul de atunci părea, într-adevăr, scris într-o perioadă fastă –, șansă pe care poți să o plătești cu ani grei de așteptare mai apoi, până când imprevizibila muză să-ți zâmbească din nou.

Temerile poetului care tocmai se redescoperise, după ce se cam lăsase de poezie, cum se spune, după cele două volume de versuri semnate în 1996, *Text biografic* și *Proba cu martori*, scriind, multă vreme, dramaturgie, proză, publicistică, nu s-au adeverit, din fericire, și iată că, exact la un an distanță după *Panteră...*, a apărut un nou volum de versuri sub semnătura autorului *Căderii Bastiliei*, este vorba de *Trecutul e o sărbătoare* (ilustrații de Vlad Ciobanu, Editura Tracus Arte, 2012).

Voi spune încă de pe-acum că *Trecutul e o sărbătoare* mi se pare că face parte, stilistic și ideatic, din aceeași paradigmă cu mai sus amintitul *Pantera sus pe clavecin* și cu volumul de proze scurte, din 2010, *Fratele mai mic al lui Kalașnikov*. Un gust al ironiei și al paradoxului îi este propriu scrisului lui Horia Gârbea și probabil că poate fi socotit ca una dintre mărcile sale scripturale, numai că de data aceasta consider că avem de-a face cu o etapă în care aceste trăsături s-au șlefuit și s-au maturizat atât de mult, încât adesea cititorul simte că peste scriitură plutește un duh ce scoate aceste texte din cadrul mai restrâns al literaturii noastre, aliniindu-le – cum am mai spus deja în altă parte – lângă creații atinse de o respirație europeană sau chiar mai mult. Să ne înțelegem: nu vorbesc de marea literatură – nici nu știu, de altfel, cât mai este ea posibilă azi –, dar am în vedere acea literatură care poate fi tradusă cu succes în orice limbă a pământului, pentru că subteranele ei au acces pe deplin la universalitate. Nu e vorba de mesaje complicate, de simboluri încifrate, de trimiteri abisale, de construcții sofisticate, sau poate tocmai de aceea este atât de plauzibil încadrabilă într-o hartă a literaturii de pretutindeni. Tot ce avem sunt texte și mesaje simple, dar cu țință infailibil plasată pe zonele la care fiecare om este reactiv aproape din instinct. Cu alte cuvinte, este vorba, în aceste trei volume ale lui Horia Gârbea, pe care le văd ca având o anumită unitate, de resorturi psiho-culturale situate la bază și, prin aceasta, activabile nu numai pentru cititorul din spațiul nostru cultural, ci și,

practic, de oriunde.

Găsesc remarcabilă, la *Trecutul e o sărbătoare*, modalitatea în care poetul manevrează paradoxurile. Aproape nimic nu e ce pare a fi, nimic nu funcționează după logica obișnuitului, aproape că ai spune că inclusiv relația cauză-efect este pusă între paranteze în aceste versuri axate pe o dimensiune minimală ca ornamentație, dar atingând, ca din întâmplare, uneori simultan, într-un joc scăpăător de armonii și de tehnici contrapunctice, corzi sensibile ale sufletului sau ale gândirii, după o lege dialectică implacabilă. Multe dintre poeziile din acest volum pot fi luate drept istorii cu tâlc, în ciuda acestei aparente sfidări adresate logicii obișnuitului.

Cu un paradox ce pune în dificultate teologia creștină începe chiar poezia care dă titlul volumului, prima, în ordinea lui, de altfel: „tîmplarul îl știi/ ții minte cum bătea el/ cuiele în coșciuge din/ două lovituri cu dosul teslei/ intra tot cuiul nu-l/ mai scotea nici Dumnezeu”. „Tradusă”, această hiperbolă care pune în discuție două principii fundamentale, moartea și divinitatea, vrea să trimită la ideea că însuși Dumnezeu, atotputernicul, nu poate să dezlege treaba făcută temeinic de tîmplarul, care este un substitut, sau un mesager, sau un locțiitor al morții. Or, imaginea o contrazice pe însăși aceea a Învierii de Apoi, când Domnul va da la o parte capacele sicriilor, iar morții își vor reasambla oasele și se vor reîntrupa.

Dar, pe lângă poezia referitoare la „cîrciuma lui vasilă”, pe care, din câte am înțeles la un moment dat, poetul a recitat-o de mai multe ori în public, bucurându-se de mare succes („cîrciuma lui vasilă” ar putea fi restaurantul Casei Scriitorilor, de la Neptun, Vasile fiind numele administratorului de acolo, dar Vasile, într-o înlănțuire sintactică asemănătoare, apare și în laitmotivul unui banc cu ardeleni binecunoscut, în care protagonistul, întors dintr-o călătorie în Africa, are ca referință pentru năstrușniciile zoologice pe care le-a văzut acolo și nu le poate descrie adecvat, nu altceva decât măgarul unui consătean, Vasile, față de care sunt prezentate în comparație și zebra, și girafa, și elefantul, un banc, de altfel, relativ ingenios construit la nivel logic, mizând pe virtuțile umoristice ale paradoxului, ori, poate, pur și simplu acestea nu au nici o conexiune cu intențiile autorului, ci doar cu imaginația celui care comentează aici, pentru că, nu-i așa!?, ce altceva e literatura decât un impuls pentru a hălădui prin meandrele memoriei și pentru a da frâu propriei imaginații!?).

Tehnica paradoxului este facilitată, în volumul lui Horia Gârbea, și de narativitatea poeziilor, cele mai multe fiind mici istorii, povestiri scurte uneori vizând un deznodământ, chiar un tâlc, așa cum am spus deja, ce nu se încadrează neapărat în sfera poeticității (ceea ce nu înseamnă că nu și într-a poeticului). Un paradox ce atinge simultan și poeticitatea, și poeticul ar putea fi cel din poezia „primăvară în galileea”, poezie pe care o redau în întregime aici, din grija de a nu i se știrbi sensul: „un cimitir mic/ la marginea mării/ apa ei se vede/ strălucitoare o stîncă/ printre palmieri// cei care trec pun cîte/ o piatră rotundă/ pe lespede poetului/ palmierii foșnesc deși/ vîntul abia adie/ foile cărții foșnesc// la capătul lepezii/ care acoperă/ poetul o cutie din fier/ îi ascunde cărțile// vin copiii gălăgioși/ copii îmbrăcați/ în culori vii se întrec/ să pună pietre rotunde/ pe lespede poetului/ să țină în mîini/

cărțile lui cu foi uscate// se face liniște/ se citesc vorbele poetului/ palmierii foșnesc uscat// – ce trebuie să/ înțelegem noi din toate astea/ întreabă învățătoarea/ – că poeții sunt muritori/ răspunde copilul”.

Se vede cum principiul realității îl anihilează, în această poezie (dar paradoxurile se hrănesc uneori dintr-o viziune cinică), pe acela al sentimentului, care spune că poeții sunt nemuritori. Nu întâmplător enunțul este spus din gura unui copil. Este cunoscut felul în care aceștia știu să aducă lumea cu picioarele pe pământ, ei, care excelează în a trăi în închipuire și în a se preta la orice convenție le este sugerată (ceea ce e, iarăși, un paradox), acest „dar” făcând, uneori, spaima părinților și a educatorilor, care au trecut deja prin procesul de aculturație. Nu e exclus ca influența modului de gândire al propriului copil să îl fi condus pe Horia Gârbea pe asemenea căi în a interpreta și a exprima fapte și întâmplări sau în a le imagina tocmai în orbita aceasta a gândirii ce încalcă limitele convenției cvasi-unanim acceptate la nivel cultural.

Paradoxul este prezent, practic, în fiecare text din ciclul al doilea al volumului, „amintiri din închisoare”, acesta grupând poeme în proză. Primul ciclu, cel de poezie propriu-zisă, este intitulat „cum se anunță o victorie”. De fapt, pentru a avea o imagine adecvată a stilisticii ce guvernează aceste două cicluri, se poate recurge la un paradox, iar paradoxul ține de realitatea volumului de față și nu de jocuri de cuvinte sau interpretări, anume că poezia din primul ciclu este prozastică, în vreme ce prozele din cel de-al doilea sunt străbătute de o foarte perceptibilă undă poetică. Aici avem redate gândurile unui ins care se află prizonier într-o închisoare cu atribute mereu schimbătoare – ba o fortăreață, ba o veche pulberărie ș.a.m.d. –, care amintesc de nenumăratele lecturi în care am întâlnit descrieri ale unor astfel de locuri, prea detaliate acolo pentru a mai fi nevoie aici de asemenea minuție.

În fond, Horia Gârbea, deși încadrat din obișnuință în ceea ce se cheamă „Generația 90”, rămâne un scriitor cu o pronunțată bosă livrescă, un postmodern al nostru, mai apropiat de optzeciști. Citez din poezia „infirmitate”: „cînd am mers/ cu un tramvai obișnuit/ prin praga/ nu prea m-am gândit/ la franz kafka și la zîmbetul lui/ obosit pictat pe tricourile vîndute în stradă.../ ci la rîndurile lui virgil mazilescu despre copilăria lui franz kafka// asemenea infirmitate/ pe care unii/ o numesc postmodernism/ este de neocolit/ nu poți scăpa de ea/ cum nu poți scăpa de moarte”. Mai toate poemele în proză se dovedesc mostre de umor negru și reproduc aici unul dintre aceste poeme care se încheie cu o poantă ceva mai soft: „Zidul celulei e gros și pescărușii se pot așeza pe el în dreptul ferestrei care dă spre mare. Nu trec totuși niciodată de gratii, deși poate ar avea loc. M-am gândit că am timp destul pentru a dresa un pescăruș ca, de pildă, să-mi aducă pește din mare. N-ar folosi însă la nimic. Și așa primesc de mâncare doar pește de mare.”

Este, în aceste bucăți de o indiscutabilă valoare în ordinea literaturii umoristice (analizând volumul *Fratele mai mic al lui Kalașnikov*, în urmă cu doi ani, am relevat faptul că Horia Gârbea este, probabil, la acest moment, autorul de umor cel mai important în literatura română, câteva dintre prozele de acolo având calități care le-ar

recomanda în orice antologie europeană sau universală a umoriștilor contemporani. Rezist cu greu tentației de a prezenta cât mai multe dintre micile bijuterii care alcătuiesc „amintiri din închisoare” pentru că mă tem foarte tare că le-aș răpi cititorilor bucuria întâlnirii directe cu această literatură a lui Horia Gârbea.

O atmosferă supraréalist-absurdă, însă cu suficiente valențe estetice constituie încă una dintre dominantele volumului. De asemenea, autorul pune la bătaie și un soi de mistică a numărului (unii dintre supraréalisti aveau obsesia numerelor), o mistică fără conținut, de altfel, pentru că nu vom regăsi sensuri legate de numerologie sau de alte doctrine esoterice. Pur și simplu, autorul mizează pe sentimentul pe care pronunțarea unui număr îl trezește și, prin asta, dă greutate și un anume fior textului și, implicit, mesajului. Astfel, șapte mesageri pleacă să ducă vestea victoriei în „cum se anunță o victorie”, iar cei șapte sunt luați apoi separat, după numărul fiecăruia atribuit doar din necesități narative, povestindu-li-se isprăvile, acest număr servind drept identitate pentru fiecare, pe lângă întâmplările care le marchează destinul. În „duminică dimineața”, „în piața catedralei/ doisprezece copii/ în straie grele de gală/ poartă lumînările albe”. Sau: „au trecut/ douăsprezece clipe/ de când ultimii paznici/ au închis grilajele”. În poezia „au mai trecut”, ori, în poezia „păianjenii din iunie” avem o sută treizeci și cinci de pasageri care zboară într-un avion-fantomă. Și așa mai departe...

Observam, în comentariul la volumul *Pantera sus pe clavecin*, o influență care vine în poezia lui Horia Gârbea dinspre haiku, poate mai mult la nivel de ritm și de atmosferă, însă și la nivelul conciziei tabloului, adesea generos infuzat de influxuri sinestezice. Poate nu întâmplător, în poezia care îmi atrăsese atenția era vorba despre casa lui Bashō. În cartea de față, această influență îmi pare și mai accentuată. Să reținem câteva exemple: „se aud strigătele vânătorilor/ hăulitul lor inutil/ puștile strănutînd fără ecou” („cîinele alfa”); „umbra crengilor/ sub lună/ mereu se apleacă/ mereu o clatină vîntul” („sala tronului”); „deasupra brațului de mare/ sclipește plină pe jumătate/ luna albă acoperită/ parcă de zăpezi” („am privit o mierlă pe țarm”) etc.

Nu pot încheia fără să remarc și miza ce poartă spre o metafizică fină și nu o dată tulburătoare, chiar când transcendența la care trimite este una „goală”, cum ar fi spus Hugo Friedrich. Reținem și aici câteva versuri: „cînd ușa se va deschide/ nu trebuie să ne așteptăm/ la nimic” („o să plec o să uit”); „nu putem ști ce se întîmplă alături/ semnele sunt prea puține/ ca să bănuim” (*ibidem*); „zidul se va deschide/ în fața mea/ și am să trec prin el/ chemat de amiaza de primăvară/ fără să pot spune/ fără să vă pot spune/ nici un cuvînt” („degetul între filele cărții”).

Realitatea este că, folosindu-se de mijloace puține, dar mergînd fără greș către cele mai intime resorturi ale poeticii, versurile lui Horia Gârbea din *Trecutul e o sărbătoare* spun, efectiv, foarte mult, iar lectura acestui opuscul poate fi un adevărat regal pentru iubitorul de poezie.

RODICA GRIGORE

ARTĂ ȘI „ȚĂRÂNĂ ÎNDRĂGOSTITĂ”. POEZIA LUI MICHELANGELO BUONARROTI

Încercând să răspundă întrebării „Cum ia naștere poezia?”, Amado Alonso a determinat drept punct de plecare „starea sentimentală”, considerată a fi materia primordială din care s-ar constitui forma lirică. Practic, se depășește planul biografiei personale a autorului, care, așa cum e lesne de înțeles, este întotdeauna prea puțin operant în explicarea și înțelegerea marii poezii. Pentru că starea sentimentală (întotdeauna difuză) reprezintă „ceea ce posedă poetul aflat în febra inspirației, înaintea chiar de a-și începe versurile, este un fel de dispoziție muzicală, un curent sentimental orientat deja, dar încă nu un sentiment constituit din punct de vedere poetic. Este ca lutul sculptorului.” Recitind din această perspectivă poezia lui Michelangelo, vom observa că, prin prisma definiției de mai sus, versurile primesc o nouă semnificație și o sporită coerență: „Artistul genial un gând nu are/ ca marmura în ea să nu-l încapă/ cu prisosință. Drum spre el își sapă/ doar mâna ce dă minții ascultare./ N-au vină frumusețea sau iubirea,/ dispreț, cruzime, tot ce-mi este parte,/ că răul mi-e sortit, că laolaltă/ tu porți în piept și viața, și pieirea.” (151)

Spre deosebire de lirica modernă, care impune o structură diferită și izează de procedee specifice, înțelegerea și judecarea adecvată a operei lui Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) implică pătrunderea până la fondul ireductibil al personalității creatorului, adică până la acele elemente care configurează modul său particular de a „simți” lumea. Iar opera sa poetică nu este nicidecum, așa cum s-a afirmat uneori, o simplă alăturare de texte eterogene, de sonete sau madrigale ori de poeme ocazionale, ci un tot organic, a cărui unitate substanțială derivă din permanența elementelor în jurul cărora se structurează personalitatea creatoare și care alcătuiesc substratul sau nucleul creației. În plus, în cazul unui artist atât de complex, nu se poate face abstracție de celelalte preocupări ale sale, căci pictura, sculptura și arhitectura, cele trei „arte majore” (așa cum erau considerate în epoca renascentistă) în care a excelat Michelangelo, constituie elementele esențiale ale unui univers cu adevărat unic. S-a discutat mult cu privire la modul în care lirica lui Michelangelo oferă – sau nu – o nouă posibilă interpretare a ansamblului creației sale, ca și despre originalitatea acestei poezii, nu o dată pusă în umbră de sculptura sau pictura artistului, abia rareori tinzând să ajungă la binemeritata recunoaștere. Poate că nu e deloc întâmplător în

acest context să menționăm că, la ceremonia funerară organizată la Florența, în anul 1564, pentru marele creator care trăise ani de zile la Roma, catafalcul era străjuit de patru statui de lemn reprezentând cele patru arte în care se afirmase Michelangelo: sculptura, pictura, arhitectura și poezia. Că unii interpreți ai operei sale au afirmat, mai târziu, că a fost vorba doar despre un amănunt menit să susțină simetria momentului este adevărat, însă la fel de adevărat e că nu se poate nega profunzimea liricii acestui mare spirit renescentist, și nici intensă preocupare a artistului pentru cuvântul scris – și e suficient să menționăm, în acest sens, doar faptul că Michelangelo a scris poezie pe parcursul întregii sale vieți, reluând anumite teme, nuanțându-le sau reinterpretându-le pe altele.

Multe texte poetice sunt axate pe teme ori motive politice și sunt legate de actualitatea epocii tumultuoase în care au fost scrise, vizând tensiunile vremii și numeroase aspecte ale acelor ani, aflați sub semnul umanismului, al elanurilor de amplitudine, al exaltării și fervorii religioase a lui Savonarola sau al rivalității dintre republicile italiene. Altele au în vedere trecerea timpului, problemele artei și rolul artistului într-o societate adesea prea puțin preocupată de artă și gata (încă!...) să-l considere pe acesta un simplu „meșteșugar”, mai mult sau mai puțin priceput în domeniul său. Însă poemele care au suscitat, poate, cel mai mare interes, sunt cele pe teme erotice, nu puțini critici încercând să identifice persoana căreia i-ar fi fost destinate textele respective – însă pierzând astfel, nu o dată, din vedere tocmai esența mesajului pe care Michelangelo, tânăr, matur sau ajuns la senectute, îl transmitea. Desigur, presupunerile cele mai frecvente s-au oprit asupra lui Tommaso Cavalieri, ucenic și model al lui Michelangelo, ca și asupra Vittoriei Colonna, ea însăși poetă apreciată în epocă și spirit cu adevărat deschis spre universalismul renescentist.

În cazul acestor poeme erotice, unul dintre elementele fundamentale este sentimentul acut al precarității ființei, al trecerii ireparabile, dublat de năzuința puternică la trăire și viață, o copleșitoare dorință de a fi și de a se manifesta plenar. Este, în mod clar, opera unui Orfeu „încercat în alt chip”. Mai cu seamă în ultima etapă a creației lui Michelangelo, schimbarea față de restul operei este evidentă și ea constă în mutarea de accent și situarea imaginarului liric în alte zone; figura poeziei e determinată de o dublă mișcare și, implicit, de o dublă disponibilitate a spiritului creator.

„Starea sentimentală” pe care o aminteam este, însă, insuficientă pentru constituirea adevăratei poezii care, pentru a lua ființă are nevoie și de o altă entitate de bază: intuiția; facultate poetică și, în același timp, etapă a procesului creator, intuiția se materializează, demonstrează Amado Alonso, prin plasarea sentimentului în realitatea limbajului artei, ea dând formă realității. Sentimentul și intuiția apar, deci, drept complementare, deoarece fără însumarea lor nu se poate imagina drumul de la materie la formă. În cazul lui Michelangelo, intuiția urmează natural stării sentimentale, versurile având o curgere firească și, în același timp, o evoluție ascendentă evidentă: „Fierarul numai dacă-n foc supune/ metalul, după gândul drag îl scoate,/ nici aurului un artist nu poate,/ lipsit de foc, să-i dea perfecțiune./ Și eu, asemeni păsării minune/ ce-a trebuit să-și facă focul frate,/ sper să reasc din foc, mai viu, ca toate/ acele vieți

ce Sus devin mai bune.” (62) Ultima etapă în desăvârșirea formei poetice este una din care misterul nu va fi – nu poate fi! – niciodată înlăturat. Fenomenul trebuie apropiat cu precauție, deoarece realizarea misterului, epifania, este prea individuală, are loc în „starea de grație” a fiecărui poet și, ca urmare, e dificil codificabilă. Totuși, acest fenomen poate fi interpretat drept o „contagiune sugestivă”, mereu la pragul verbalizării. Michelangelo aduce adesea în versurile sale o idee de profund mister; chiar dacă aparent acest element pare a lipsi, el este prezent prin implicațiile subtextuale: „O, arderea în viață mi-i norocul,/ renasc prin ea, atotrenăscătoare, în timp ce-aproape mult mă simt de moarte./ Dar, dacă-n cer prin fire urcă focul,/ și cum eu foc voi fi, mă-ntreb cum oare/ nu vrea de-acum în ceruri să mă poarte?” (62) În plus, nici nu mai interesează, acum, simpla comunicare a poetului, ci comunicarea poetului prin poem. Comunicare fără îndoială reală, independent de ceea ce a gândit autorul înainte de a-l scrie sau de modurile diverse în care este ulterior interpretat. Putem fi tentați să considerăm poemul ca „realitate deficientă” (sintagma lui Carlos Bousoño) nu doar din perspectiva cititorului, ci și din aceea a autorului, ale cărui intenții nu sunt îndeplinite niciodată întocmai în vreo operă. Văzută astfel, opera poetică apare ca echidistanță între autor și cititor. Și citită astfel, lirica lui Michelangelo primește noi și noi semnificații. O mențiune specială se cuvine făcută cu privire la prezenta versiune românească a acestor poeme, aparținându-i lui C.D. Zeletin și reluând o parte a textelor publicate în 1986, în colecția Biblioteca pentru toți. Recentul volum, însă, este bilingv; el aduce o serie de noutăți importante, atât la nivelul strict al tălmăcirii (exceletă, în fiecare caz în parte, dacă ar fi să amintim, aici, pe lângă toate celelalte versuri citate deja, celebrul poem 37, „In me la morte, in te la vita mia;/ tu distingui e concede e parti el tempo;/ quante vuo', breve e lungo e 'l viver mio./ Felice son nella tuo cortesia./ Beata l'alma, ove non corre tempo,/ per te s'e fatta a contemplare Dio.” // „În mine moartea, viața mea în tine,/ tu deslușești, împarți și dăruiești timpul,/ lungimea vieții noastre și-apogeul./ De-nalta-ți vrere fericirea-mi ține:/ căci sufletul în care stă-n loc timpul,/ prin tine își contemplă Dumnezeu”), cât și la acela al comentariilor – actualizate, majoritatea, și îmbogățite cu informații noi din imensa bibliografie critică dedicată excepționalului spirit renescentist care a fost Michelangelo.

În afara considerării întinsei și variatei arii a poeziei erotice, definirea ipostazelor eului în lirica lui Michelangelo nu poate fi concepută. Iubita este prezența tutelară în al cărei spațiu de iradiere subiectul masculin se va simți protejat. În plus, în viziunea lui Michelangelo, una dintre enigmele lumii, ca și pământul, ca și propria ființă, se dovedește a fi ființa iubită, indiferent cine ar fi – ori cine este! – aceasta. În timpurile arhaice, și numai la un anumit stadiu, există cel mult o taină a iubirii în sine, taină ce provine de la un terț principiu, acela al lui Eros. Epocile mai târzii vor răsturna însă acest idol transcendent, îi vor răpi atributele și le vor muta în complexa făptură imanentă a unei ființe adorate. De aceea, obsesia enigmei feminine e o temă superioară ca nivel expresiv, oarecum tardivă, care implică un stadiu de rafinament atât din partea poetului, cât și a ființei ce-i inspiră o asemenea obsesie. Ea provoacă acele

analize obstinate prin care reacționează cel mai adesea o luciditate contrariată.

Or, iată că Michelangelo, desconsiderând oarecum acest tip de reacție doar aparent evoluată, exprimă alte nuanțe ale sentimentului. Fapt deloc neînsemnat, dar care-și primește adevăratul sens doar dacă îl integrăm în ansamblul imaginarului creației marelui artist, punându-l în legătură cu acea preocupare modelatoare: în ipostaza de iubită, femeia este asimilabilă unei prezențe arhetipale, unui principiu existențial: „În mine moartea, viața mea în tine,/ nu deslușești, împarți și dăruiești timpul,/ lungimea vieții noastre și apogeul./ De-nalta-ți vrere fericirea-mi ține,/ căci sufletul în care stă-n loc timpul,/ prin tine își contemplă Dumnezeu!” (37)

Erosul se înfățișează ca agent dinamizator, element definitoriu al unei noi Geneze. El nu este doar izbucnire în spațiul eului a unor energii elementare comune cu ale întregului univers, ci se arată ca factor de regenerare, intervenind în urma pierderii contactului cu adâncul mundan. Prin dragoste, pământul recâștigă pentru om o puritate inițială și esențială, de care fusese deposedat. Ceea ce distinge însă acest spațiu al Noii Geneze este, pe de o parte, atenuarea impulsurilor stihiale dezlănțuite la nivelul universului, iar pe de altă parte, o paralelă echilibrare a dinamicii interioare a subiectului uman. „Arderilor” inițiale din lirica de început a lui Michelangelo le corespunde în perioada deplinei maturități mișcarea mai calmă, dominată de o viziune contemplativă, a entităților aflate în comunicare. O materie purificată până la imponderabil și transparență înconjoară noul cuplu primordial care, creat o dată cu noua lume, ocupă în ierarhia ei o poziție centrală: „Cum partea mea cerească vrea să zboare/ acolo de-unde-a coborât cu harul,/ iar eu rămân cu jarul/ să ard, să-ngheț de dorul doamnei mele,/ în două părți contrare mă împart, ce-atât se luptă, că pierd darul/ ce l-aș fi-avut de nu le-aveam pe ele.” (168)

*

Platonismul pe care Petrarca l-a ilustrat în poezia erotică este o inspirație a sufletului, o atracție ce acționează din afara noastră. Denis de Rougemont îl definește, în *L'amour et l'Occident*, ca fiind „rapt indéfini de la raison et du sens naturel, «délire divin», transport de l'âme, folie et supreme raison.” Dragostea se dovedește a fi cel mai bun conductor și totodată cel mai bun excitant al expresiei. Pentru antici, Eros era un zeu, pentru renașcențiști, erosul este, deja, o problemă. Totuși, Eros(ul) poate deveni, în poezie, atât problemă, cât și zeu, iar lirica lui Michelangelo este un exemplu în acest sens.

Încercările de a cultiva și ordona erotismul pentru scopuri spirituale au fost tratate de biserică drept erezii, începând cu încercarea gnosticilor de a trece de la Eros la Spirit, în forme pentru care ei rămân adevărații strămoși ai misticilor nordici, într-o tradiție din care izvorăște lirismul modern, ei fiind cei dintâi care au vorbit de o iubire „profană” a omului. Despre o asemenea iubire vorbește și Michelangelo, el îmbogățind-o însă și cu o serie de alte note. Oricum, pornind de la textele poetice ale maturității artistului, se cuvine să recunoaștem că iubirea descoperă și întemeiază ființa.

Există apoi în poemele lui Michelangelo numeroase ipostaze ale erosului curtenan. Denis de Rougemont a discutat, pornind de aici, figura vasalității, pe care o pune în legătură cu erezia Catharilor și dogma „Bisericii Amourului”, descoperind astfel în amorul-pasiune o sursă religioasă. Roland Barthes consideră că mecanica vasalității (obiectul iubit aservește subiectul îndrăgostit) se bazează pe un sentiment puternic de futilitate. Dependența nu este nicidecum o slăbiciune, nu este ridicolă pentru un îndrăgostit, ci, dimpotrivă, este un semn de forță: cu cât dependența (aservirea) e mai mare, cu atât pasiunea își afirmă forța și identitatea. Iată doar una dintre figurile vasalității (o ipostază a „femeii stăpâne”), trecută prin filtrul sensibilității poetice a lui Michelangelo: „Cum, doamnă, dai speranței mele-o poartă/ prea-ngustă pentru doruri așa-nalte,/ m-oi bucura încalte/ de ce-mi promiți cu ochii sau îmi pare,/ căci chiar când mila-i moartă,/ ne delectează-o frumusețe mare.” (141)

Poezia lui Michelangelo nu a încetat să surprindă critica și să pună în dificultate mecanismele interpretării, căci pentru el erotica nu este nici simpla dorință și nici doar o etapă a mântuirii omului într-o altă lume prin confundarea cu Dumnezeu, ci o viziune poetică întreținută de miturile iubirii, ca act de tensiune între om și Dumnezeu, care, înainte de a fi răspunsul metafizic la refuzul revelației creștine, este soluționarea mitică a unui paradox, ivit în istoria umanității odată cu doctrina păcatului original, paradox nerezolvat de nici o filosofie religioasă în afara revelației. La naștere de aici o altă posibilă (cale de) interpretare, și anume legătura dintre dragoste, erotism și poezie, despre care vorbea Octavio Paz: „Legătura dintre erotism și poezie este în așa fel încât se poate spune, fără prețiozitate, că primul este o poetică trupească iar cea de-a doua este o erotică verbală. Ambele se constituie printr-o opoziție complementară. Poezia erotizează limbajul și lumea, pentru că ea însăși, prin felul ei propriu de acțiune, este deja erotism.” Iar legătura dintre dragoste și poezie este și mai intimă. Punctul de plecare e sentimentul că prin iubire poetul s-a înnobilit pentru totdeauna. Această „stare sentimentală”, devenind din ce în ce mai încordată, caută să iasă din sine, să se contopească, să se identifice cu un mod al realității obiective, trăite sau inventate. Sentimentul că are acum, după ce a iubit, ceva indestructibil în toată ființa sa, în trup, ca și în suflet, bucuria copleșitoare și gravă de a simți că în lutul trupului său ceva nemuritor s-a revărsat, cutreierându-l și impregnându-l, îl face pe poet să caute o realitate compusă din prezență, din amintiri și din previziuni, o realitate reprezentată în care sentimentul radical să se cristalizeze, dobândind o fizionomie exemplară și, în același timp, consistență divin-mistică: „Icoana voastră, doamnă, peste fire,/ cum pieptul mi-a fost dat mult timp s-o poarte,/ azi când gândim la moarte,/ Amor, prin drept, în suflet să v-o sape, încât cu fericire/ a humei temniță să se îngroape.” (264) Imaginea „închisorii dragostei” (aici, „a humei temniță”) e prezentă în poezie încă din perioada prerenascentistă, dar Michelangelo îmbogățește mai vechea metaforă cu neașteptate semnificații. Pentru că la el prizonier nu este nici sufletul celui care iubește, nici trupul iubitei, ci cuplul aflat sub semnul dragostei și sub lumina femeii-zeițe. Dorința este o consacrare atât pentru că „închisoarea” este divină (sub semnul lui Eros), cât și pentru că iubita are o serie de atribute ce depășesc

planul pământescului. Astfel se păstrează una din noțiunile cardinale ale iubirii în Occident: consacrarea iubirii / iubitei. În ambele situații, imaginea o suscită pe cea a sfintei comuniuni, tulburătoare și sacrilegă analogie, care este în același timp și o violare a platonismului, dar și a creștinismului: „De-aproape, de departe, totdeauna/ cu ochii văd splendoarea ta prea bine, dar nu pot, doamnă, să îndrept spre tine/ un pas măcar, iar dintre mâini nici una./ La-naltă frumusețea ta întruna/ prin ochi gândirea mea curată vine,/ dar trupul nu, căci patima îl ține legat de flăcări ce-i hrănesc furtuna./ Cum poți un trup cu ochii să-l asameni/ când n-are aripi și-i greu și-i rob sub moarte/ și n-are zbor spre cerurile-înalte? De ai și-n cer putere ca-ntre oameni,/ fă-l tot un ochi, ca-n mine nici o parte/ să n-aibă viață fără să tresalte.” (166) Prin dorință, sufletul este legat pe mai departe de alt trup, cel al femeii iubite. Chinul care reține sufletul și care transformă memoria în flăcără care merge pe ape nu este dragostea pentru ideile eterne sau pentru Dumnezeuul creștin: este dorința pentru o ființă omenească, muritoare, astfel că celebra constatare de mai târziu a lui Blake: „eternitatea e îndrăgostită de lucrările timpului” se aplică perfect aici. În tradiția platonicească, sufletul părăsește corpul în căutarea formelor eterne; în cea creștină, sufletul se va reîntâlni cu trupul într-o zi anume, cea a Judecării de Apoi. Moștenitor al ambelor tradiții, Michelangelo le modifică și, într-un fel, le aprofundează: deși trupul devine materie amorfă, această materie este însuflețită. Forța care o însuflețește și îi conferă o teribilă eternitate este dragostea. Viziunea poetului pictor, sculptor și arhitect este unică și, în singularitatea ei, tragică. Trupul va înceta să fie o formă omenească, va fi materie inanimată, și, cu toate acestea, va continua să iubească. Deosebirea dintre suflet și trup dispare: „Nu numai moartea, dar și frica mare/ de ea mi-i apărare/ în contra neîndurătoarei doamne/ când vrea să mă condamne/ mai mult văpăii să-i hrănesc izvorul,/ nu-mi aflu ajutorul/ decât ca pieptu-mi chipul ei să-l poarte,/ că nundrăznește-Amor unde e moarte.” (127) Focul distruge trupul, dar tot el îl însuflețește și îl transformă în scrum care dorește. Focul din poem e metaforic și desemnează pasiunea. Totuși, el evocă în mod obscur și ritul păgân, greco-latin al incinerării, pe care Biserica îl condamna.

Când Góngora scrie „purpură ninsă”, el inventează sau descoperă deodată o realitate care, deși compusă din ambii termeni, nu e nici sânge, nici zăpadă. Același lucru se întâmplă cu erotismul – el exprimă sau, mai bine zis, este ceva diferit de simpla sexualitate, afirma Octavio Paz. În aceeași linie, comună Renașterii și presiunii baroce a epocii ulterioare, pe care, în fond, Michelangelo o presimte, se situează numeroase poeme ale acestui excepțional creator: „Foc de-ai avea pe câtă frumusețe/ ai în privire, căci ea foc împarte,/ n-ar exista din gheața lumii parte/ pe care focul tău să n-o dezghețe./ Deci focul meu nu-ți este pe măsură,/ căci din cereasca frumusețeoricine/ își ia atât cât a-nțeles. E lege./ Așa-i, *signor*, și-n vârsta mea matură/ de n-am murit în flăcări pentru tine,/ de vină-i slaba-mi forță de-a-nțelege.” (77)

Iar dacă, în dialectica legii universale întemeiate pe același mit al schimbării naturii, menținem din fondul dionisiac al orfismului explicarea dualității naturii umane reunificată prin iubirea ca factor cosmic totalizator, în cele „două fețe” ale devenirii

vom avea axul lumii, al cărui capăt de jos este focul pământului, iar cel de sus este lumina cerului, într-o opoziție pe care poetul și-o imaginează în arderea iubirii: „Văd chip aprins de-o rece-nflăcărare arzându-mă, el rămânând de gheață./ Simt o putere-n două mândre brață/ ce mișcă-orice, lipsite de mișcare./ Pătrund eu numai spiritul tău mare/ și unic, ce dă moarte fiind viață./ El, liber, lanțuri îmi azvârle-n față,/ el, binele făcând, dă întristare.” Existența întreagă e o ardere ce emană din centrul ei, care este focul cosmic, iar Erosul are o funcție totalizatoare a universului, ca „foc” în însuși „inima” acestuia.

Octavio Paz a analizat imaginea cenușii în lirica europeană, citând câteva definiții consacrate. Astfel, după *Diccionario de Autoridades*, cuvântul „cenușă” desemnează „oasele și rămășițele unui mort, făcând aluzie la obiceiul luat și păstrat în Antichitate de a arde trupurile decedaților, adunând apoi cenușa pentru a o păstra în morminte, urne sau piramide.” Deloc surprinzător, decât, poate, pentru un cititor grăbit, această reprezentare există și la Michelangelo: „Deși-am ars mult în a iubirii vale,/ cenușami stinsă nimeni n-o mai scurmă./ Durerile-mi din urmă/ fără de moarte azi ar fi mortale./ Cu flăcările sale/ iubirea când mă-ncinge, sper cu-ardoare/ în ziua-mi ultimă – întâia-n pace.../ Căci nu am altă cale,/ nici altă apărare/ decât, de moarte,-o moarte mai vorace./ Atât știu se desface,/ prin moarte, moartea... Ajutorul peste/ dă două morți cui moartea viață este.” (118) Iar dacă într-un celebru sonet Quevedo numește trupul în apariția de după clipa morții „țărână îndrăgostită” („polvo enamorado”), Michelangelo scrie: „Ți-aprinde pieptu-o flacăra firavă/ la tinerete și te arde iute,/ dar un incendiu-n plină senectute,/ când te-a mai ars nesățioasa-i lavă?/ Când anii ți-au fugit fără zăbavă,/ nemandând loc la viață și virtute,/ ce face jocul dragostei temute/ din biata muritorului epavă?/ Cenușă doar, cenușă-mprăștiată/ în vântul crud, dar plin de îndurare,/ ce nu dă trupul lacomei vermine./ Când, tânăr, un foc mic m-a ars pe dată,/ cum pot să sper, bătrân și-ntr-un foc mare,/ că sufletu-mi în trup mult timp va ține?”

„Cenușă” prezintă în aceste versuri este, în ultimă analiză, tot o „țărână îndrăgostită”. Se stabilește în acest fel o tulburătoare analogie/ sinonimie: între „cenușă” și „țărână”. Iar prin atributul care o determină, țărâna-cenușă încetează a mai aparține unei serii „negative”, devenind de-a dreptul o expresie a purității. Aici e marea noutate a eroticii lui Michelangelo; pentru că poetul reușește să înzestreze cenușa (element impur, după Gaston Bachelard) cu toate caracteristicile purității esențiale: puritate dobândită prin trăirea focului iubirii, prin răspunsul dat chemării mistice și, deopotrivă, semn al marii arte.

Michelangelo, *Rime/ Poezii* (Opera omnia).

Traducere și postfață de C.D. Zeletin, prefată de Adelin Charles Fiorato, cronologie și comentarii de C.D. Zeletin și Smaranda Bratu Elian,

București, Editura Humanitas, 2011.

NICOLETA DABIJA

BERTRAND RUSSELL, ÎN CĂUTAREA FERICIRII NOASTRE

Pentru cei care îl cunosc pe Bertrand Russell, logicianul și matematicianul, o carte despre fericire apărută sub semnătura lui îi va surprinde negreșit. Chiar dacă fericirea poate fi o temă a filosofiei, ea este, pe de o parte, una puțin frecventată, căci metafizice sunt considerate mai degrabă stările negative ale sufletului, ca moartea, melancolia, singurătatea, înstrăinarea, iar pe de altă parte, felul banal în care este tratată această temă, publicul larg pe care îl vizează, limbajul accesibil, sunt tot atâtea elemente de uimire și poate suspiciune pentru cititorul avizat.

Dar precaut ca orice filosof, în scurta prefață care deschide volumul *În căutarea fericirii* (apărut în traducerea lui S.G. Drăgan, Editura Humanitas, București, 2011), Russell nu își identifică publicul cu cel foarte cultivat, așadar nici erudit, nici profund. Cartea este alcătuită din „remarci inspirate” despre ceea ce autorul consideră că ține de „bunul-simț moral”. Mai precis, e vorba de credința filosofului englez că prin aceste extrase morale din propria experiență ar putea ajuta, din pleiada de oameni nefericiți, măcar câțiva și cel puțin în sesizarea diagnosticului pentru care sunt nefericiți, pas esențial spre vindecare, spre fericire chiar.

Volumul este structurat în două părți, prima despre cauzele nefericirii, a doua, despre cele ale fericirii, iar ceea ce are în vedere Russell, și abordează într-un stil simplu și clar, este fericirea care depinde de om, care stă în puterea lui, ca rezultat al eforturilor lui. După cum, dorința lui este de a trata despre cauzele nefericirilor interioare, nu despre nefericirile ce vin din exterior, care nu pot fi controlate nicicum de un individ, oricâtă putere ar deține acesta în structura lumii. Interesul imediat este de a delimita ce poate face efectiv un om în societatea actuală pentru a fi fericit.

Oamenii nefericiți, de multe ori, își iubesc nefericirea și și-o afișează cu mândrie. E o atitudine bizară, intens romantică însă, care se bazează pe impresia de raționalitate superioară a nefericirii. A fi fericit devine, prin comparație, ceva superficial și un mod prea ușor de tratare a vieții. Deși, de obicei, mândria durează până se deschide o cale spre fericire, totuși, Russell se adresează celor care preferă fericirea nefericirii și dorința lui ardentă este de a încerca să-i ajute pe aceștia să o găsească. Și pornește de la credința că și fericirea poate fi o cale a înțelepciunii. Care trebuie căutată în prezent, nu în viitor, cum se întâmplă de obicei (cu siguranță din pricina unei obișnuințe de sorginte creștină, că ceea ce e bun va veni pe urmă, ca răsplată pentru o viață dusă în virtute).

Cauzele psihologice ale nefericirii sunt numeroase și e aproape imposibil de realizat o clasificare completă a lor, dar Russell își urmărește scopul identificând pe cele mai comune și grave dintre ele și începe cu preocuparea excesivă de sine însuși, un fel de închidere disperată în sine, care ia fie chipul păcătosului, fie pe al narcisiacului, fie pe al megalomanului. Analizează apoi spiritul competitiv, lupta pentru succes, care conduce treptat la o oboseală exagerată, la încordare și nevroză, un rău fundat pe o filosofie de viață, general acceptată, aceea că totul e o competiție, iar fericit nu poate fi decât victoriosul. E o sursă de nefericire și plictiseala, mai degrabă teama de ea, care ne face să ne consumăm în distracții epuizante și nu în recuperarea energiei după ritmul lent al naturii. Căci bucuriile adevărate se trăiesc doar în tihnă. Oboseala, nu fizică, ci nervoasă, este un alt obstacol. Pentru evitarea ei, Russell consideră benefică o cultivare permanentă a minții ordonate, o structurare a activităților cât mai eficientă și o păstrare a echilibrului între muncă și recuperarea energiilor. E esențial să nu acordăm importanță mare muncii noastre, să nu considerăm problemele minore care apar drept unele de viață și de moarte.

Invidia, acest afect profund înrădăcinat în omul de pretutindeni și dintotdeauna, este și una din cele mai de temut cauze ale nefericirii. Invidia face rău altora, dar este o otravă și pentru sinele propriu. Singurul remediu al ei pare a fi fericirea, deși tot invidia e o piedică a fericirii, ca într-un cerc vicios. Invidia e un viciu, parțial moral, parțial intelectual, care constă în a nu vedea vreodată lucrurile în ele însele, ci numai în relație cu altceva. Precum maimuțele, omul e trist în ideea că ceva mai bun decât el e pe aproape. Se războiește pe semenii, la fel de derutați și ei, în fond. Soluția lui Russell este deschiderea orizonturilor inimii, așa cum s-au deschis și cele ale minții, altruismul. Sentimentul păcatului, care ține de o tradiție religioasă, este încă o cauză puternică a nefericirii. Mai ales psihanaliza a eliberat omul de conștiința vinovată, dar fenomenul are se pare rădăcini foarte adânci, în subconștient, și continuă să se manifeste. Inconștientul trebuie de aceea silit să ia seama de credințele raționale, singurele cărora trebuie să li se permită dominația.

Există în societatea de astăzi, cea urbană mai cu seamă, o fugă după senzații tari, amețitoare, asociată unei uri contra raționalității, căreia i se reproșează că nu are profunzime. În realitate, cea mai mare fericire o atingi cu mintea limpede, căci abia atunci înțelegerea lumii, a vieții este profundă. În vreme ce orice ebrietate pentru a fi fericit e de fapt o amăgire în plus. Mania persecuției, în formele ei ușoare, nu patologice, se bazează pe impresia cuiva că este victima disprețului, antipatiei, răului continuu al celorlalți. Remediu este simplu, de a nu mai crede că suntem pentru alții așa de importanți, fiecare având de fapt un interes mult mai puternic pentru sine. Frica de opinia publică este aproape generală și altă sursă de nefericire. Un entourage care să ne accepte și să ne înțeleagă pare o condiție esențială a fericirii. Și totuși, abia indiferența față de ce cred ceilalți despre tine este benefică.

Între cele care aduc fericirea, fie ea „simplă” ori „fantezistă”, „animală” ori „spirituală”, „a inimii” sau „a minții”, filosoful englez distinge pofta de viață, sentimentul de a fi iubit și de a iubi, cultivarea unei familii armonioase de toți cei

care nu au calități remarcabile, o muncă practică cu pasiune, constructivă, dar nu excesivă, descoperirea de interese impersonale, adică pentru lucruri fără valoare materială, practicarea unui hobby, efortul și resemnarea sau abordarea unei căi de mijloc, a unui echilibru în toate. Fericirea nu e un dar al zeilor, decât în cazuri excepționale, ea trebuie căutată, dobândită, cultivată etc. Trebuie să existe un efort de a face față nefericirii, în primul rând. Și o resemnare, în sensul de a trata cu înțelepciune problemele existenței. O consumare inutilă de energie pentru lucruri fără importanță, e de evitat. Trebuie să ne confruntăm cu adevărul despre noi înșine, să fim conștienți de ce suntem capabili și de ce nu. Chiar dacă vom suferi, a trăi în iluzie, în autoamăgire, este un efort prea mare și extenuant, o sursă de nefericire pentru mai târziu.

Nefericitul tipic e în general omul unilateral orientat, cel care ajunge aici printr-o insatisfacție timpurie, dar care îl va marca toată viața. Orice pasiune practică în exces funcționează ca o închidere pentru altfel de experiențe, ca o barieră într-o orientare multiplă. Secretul fericirii, după Russell, este de a avea interese cât mai largi și reacții față de lucruri și oameni cât mai deschise, pozitive. În principal, credința în dragoste este fundamentală pentru a ajunge la fericire, dar dragostea înțelege că o cale spre cunoașterea binelui, fără a face abstracție de rău, de posibilitatea sau realitatea acestuia. Căci dragostea reprezintă prin ea însăși o bucurie, dincolo de faptul că îmbogățește orice altă fericire și e o modalitate de a sparge „carapacea tare a eului”. Pentru că binele în general vine din relație, iar dragostea este cea mai comună și mai frumoasă cooperare în cele din urmă. E adevărat, nici dragostea înaltă nu e de întâlnit la tot pasul, dar acolo unde este, ea e capabilă să pună în valoare orice altceva. Fericirea prin urmare, cea pentru care pledează Russell și pe care ar trebui să o căutăm și noi, este o viață întru bine, sau o unire cu viața, cu mersul ei natural, o integrare în lume, o colaborare fericită cu celelalte elemente ale realității. Dar abia după ce a fost o îndepărtare de sentimentele ostile, de înstrăinările, închiderile, îndepărtările egoiste...

PAUL ARETZU

ANTIM – IMNOGRAF

Antim Ivireanul nu a scris imnuri explicite, care să se încadreze în tipicul bisericesc, și nici poeme literare pe teme religioase. Poezia imnică, însă, existentă cu asupra de măsură în scrierile sale, este disipată în *Didahii*, în care, pentru a convinge, predicatorul recurge la modalități expresive, la o poezie vibrantă și înălțătoare. Astfel încât este de necontestat faptul că marele *bogoslov* a fost și un poet adevărat.

Istoria acestei specii este îndelungată. Creștinii foloseau cântări imnice încă din Biserica primară. În lipsa unor creații poetice noi, cu autoritate cultică, necesare cântărilor bisericești, s-au folosit la început texte biblice, în special psalmi. Cu siguranță, se cântau poeziile creștine la agape. Atunci când au apărut, imnurile creștine nu au preluat influențe stilistice sau de conținut din poezia clasică greacă, lăsând să fie exprimat liber sentimentul religios, asociindu-l (sincretic) cu muzica. De aceea, imnografii sunt cunoscuți și ca melozi.

Reputatul liturgist Petre Vintilescu s-a ocupat în studiul său *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească* de modul în care s-a cristalizat, în primele secole creștine, poezia imnografică, diferențiindu-se compozițional de modelul clasic grecesc și înscriindu-se în entuziasmul noii credințe, dar și în misiunea de a combate tendințele eretice ale vremii: „Astfel, rezultă o imnologie analitică, o imnologie cu teză teologică, explicativă” (opera citată, Editura Partener, Galați, 2006, p. 34). Părintele stabilește perioadele de evoluție pe care le cunoaște poezia imnică, detaliază regulile specifice ale acestei specii, funcțiile liturgice, precum și aspectele melodice.

Unul dintre cei mai combativi imnografi împotriva devierilor eretice a fost Sfântul Efrem Sirul (c. 306-373), de la care au rămas peste patru sute de imnuri. Primele forme de imnuri, consacrate în secolul al V-lea, sunt *troparele*, cuvântul însemnând *melodie sau mod de cântare și de exprimare*. Erau cântate printre psalmi, numindu-se și *stihire*. Sunt texte scurte, cântate la Utrenie, la Vecernie, la Liturghie, la Slujba Ceasurilor, găsindu-se, cu denumiri diferite (idiomele, automele, podobii, ipacoi, sedelne, antifoane, treptele antifoanelor, svetilne sau luminânde sau voscrene sau mânecânde), și în *Minee*. Imnele Sfântului Grigore de Nazians (329-389), fiind mai savante, nu se fixează în slujbele eclesiastice.

Roman Melodul (490-560), *greierul dumenzeieștilor cântări*, dă o mare dezvoltare poeziei imnice, transformând troparul hieratic, minimal, în poeme cursive, numite *condace* și *icoase*, celebrând aspecte din opera mântuirii ori acte martirice. Condacul este foarte cultivat în literatura bizantină, din secolul al VI-lea, până în secolul al X-lea. Este alcătuit din 18-24 de strofe (fiecare având câte 20-30 de versuri scurte, unitare tematic și legate printr-un acrostih), precedate de o strofă izolată, numită *proimion*. Condacul are caracter dogmatic. Singurul condac păstrat de la Roman Melodul este *Acatistul Bunevestiri* (cunoscut și sub numele de *Acatistul Maicii Domnului*).

În secolul al VII-lea se cristalizează o altă formă de poezie religioasă creștină, *canonul*. Este format din nouă ode; poate fi și mai restrâns (diode, triode, tetraode). Prima strofă reprezintă modelul melodic și metric și se numește *irmos*. Canonul este forma cea mai amplă de cântare imnografică. Odele din canon semnifică cele nouă cete îngerești din preajma Domnului. Canoane cu un număr redus de ode, numite și *cântânde*, alcătuiesc *Triodul*, cântat în perioada Postului Mare. Un mare imnograf a fost Andrei Criteanul (660-740), autor al impunătoarei opere *Canonul cel Mare*. În secolul al VIII-lea, canonul imnografic atinge apogeul prin Sfântul Ioan Damaschin (675-749) și prin Sfântul Cosma Melodul (?-781), episcop de Maiuma (743). Erau frați, prin adopția celui de-al doilea de către tatăl lui Ioan. Ioan Damaschin are un rol important în definitivarea *Octoihului*, la care a contribuit cu imnuri, împreună cu Sfântul Cosma. Amândoi au fost monahi la Mănăstirea Sfântul Sava din Ierusalim. Prezent în cărțile de ritual (*Triod*, *Octoih*, *Penticostar*, *Mineie*) este, un secol mai târziu, Teofan Graptul (775-845), mitropolit al Niceei.

În secolul al IX-lea, doi sicilienii, stabiliți la Constantinopol, Metodie Mărturisitorul și Iosif Peregrinul, îmbogățesc literatura imnică. Dar foarte importanți sunt frații Teodor Studitul (759-826) și Iosif Studitul. Li se datorează ordonarea cărții *Triodului*. Iosif Studitul s-a ocupat și de alcătuirea *Penticostarului*. Printre atâția imnografi, o călugăriță, Cassia, scrie imnuri foarte apreciate. În secolul al X-lea, Simeon Metafrastul, cunoscutul hagiograf, scrie canoane pentru Mineie. Aceste importante cărți de cult au fost definitivare de Ioan Mavropus. Până în secolul al XV-lea, puține adausuri s-au mai făcut cărților de slujire bisericească. Nu numai în acestea se află imnuri, ci și în Sfânta Liturghie, cum ar fi *Trisaghionul*, *Imnul heruvimic*, *Pe Tine Te lăudăm*, *Imnul Axion*.

În limba română, primele imnuri (sau *slavoslavii* sau *doxologii*) se află în traduceri ale Sfintei Liturghii. În 1570, diaconul Coresi tipărește primul *Liturghier românesc*, conținând numai Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur. În 1679, mitropolitul Dosoftei tipărește la Iași *Dumnezăiasca Liturghie*. În 1706, Antim Ivireanul, episcop de Râmnic, tipărește *Evhologhion adecă Molitvelnic*, în două volume, primul fiind, de fapt, un Liturghier. În 1713, scoate, la Târgoviște, *Dumnezeieștile și sfintele Liturghii*, într-o limbă clară și exactă, foarte apropiată de cea de azi.

Imnuri au existat și în *Acatistiere*, cuprinzând cântări închinare Sfintei Treimi, Mântuitorului, Maicii Domnului, sfinților. Au tipărit Acatistiere mitropolitul

Dosoftei (1673), Antim Ivireanul (1698). Autor de imnuri și muzică liturgică a fost un logofăt din timpul lui Mircea cel Bătrân, călugărit la Cozia cu numele de Filotei Monahul. Scrierile sale, în limba slavonă, sunt numite *Pripeale*, cântate la Utrenie. Eustatie, protopsalt la Putna, la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, a compus heruvice, irmoase, tropare. A organizat cântările monahilor la înmormântarea lui Ștefan cel Mare și a dedicat un imn Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava. Filothei sin Agăi Jipăi (1670-1720) a scris o carte de muzică bisericească, *Psaltichie românească*, făcând și traduceri, la îndemnul mitropolitului Antim.

Imnuri religioase originale s-au scris foarte puține în cultura română. Cel mai important autor este unul apropiat de zilele noastre, Daniil Sandu Tudor, ieroschimonahul de la Rarău. Semireligioase sunt acatistele Părintelui Bartolomeu Anania.

Antim Ivireanul n-a scris imnuri după regulile impuse acestei specii religioase. Elemente imnice există incluse în alte scrieri, dar mai ales în *Didahii*. Ele sunt în spiritul imnurilor, apropiindu-se de tipicul acestora. Fără îndoială, în predici, Mitropolitul a folosit, în principal, mijloacele specifice oratoriei sacre. Eugen Negrici observă, însă, *variabilitatea stilistică* practică, psalmodia, lirismul accentuat. Nu putem să nu recunoaștem fervoarea dreptcredinciosului, harul care mocnește în tot locul. Accente de acatist, de poem innografic întâlnim adesea, așa cum se întâmplă în *Cazanie la Preobrajjenia Domnului* (Schimbarea la față): „Cine iaste, dară, acela acum, carele să poată spune mărirea zilei aceștia, desăvârșit și precum să cade? Că tot ce au fost mai slăvit în legia veche și în cea noao, în ceriu și pre pământ, la arătare a ieșit, căci acolo au fost mai marii prorocilor, ai legii vechi și mai marii apostolilor ai legii noao; din ceriu sfânta troiță s-au vădit și de pre pământ preasfânta omenire a lui Hristos s-au arătat. Și la această veselie, mare și preaslăvită, mai mult decât trei apostoli, carii au fost mai iubiți, n-au fost chemați”. La minunea de pe Muntele Taborului, Petru „încă și de sine uitându-ș fiind ca și un beat de dragostea acei frumoseți”.

Două trăsături temperamentale ale mitropolitului sunt evidențiate din plin în predici, vehemența moralizatoare, cu adresă directă la cei prezenți în biserică (mai ales boieri) sau la societatea medievală, în întregul ei, și lirismul innografic al credinței. George Călinesu nu arată vreo rezervă în această privință: „În duhul biblic, didahiile lui Antim sunt cele mai violente critici ale ordinii feudale și ale asupririi otomane. Totdeodată Antim are exaltarea lirică, suavitatea, fie că evocă inocența lunei care trece «curată și nevinovată», «făr de zăticneală», când, plină fiind, o latră câinii care nu pot suferi lumina ei, fie că face dintr-o admirabilă cadență desfășurată fastuos ca o coadă de păun oratorică, elogiul, în stil franciscan, al Fecioarei” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 13-14, ediție și prefață de Al. Piru).

În *Istoria literaturii române vechi*, Ștefan Ciobanu notează: „Sunt frumoase paginile din *Didahiile* mitropolitului Antim acolo unde el zugrăvește măreția lui Dumnezeu, bunătatea lui, frumusețea morală a Maicii Domnului, calități cărora el

le opune netrebnicia omului păcătos, nimicnicia și urâtenia vieții lui” (op. citată, p. 410, Editura Eminescu, București, 1989, ediție îngrijită, note și prefață de Dan Horia Mazilu).

Și Nicolae Manolescu remarcă propensiunea pentru slăvirea sacrului: „Narațiunea, portretul și descrierea sunt puțin semnificative la Antim. Nu însă și imnica didahiilor, rugăciunea, panegiricul și lauda.” (*Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 52).

Eugen Negrici identifică în predici trei niveluri de performanță literară, primul al *portretului și descrierii*, al doilea al *pamfletului și al caracterelor* și al treilea al *imnului religios*. De obicei, însă, predicatorul evoluează, după cum cer regulile elocuției cleziale, între exemplul biblic și învățătura morală. El îi ceartă pe pământenii, le disecă sufletele pline de păcate, dar tot el știe, ca un adevărat imnograf, să îi ridice în zonele sublime, la entitățile paradigmei cerești. Ca un poet expresiv, pendulează între iadul cotidian și raiul râvnit, între profan și sacru. Jocul paralelismelor, asocierea contrariilor țin de arta elocinței, de un ritm alternând flagelarea și fervoarea, modelat în funcție de psihologia auditoriului. Ne ducem cu gândul la predicile pe care ieroschimonahul Daniil (Sandu Tudor) le ținea în fața unor săteni, în Mănăstirea Rarău, apostrofându-i fără nicio reținere, dându-le exemple din Dostoievski, din Tolstoi, de care aceștia habar nu aveau, până când, din pornire duhovnicească, începeau să plângă toți. În mistică, o astfel de situație se numește *străpungere*.

Smerit, „neștiind a vorbi”, mitropolitul cere har: „iar încăș domnul Hristos, carele au săturat cu 5 pâini 5000 de suflete și au îndreptat sărăcia și neputința ucenicilor lui cu bogăția darului său, acelaș și înaintea dragostei voastre, prin mijlocul vorbelor mele cele neritoricite va întinde masă duhovnicească”. Structura și schimbările tematice și de ritm, menite a potența expresivitatea predicilor, au fost detaliate și exemplificate abundant de Eugen Negrici în studiul său, *Antim. Logos și personalitate* (1971). După ce, în *Cazanie la Adormirea preasfintei Născătoarei de Dumnezeu*, se dau explicații mariologice, Antim alcătuiește un adevărat acatist, dedicat Maicii Domnului, conținând, fără a fi specificate, părți identificabile condacelor și icoaselor și încheindu-se cu o rugăciune: „Aleasă iaste, cu adevărat, ca soarele, pentru că iaste încununată cu toate razele darurilor dumnezeiești și strălucește mai vârtos între celelalte lumini ale ceriului./ Aleasă iaste și frumoasă ca luna, pentru că cu lumina sfințeniei stinge celelalte stele și pentru marea și minunata strălucire de toate șireagurile stelelor celor de taină să cinstește, ca o împărăteasă./ Aleasă iaste ca răvârsatul zorilor, pentru că ia au gonit noaptea și toată întunecimea păcatului și au adus în lume zioa cea purtătoare de viață./ Aleasă iaste, că iaste izvor carele cu curgerile cereștilor bunătăț adapă sfinta biserică și tot sufletul creștinesc./ Aleasă iaste, că iaste chiparos carele cu nălțimea covârșaste ceriurile și pentru mirosul cel din fire s-au arătat departe de toată stricăciunea./ Aleasă iaste, că iaste crin, că măcar de au și născut între mă răcinii nenorocirii ceii de obște, iar nu ș-au pierdut niciodată podoaba albiciunii./ Aleasă iaste că iaste nor carele n-au ispitit nicio greime a păcatului./ Aleasă iaste, pentru că iaste fecioară mai nainte de naștere, fecioară

în naștere, fecioară și după naștere și iaste o adâncime nepreceptută a bunătăților și o icoană însuflețită a frumoseților celor cerești. Iaste o grădină încuiată dintru care au eșit floarea cea neveștejită și fântână pecetluită, dintru care au curs izvorul vieții, Hristos./ Pre aceasta au văzut-o Moisi în muntele Sinaei, ca un rug aprins și nu ardea./ Pre aceasta au văzut-o Aaron, ca un toiag înflorit și plin de roadă./ Pre aceasta au văzut-o Iacov, ca o scară întărită, din pământ până la ceriu și îngerii lui Dumnezeu să suiia și să pogorâia pre dânsa./ Pre aceasta o au văzut-o Iezechiil ca o ușă încuiată, prin care nimenea n-au trecut./ Pre aceasta o au văzut-o Ghedeon, ca o lână, Avvacum ca o dumbravă umbroasă, Daniil ca un munte și Solomon ca un pat./ Aceasta astăzi să mută de pre pământ la ceriu; lasă întristăciunea și să duce la bucurie, lasă cele de jos și priimește cele de sus; lasă cele stricăcioase și câștigă cele nemuritoare și vecinice. Astăzi își dă preasfânt sufletul ei în mâinile Fiului ei și cu cântări îngerești și apostolești să petrece cinstit trupul ei în satul Ghethsimani, spre îngropare./ Astăzi ceriul întinde sânurile sale și priimește pre ceia ce au născut pre cela ce nu-l încape toată zidire./ Astăzi să minunează toate puterile cerești, zicând una cătră alta: cine iaste aceasta ce să sue din pustiu, adecă de pre pământ, la ceriu? Cine iaste aceasta care să ivește ca zorile, frumoasă ca luna și aleasă, ca soarele? Cine iaste aceasta ce să sue de pre pământ la ceriu, albită, înflorită, întru care hulă nu iaste? Rădicaț porțile voastre, zic cetele cele îngerești, una cătră alta și cu cântări de laudă priimiț pre împărăteasa ceriului și a pământului, care vine, să lăcuiască den a dreapta împăratului Dumnezeu, cu îmbrăcăminte cu aur îmbrăcată, împistrită, după cum zice David, căci aceasta iaste ceia ce au împăcat ceriul cu pământul și pre Dumnezeu cu omul. Aceasta iaste bucuria celor drepti și nădejdia celor păcătoși”. Daniil (Sandu Tudor) dă o bună definiție a unui astfel de text: „Astfel, acatistul în întregul său e un fel de savantă împreunare de înțelesuri mistice și muzicale, care pătrunde și se repetă la adânc, la rânduiala de amănunt a sumei, a cumpânirii părților și până a fiecărui stih în parte” (*Acatiste*, Editura Christiana, București, 2009, ediție îngrijită de Alexandru Dimcea și Gabriela Moldoveanu, p. 10). Aflăm în imnul citat modalități stilistice specifice poeziei religioase, figuri ale repetiției, corelații diverse, comparația, metafora, acumularea, ritmica susținută. Limba este surprinzător de limpede și de expresivă pentru timpul căruia îi aparține. Poezia are în subtext și teologie și simbolistică biblică. Se remarcă echilibrul construcției, simetria: prima parte glorifică, în timp ce ultima este o elegie discretă, înălțătoare. De luat în seamă este, mai curând, nu faptul că predica se transformă dintr-o dată într-un imn religios, ci că un imn este adaptat unei predici, făcând din aceasta o sărbătoare duhovnicească, infuzând lirism unui text care, de regulă, este formator, educativ.

Poezie imnografică există risipită în multe dintre didahii. În *Cuvânt de învățătură la Stretenia Domnului nostru Iisus Hristos*, este elogiât pruncul Iisus, întâmpinat, la templu, la împlinirea a 40 de zile, de dreptul Simeon. În *Cazanie la Vovedenie Bogorodițe, noemvrie 21*, este cântată afierosirea și Intrarea Maicii Domnului în biserică, prefigurând mântuirea. Un portret liric foarte frumos este dedicat Sfântului Nicolae, făcătorul de minuni: „Stă nemișcat în muntele credinții și al nădejdi și nu

se poate ascunde; stă întemeiat în muntele dragostei și al smereniei și nu să poată pitula. Să vede de departe, că iaste la loc înalt; luminează ca o foclie aprinsă în casa Domnului, în curțile Dumnezeului nostru. Faptele lui cele bune strălucesc tuturor celor din casă, nu sunt ascunse sub obroc; luminează în toată lumea, ca lumina soarelui, minunile lui [...]” (*Luna lui dechemvrie*, 6. *Cazanie la Sfântul Nicolae*).

Undița cuvintelor cu care vlădica își propune să pescuiască sufletele oamenilor este aceeași pe care o folosește ca mreață stilistică, fiind conștient de efectele ei retorice. Răbufniri imnice găsim și în *Cuvânt de învățătură la sfinții și întocma cu apostolii împăraț Constantin și Elena*: „Bucură-te, drept aceia, acolo sus, la împărățiile cele mari a dumenzeștii mării, o, blagoceștive împărate! Sue-te la înălțimea dumnezeștilor fericiți, unde cea desăvârșit smerenie te-au suit. Culege rodirile credinții tale cei peste măsură în ceriuri, carele aici, jos, pre pământ, ai sămănat tu. Iară să nu laș nici pre noi săraci de folosirile, de acoperământul și de rugăciunile tale cele fierbinți către Dumnezeu și mai vârtos te roagă Fiiului și Cuvântului lui Dumnezeu, să păzească între și cu fericiți chipul cel viu al bunătăților tale, pre adevăratul moștenitor creștinătății tale, pre iubitorul de Hristos și creștinul nostru domn”. Mitropolitul se dovedește un foarte bun cunoscător al Sfintei Scripturi, al scrierilor Sfinților Părinți, întrețesându-și argumentele teologice, folosind concordante și trimiteri convingătoare și de mare acuratețe. Uneori, primează scopul educativ, moralizator, alteori, predicatorul se lasă în voia ideilor teologice, poetice, umaniste. Unele aserțiuni sunt foarte îndrăznețe, desfidând locurile comune. Prelatul este un erudit, își construiește predica în funcție de pericopa evanghelică duminicală, dar și din perspectiva așteptării creștinilor adunați în biserică. Or, avem a face cu slujbe la care participă domnitorul umanist Constantin Brâncoveanu și marii boieri ai țării, popor de obște mai puțin. Sunt predici la slujbe domnești, nu foarte teologice, mai curând duhovnicești, adresate inimii, mai puțin minții. De Sfântul Nicolae, vorbește despre oportunitatea folosirii *toiagului*, atunci când e nevoie „să pedepsească pre oi și să gonească hiarăle”. Mitropolitul se poartă ca un Păstor al comunității, uneori dojenitor, alteori mângâietor. Scena (cinematografică) a Intrării Domnului în Ierusalim, din *Predoslavie la cuvântul de învățătură în Duminica Floriilor*, este literatură adevărată, însoțită de un îndemn venit din hieratismul bisericesc, *Ce ascuți cu dragoste, de pohtiți să vă folosiți sufletește*: „O, cât sunt de minunate semnele bucuriei, ce arată astăzi Ierusalimului, la întrarea domnului Hristos! Ca pre un biruitoriu îl priimește. Toată cetatea iase întrăvârșirea lui. Norodul și mulțimea, toată rânduiala i să închină cu cucerie și toată vârsta îl cinstește cu laude. Unii aștern hainele lor pre pământ ca să treacă și alții cu frunzele copacilor îi împodobesc calea. Alții merg înainte cu stâlپări și alții îi urma cu ramuri. Alții îl slăvesc ca pre un fiu al lui David: «Osana, fiul lui David» și alții îl propoveduiesc împărat lui Israil: «Blagoslovit cel ce vine în numele Domnului, împăratul lui Israil»”. Expresivă este și descrierea furtunii care amenință viața apostolilor aflați în corabie, cuprinși de spaimă, în timp ce Iisus dormea, din cazania dedicată sfântului și marelui mucenic Dimitrie, izvorătorul de mir. Predicatorul, cum e de așteptat, alegorizează adesea, nu povestește întâmplări, decât foarte rar, ci, prin

învăluiri, moșește învățături duhovnicești, bazându-se pe culturalitate, pe inteligență (scilipitoare), având de la început imaginea întregului discurs, cu o parte incipientă în care se scuză pentru că este *neputincios la vorbă*, o parte strălucitoare, în care dezvoltă nestingherit, cu o căldură proprie, idei diferite, dar convergente, bazându-se pe relaționări semnificative, și cu o ultimă parte, adresată, de obicei, direct auditoriului, conținând sfaturi morale, învățături creștine sau admonestări vehemente. În *Cuvânt de învățătură în 25 a lunii dechemvrie, la nașterea Domnului nostru Iisus Hristos*, efuziunea lirică este de excepție. Este elogiat miracolul Crăciunului, este lăudată maternitatea neprihănită a Fecioarei, este cântată minunea cristoforă și epifanică, dubla natură a lui Hristos: „Născut iaste cela ce simte apusul; dat iaste cela ce n-are început: născut iaste cel ce iaste mai tânăr decât mulți: dat iaste decât carele nu iaste nici părintele mai vechiu; născut iaste cel ce va să moară; dat iaste acela dintru carele viața să naște și așa, cel ce era, dat iaste și cel ce nu era s-au născut. Acela stăpânește, iar acesta să smerește. Luiș stăpânește și noao, celor credincioș, ne gătește moștenire; și nimeni să nu socotească că, luând trup, s-au micșorat ceva din mărirea cea dumnezeiască. Nu s-au născut îngerilor, căci acei ce au rămas în dreptate nu le trebuia mântuire și cei ce căzuse nu putea ca să se mântuiască. Noao iaste, drept aceia, dat Domnul acesta și născut./ Și de vreme ce îngerii îl măresc pre dânsul, cu cântări, neîntorcându-i pre dânsii de la răutate, nici cetele lor să le mai slăvească, dară noi, cu cât mai vârtos să cuvine să-l mărim și să-i mulțemim pentru vestia cea bună a împăcăciunii ce ne-au adus de la Dumnezeu Tatăl pentru bucuriia cea mare ce au vărsat peste tot pământul, pentru mântuirea noastră din mâna vrăjmașului, pentru deschiderea ușilor raiului și pentru multele și nenumăratele faceri de bine ce ne-au făcut și ne face totdeauna, pentru carele trebuiaște, cu bucurie sufletească și cu laude de mulțemiri și de slavoslovie să-i zicem: Slavă ție, Dumnezeule, celui din nălțime./ Și să ne închinăm nașterii lui, aducându-i cu dragoste, cu frică și cu multă cucerie, împreună cu filozofii și daruri de bunătăț: aur, tămâie și zmirnă în locul aurului să-i aducem credință dreaptă, ca unui împărat ce iaste al ceriului și al pământului și a tuturor adâncurilor; în locul tămâiei să-i aducem dragoste curată, ca unui Dumnezeu vecinic; și în loc de zmirnă să-i aducem nădejdia cea bună, că el iaste toată nădejdia lumii”.

Didahiile sunt discursuri menite să facă accesibile învățături biblice, să formeze și să consolideze trăsături morale creștine. Ca demers religios, se adresează fondului uman profund. Mitropolitul nu se limitează numai la misiunea sa pastorală și duhovnicească, la cadrul strict omiletic. Se dovedește, fără nicio îndoială, un credincios autentic, încărcat cu mare har, menit să devină sfânt. A fost însă, deopotrivă, și un om de cultură, textele sale înscriindu-l între întemeietorii literaturii române. Dacă didahiile aparțin unui model bine structurat al oratoriei ecleziastice, limba uimitoare, scriitura, coerența și strălucirea ideilor îl impun ca pe un mare artist, de această dată, ca poet imnograf.

FLORIN TOMA

ANOSTE ALGII DE TOAMNĂ

Extrem de plicticoase și banale sunt durerile autumnale (scuzați suspecta armonie poetică!). N-au nimic asemănător celor reumatismal-enervante, n-au țipătul măselei sub freză sau năduful plin de obidă al fracturii de maleolă. De multă vreme, ele nu mai deranjează, indiferent de intensitate, măreția supliciului, amarul cercării și rotunjimea perfectă a năpastei, aparținând fiecărei ființe, de a fi contemporan cu nepotriveala în lume. Intervalul este deja obositor de bine definit, alarmant de exact și din cale-afară de predictibil. Ceea ce, dacă e să fim corecți, ar putea da apă la moară destinului ca să declanșeze contra noastră procedura de *infringement* a copyright-ului ce-i aparține, între noi fie spus, în exclusivitate. Pentru că, trebuie să recunoaștem, fără să-i fie teamă de repetiție sau redundanță, *la rentrée* vine în fiecare an să ne rețină atenția fie sub formă de amenințări cu șantaj melancolic, de genul *Eu știu ce ai făcut astă-vară!*, fie – păstrând ordinea din calendar – cu fetișizarea drastică a frunzei (*Feuilles mortes*), cu bălăceala hameiului (*Oktoberfest*) și cu hiperbolizarea meteo (*November Rain*). Din păcate, nostalgia șoptită și romanțul grațios se isprăvesc și cad în nas ca bobocii, în luna consecutivă toamnei. Atunci, se răcește pe tăișul aburit al baionetei *Deșteaptă-te, române!*, în timp ce, la simpozioane, se constată prevalența complexului *zgribulitic* al poporului român, actualizat prin îndemnul: *Te uită cum ninge decembrie*, însoțit de hotărârea: *Eu nu mă mai duc azi acasă / Potop e-napoi și nainte*. După care, se dă liber la festin (în timpul căruia, spre a fi cât de cât sănătoși, e musai să aplicăm principiul latin *festina lente!*).

Așadar, n-o să începem, în acest anotimp anunțat de Calendarul aztec drept cel al unei serioase și posibile extincții (dar peste care se pare că vom trece cu bine, întrucât până și savanții din străvechiul Tenochtitlân, capitala Imperiului ce avea să fie distrus de Hernan Cortés, au încurcat karmele!), deci, n-o să facem recurs – spre a ne desfăta simplu, ca în debutul unui jurnal cultural de sezon – nici la bătătoritele de atâta săltare versuri ale lui Topârceanu (*S-a ivit pe culme Toamna / Zâna melopeelor / Spaima florilor și Doamna / Cucurbitaceelor*), nici la celebra constatare înfrigurată a lui Nichita, ce poate fi găsită pe orice site de socializare, expandată de o doamnă cu naturelul ceva mai simțitor (*A venit toamna, acoperă-mi inima cu ceva / cu umbra unui copac sau mai bine cu umbra ta*) și nici la vocea

baritonal-catifelată a lui Harry Belafonte sau la timbrul solar al Nanei Mouskouri, atunci când îngână *Try to remember the kind of Septembre...* Nu!

Noi vom da la o parte algiile de toate felurile (le păstrăm numai pe cele în varianta soft: *nost-!*), astfel încât, nu ne vom prezenta îndurerați la apelul acestui început de toamnă (chiar dacă avem destule motive, fiindcă știm *ce ai a făcut astă-vară!...*). Analgezicul valabil, totuși, al posibilelor (inevitabile) frământări de interior este, din nou, Arta. Sigur că ea încearcă – a câta oară oare? – să treacă peste *lugubrușoarele* adieri ale *sinistroțkismului* de periferie (deși un lucru e cert: *reinvoluția* continuă!) ce au suspendat – temporar – nădejdea. E încă incert dacă ea ne va aduce înapoi, fără dureri, pe făgașul normalității. Acea normalitate *naturală*, nu indusă. Normalitatea firească, nu bizară și impusă ca ucaz, cine știe de unde, din Caucaz(!). Acea normalitate ce acceptă ca normă fundamentală Frumosul. Frumosul etic, adică împletit cu Binele... Ce-ar fi să se poată?!

Și atunci, dacă tot ne e atât de greu să punem mâna pe un ideal (măcar acela, faimos, *kalokagatheic*, pe care grecii antici se pare că-l aveau la degetul mic!), deci, n-ar fi mai bine ca, luați la rost de toate aceste anoste alгии de toamnă, să povestim despre femei?... Despre artiste?

YVONNE HASAN – *Penelopa și mantaua părăsită*

Un faimos împătimit al crinolinelor și volănașelor făcea odată o observație, care se voia o strașnică punere la punct a opoziției dintre sexe. Spunea el că, dacă la femei răbdarea este ca o Instituție, la bărbați e aidoma Constituției. În sensul că, dacă prima e consecventă și invariabilă, cealaltă e versatilă și supusă tot timpul revizuirilor, corectivelor. Și dădea exemplul cuplului antic Penelopa-Ulise. Deci, cum ar veni, în timp ce consoarta dă dovadă de o răbdare statică, instituționalizată, paciența maestrului războinic este meandrată ca o amânare nemărturisită. Supusă unei dinamici revizioniste jucăușe (și, unde mai pui, și epice – așa cum a văzut-o, ce ironie, Homer!). De unde, și clișeul așteptării ce străbate neschimbat secolele: nevasta care se uită în zare, în timp ce bărbatul colindă. De fapt, Odiseea nu este altceva decât o sumă de variațiuni pe tema jocului, magistral strunit, al tergiversării. Și, pentru ca să iasă din schematismul ce-l pândește, autorul face din cele două feluri de răbdare câte o artă. O artă a războiului cu seducția – la Ulise și o artă a fandării prin imagerie – la Penelopa. Mutând centrul de greutate de pe mare pe uscat, cert este că în adâncul fiecărei femei ce așteaptă se ascunde o artistă a stăruinței. A loialității. Lucrările venerabilei doamne Yvonne Hasan funcționează de mai bine de o jumătate de veac pe paradigma homerică industriasă. Artist plastic complex (grafică, pictură, colaj, guașă, tapiserie), comentator, teoretician și istoric al artei, elevă a lui M.H. Maxy și Al. Ciucurencu, exeget atât al operei măștrilor săi, dar și al celei a lui Victor Brauner sau a lui Paul Klee, doctor în Filosofie, disciplina Estetică (interesantă această alăturare

prin hazard, fiindcă, pe lângă rigoare, ordine și armonie în opera sa, se poate vorbi în mod sigur și de disciplina estetică!), Yvonne Hasan are legitimitatea de a emite o viziune integratoare asupra artei. Tergiversând, în același timp, cu o viclenie de veritabilă Penelopă, așezarea temeinică pe oricare dintre făgașele ei. Derutând și condamnând la eșec orice încercare clasificativă din goană. Studiile despre arta modernă publicate la Editura Meridiane, cursurile aplicative, susținute timp de mai bine de un sfert de veac la Institutul de Arte Plastice (între 1956 și 1982), cronicile și exegezele publicate periodic în presa culturală sau acribia sentimentală și devotamentul documentar cu care a îngrijit și editat volumul de memorii ale regretatului său soț, Petre Solomon (Am să povestesc cândva aceste zile..., Editura Vinea, 2006) – sunt dovezi ale unei artiste care își depășește statutul cu mărinimie, lăsându-se sedusă fie de sagacitatea rafinată a observației, fie de prevederile contractului sensibil, duios și responsabil pe care l-a semnat (o singură dată!) cu destinul. În lucrările sale, jocul dintre geometrie, cromatism și funcția semantică a unei inteligențe respectabile dezvăluie o figură nouă (în sensul durandian!) în comunicarea non-verbală. Una în care semnificatul se desparte precis de semnificant, ba, chiar mai spectaculos, îl absoarbe. Limbajul ei vizual – bazat pe treceri unduioase de la figurativ la non-figurativ, dar cu o morfologie a peticelor bine modulată, emanând tensiuni dezambiguizate și, totodată, pe o alegrețe versată a culorii și o claritate aproape clasică a conceptelor – este unul universal. Tapiseriile, ale căror teme și motive se fixează, cum spuneam, într-o limpezime aproape clasică (parcă ar fi Ion Barbu cu poemele sale din perioada parnasiană!) – Poarta, Arcada, Soarele, Sfera, Copacul –, suscită totuși o atracție mai misterioasă pentru ceea ce numim acuitatea modernității. Probabil că îmbinarea de materiale potențează mai puternic expresivitatea, trimițând erudiția plastică înspre tărâmul epic, odiseic, ca să se mai răsfețe puțin. Ele sunt eseuri despre descărcarea de semnificații cu cartea de filosofie în față. Când însă în peisaj se insinuează șerpește semnul antropomorfic și, implicit, epicoidal, chiar și prin falsă elipsă (Mica dansatoare, Poartă cu figură, Mantaua părăsită, Sperietoarea), atunci madlenele nu pot fi decorticate decât cu manualul de anecdotică pe genunchi. O notă aparte merită acea formidabilă manta părăsită. Ca o adunătură de piei colorate ale eului ori ca niște măști dispensatorii. Un fel de dramă a lui Akaki Akakievici à rebours. Fâșiile textile ce o alcătuiesc reprezintă, de fapt, lucrarea unei Penelope și mai tenace decât cea homeriană. Opera ei este o pânză, care, țesută ziua, se încăpățânează al naibii să nu se destrame noaptea (așa cum se întâmplă, îndeobște, la noi, românii!).

MAIA ȘTEFANA OPREA – *Jocuri serioase despre spaimă*

Uneori, e de ajuns să stai, ca să poți avansa. Celebrul răgaz de întreținere. Momentul de cumpănă, de refill al alveolelor, cu văzduh proaspăt, necesare pentru respirația viitorului. În felul acesta, i-ai cucerit pe toți, definitiv. Și, dacă ai noroc și lumea este ocupată cu alte treburi, nu te mai oprește nimeni până la țel. Însă alternativa tragică la această victorie este rotirea. Pe care, fiindcă arcul e prea mare, n-o simți, n-o sesizezi. Traseul nu se vede decât de foarte sus, la fel ca desenele de la Nazca. Astfel, se formează cercul năzuințelor dispărute. Rareori și cu mult noroc, după o lungă băjbăială, se poate să găsești singura ieșire din el: conexiunea la timp. În fond, chiar dacă se rotesc în același spațiu până la amețeală, acele ceasornicului înaintează până hăt! departe, aproape de buza veșniciei. Și asta e o izbândă. Mai anțărț, Maia Oprea era copilul-minune al picturii contemporane din România, cucerind rând pe rând redutele de neîncredere apărate de către scepticii de serviciu. Abia intrată la Arte Plastice, părea deja un pensionar printre boboci, un matur învărtindu-se, stingher, într-un kindergarten. Totul, fiindcă biografia sa de autor era, până la momentul acela, când a devenit studentă, extrem de bogată (cu foarte de timpuriu stagii de studiu în spațiul anglo-saxon!). Prin mireasma de proaspăt, dar profundă, a picturii sale, prin viziunile solide, coapte, împlinite, chiar dacă mai târziu, la modul dureros (pe care le-a exorcizat de-a lungul anilor, cu pricepere și într-o ordine desăvârșită!), precum și printr-o extraordinară măîtrise a cromaticii, susținută de o surprinzătoare siguranță a ductului, Maia Oprea și-a câștigat dreptul la un follow-up, de care, în general, nu beneficiază decât maestrul cu înscrieri serioase. Remarcam, la vremea aceea, un paradox revigorant. Stenic, fiindcă, în afara suspiciunii inițiale, firească la urma urmelor, dădea impresia îndoielii risipite. Între dilatația imaginarului, uluitor de matur, aproape clasicizat și inovația ludică, cu accente justificate și imposibil de escamotat juvenile, ce deschidea o poartă semiotică înspre zona beat, se întindea teritoriul certitudinii (nonșalanța profunzimii duse până la limita obrăzniciei făcea să se simtă și un ușor parfum de Kerouac, Burroughs sau Ginsberg... să fi fost urmarea studiilor sale americane?!). Era sigur: Maia alerga cu fața la viitor. Și avea, cum am spus, dreptul de a fi urmărită. După experiențele generoase căpătate în timpul anilor de studiu, iat-o astăzi, la finele acestei importante etape de instrucție. Seria de lucrări intitulată Dust (ar fi țărână, dar ar putea fi și praf, ceea ce amplifică semantic spectaculos întreaga strădanie!), expusă la Galeria Melenia, constituie lucrarea de licență a Maiei Oprea. La o primă ochire, se poate constata că psihonul ei artistic se complică. Și, ca orice complicație, scapă piciorul în tragic. Din păcate, deci, spațiul imageriei ludice s-a comprimat până aproape de forma unei linii, lăsându-se invadat (cu toate că, da! știm că fantasmagonia nu are niciodată aceleași exprimări, nici chiar în cazul operei unui singur ar-

tist!), vasăzică, se lasă cotropit de o altă specie de năzăriri. Mai apăsate. Mai nervoase. Mai spăimoase. Mai depressive. Mai gri. Ca un cer de plumb, care își amintește că a fost, cândva, senin. Poate chiar mai scientizate (ținându-l, astfel, de mână pe Antoine de Saint-Exupéry, care spunea: *Connaître ce n'est point démontrer, ni expliquer. C'est accéder à la vision!*). Siluetele nedefinite – aflate la granița dintre antropomorf și zoomorf – ne pun pe gânduri (deci, un act de cunoaștere!). Coborârea observației (și, implicit, a percepției) artistice la momentul erupției creatoare presupune, în primul rând, renunțarea la zorzoanele stilistice ce produc redundanță. Avem, în acest ciclu, Țărână, un manifest atât al i-mediatului unei violențe tăcute, cât și al unei pierderi a copilăriei par délicatesse, cum zicea poetul. Iar, acum, are cuvântul artista: Personajele care populează spațiul acestor lucrări sunt evidențiate tocmai prin lipsa lor de individualitate(...). Sunt trupuri obișnuite centrate în jurul unor amintiri suprimate sau al unor intimități pe jumătate uitate, care sunt personale și, în același timp, individuale pentru fiecare dintre noi. Totuși, la fel cum nimic nu e cert pe lumea asta, tot astfel, orice exercițiu de predictibilitate privind dinamica operei unui artist – fie el adolescent, tânăr sau matur – este riscant. Poate însă că și acest interval pe care-l parcurge Maia Oprea face parte din codul estetic al vârstei, ca o nouă relație cu Timpul. Pe de altă parte, ea trebuie să aibă grijă și să-și potențeze mai departe impertinența estetică, atât de necesară spre a ieși din acel tragic de faimos merry-go-round al plăsmuirilor, pericol care-l pândește pe orice creator. Oricum, însă în sinea mea cred că e deja un truism observația potrivit căreia în spatele oricărui om mare, serios, se ascunde, ghidușă, ditamai trufia cu răsfăț, îndeajuns de pisicoasă, a unui copil botos că nu i s-au împlinit toate plăcerile.... Numai să nu fie sufocat!

MARIANA PALEA și colivia cu fluturi

Toți avem câte o colivie din asta în cap, cu fluturi. Însă nu vrem să recunoaștem. Iar când o facem, o facem arareori, cam, de pildă, tot de câte ori a fost Marea Britanie republică. Și atunci, parcă în silă. Pentru că, vorba unui domn aforist savuros și autor de satire otrăvite, Rătăcim cu toții, dar fiecare rătăcește altfel. Deci, putem sta cu toții fără nicio grijă. Fiecare dintre noi avem rezervația noastră de fluturi. Gărgăunii personali. Ele sunt lepidopterele noastre de sprijin. Papilionoidele. Mariana Palea își face de lucru cu grația unui artist pentru care frumusețea unui peisaj, misterul lui înseamnă, de fapt, felul în care el, artistul, știe să nu lase lumina lumii să se năvălească. Să aleagă și să prețuiască clipa divină a fiecărei zile, oricât de banale, în care lumina este egală sieși, neschimbată, aidoma cu cea din momentul Facerii. Peisajele Mariane Palea sunt alese intenționat în zori sau în amurg, atunci când lumina face exerciții de îndumnezeire. De aceea, ele par bucăți rupte din Cer, adevărate regiuni autonome ale Raiului. Sectoare ale Paradisului în

care nu e nevoie să se petreacă nimic. Căci miracolul este aproape banalizat, desacralizarea nu are loc ca proiect demonic, Doamne ferește, ci dimpotrivă, frumusețea este cea care pogoară încet, liniștită în legitimitatea ei, pe umerii lăsați ai privirii copleșite. Indiferent înspre ce parte se așază șevaletul artistei (Dunărea la Cazane, grădina Bisericii Stavropoleos, Orșova, Mraconia sau Mediterana), penelul ei lasă pe pânză o urmă insesizabilă de lumină nepământeană. O ceață discretă ca o pânză, dincolo de care nu avem voie să mai ghicim nimic. Totul pare să fie de-ajuns, exact până la oșios. Părțile îi sunt suficiente întregului. Hipersensibilitatea artistei, altfel spus, firea ei ușor impresionabilă face ca și tehnica încuviințată să fie aleasă anume. Sensitivitatea fragilă a unei priviri totuși prudente (care are grijă să nu alunece în glamour!) împinge culorile spre o elasticitate spectaculoasă. Pasta este întinsă bine, cu mîgală și răbdare, până la transparență, fără însă ca detaliile să piardă cumva din contur. Toamna este anotimpul predilect al Marianeî Palea, pentru că ea îi dă atunci libertatea de a-și dinamita zăgazurile și de a intra vijelios în nuanțele cromatice specifice, de la galben-auriu, până la roșu vermillon sau englez, ambientat cu slabe pâlپări de verde. În peisajele autumnale, se simte că un resort interior bine strunit până în acel moment se declanșează brusc, lăsând nostalgia să ereze într-un voluntariat fără nicio urmă de control. Atunci, în secunda aceea, artista devine ea însăși un afect. Fără să vrea, a melancolizat peisajul, care, la rîndul lui, se întoarce cu fața spre noi. Avem, în fapt, de-a face cu ceea ce specialiștii numesc adecvarea plastică. Descoperirea celei mai atrăgătoare și eficiente formule de limbaj. Prin care comunicarea se face la fel de îndărătnic și, totodată, la fel de grațios și diafan ca și, să spunem, zborul unui fluture într-o poiană. Și, odată cu această s-o poreclim papilionită, am ajuns la al doilea motiv pentru care artista e gata-gata să cadă într-o poziție suspectă de manierism (dar, la fel ca și în primul caz, n-o face!). Fluturile. Și n-o face pentru că judecata ce se impune este, credem, simplă: atunci cînd cîteva tablouri sunt intitulate explicit și riguros-tentativ, Sărutul fluturului, Fluture roșu sau Fluturile galben, e imposibil să nu răsără pe marginea privirii semantice a artistei zimții unei autoironii mușcătoare. Provenite, fără îndoială, din bogate zăcămintे de inteligență. Cum că ei, fluturii, omeniți cum se cuvine și ocrotiți în colivia meningială, ar putea fi, așa cum supuneam și noi, la început, atenției, doar imaginea necesară a unei desfrînări nelicențioase. Pe care, firește că o ascundem cu grijă în cutele adânci ale sipețelului nostru psihanalizabil. Dar, dacă nu e așa și e altminteri, atunci criticul e gata numaidecât să intre în panică și să tacă. De astă dată însă, fără supărare, ci, precum spunea cîndva hătrul Șerban Cioculescu, cu muștar la nas!...

HANNAH HÖCH – De la Gotha la Dada și la București

O Doamnă. O absolut superbă doamnă – i-am văzut, într-un album, fotografiile din acele timpuri – care s-a familiarizat cu lumina zilei (culmea! chiar în anul în care Eminescul nostru național se stingea, dar coincidențele se opresc aici!) se nășteea, deci, la Gotha, în landul Thuringia. Ca o paranteză, așa, mai adăugăm că orașul este menționat în cronici încă din timpul lui Charlemagne, drept Gotaha (Good Waters) și că de amintirea lui face paradă memoria obișnuită, menționând de fiecare dată, negreșit, două detalii chipurile savante: Almanahul de la Gotha (repertoarul de capete încoronate și arborele genealogic al nobilimii Europei!) și, dimpotrivă, lucrarea lui Karl Marx – Critica Programului de la Gotha. Atât și gata! Revenim! Cea care avea să-și ia numele de artistă Hannah Höch – dar care, în acte, ca prim născut, la 1 noiembrie 1889, al seriei de cinci copii ai unui agent de asigurări, se numea, de fapt, Anna Therese Johanne Höch – ar fi putut lesne să nu figureze, din păcate, printre subiectele feminine ale acestei toamne artistice, dacă Fundația Löwendal și Goethe Institut n-ar fi avut inițiativa unei fabuloase restituiri – nu numai instructivă, dar și corect educativă – prin găzduirea unei serii – mici, este adevărat, dar ne mulțumim cu multum în parvo! – din colecția uriașă de colaje (deci, nu picturi și desene!), semnate Hannah Höch. Și insist asupra acestei premiere, fiindcă, deși a fost contemporană, admiratoare și, totodată, colaboratoare a Mișcării Dada de la Berlin, din anii '20 (îi menționează, în corespondența sa, cu deosebită căldură, de pildă, pe românii Tristan Tzara și Marcel Janco, pe care i-a cunoscut!), lucrările ei erau până acum puțin cunoscute în România. Reținem câteva detalii biografice! După ce a terminat clasa de grafică a Institutului Național din cadrul Muzeului de Artă și Meserii din Berlin, în 1915, începe o relație complexă (pe toate planurile, ca să zicem așa!) cu Raoul Hausmann, membru al Mișcării Dada din Berlin. Devine, din 1919, un personaj obișnuit al acestor cercuri (să nu uităm Galeria Der Sturm!) și cunoaște o sumă de personalități reprezentative ale dadaismului european. Se știe puțin că, după absolvirea studiilor, ea a lucrat în Departamentul de artizanat al Ullstein Verlag (un uriaș trust de presă german), ca desenator de rochii și de tipare-broderie, în folosul magazinelor ilustrate pentru cucoane, Die Dame și Die Praktische Berliner. De aici aveau să vină mai târziu pasiunea și îndemânarea pentru tipare, vestimentație și colaj cu elemente textile. Astfel că, alături de Hausmann, Hannah Höch a fost unul dintre primii artiști care au aplicat fotomontajul artistic ca formă de artă vizuală. (NOTĂ: Cea mai celebră lucrare fiind – e deja trecut în Istoria Universală a Artei – Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands (1919–20) (O tăietură Dada cu cuțitul de bucătărie în burdihanul plin cu bere al Republicii de la Weimar),

colaj hârtie veche, 98x144 cm, Staatliche Museen Berlin, *aceasta fiind una din imaginile artistice cele mai acide la adresa caricaturii de la Weimar, din 1919*). Lăsând la o parte aventurile ei sexuale (cam complicate, ca să fim delicați!), lupta înverșunată împotriva ipocriziei societății burgheze berlineze a începutului de secol XX (critică, de pildă, în fotomontajul Da-Dandy) sau afilierea la diferite mișcări feministe vehemente, până la urmă, istoria culturii o fixează definitiv pe Hannah Höch drept unul dintre pionierii Mișcării Dada în Europa. Și ale cărei câteva lucrări am avut privilegiul de a le admira, prin inițiativa și bunăvoința Fundației Löwendal, în colaborare cu Goethe Institut, și aici, la București. Ceea ce, să recunoaștem, în această toamnă, face chiar mai mult decât o Sărbătoare a recoltei (în ideea că mai e ceva de recoltat în țara asta!).

AUGUSTIN IOAN

POZIȚII ARHITECTURALE

Am primit recent de la unul dintre co-editori, volumul *Architectural Positions/Architecture, modernity and the public sphere*, de Tom Avermaete, Klaske Havik și Hans Teerds (editori), de la TU Delft, volum apărut la SUN Publishers, Amsterdam, în 2009. Klaske Havik a participat la Școala de vară Archipera a Fundației Soros și mi-a dăruit acest volum pentru biblioteca UAUIM. El colectează efortul unui departament întreg de a aduce dinainte studenților nu doar un număr uluitor de autori (pe unii chiar în persoană; pe alții, morți deja, doar prin proiectele și zicerile sau scrierile lor), ci și un număr de poziții în raport cu spațiul public. Șase, mai explicit spus: definiții (ale spațiului public), percepție, monumentalitate, temporalități, imagine și (bune) practici ale acestei relații, deloc simple, dintre arhitectură și spațiul public. Este aproape un manual de documentare a proiectării și îl recomand oricui este interesat de subiect, nu pentru profunzimea studiilor publicate, ci pentru diversitatea aiuritoare a modurilor în care arhitecți celebri se raportează, cel puțin de la modernitate încoace, la această marotă a vieții sociale europene, care este spațiul public. Asta și pentru că spațiul public are prostul obicei de a scăpa nu numai definițiilor, ci și proiectării.

Tot pentru numărul de față, o altă publicație care se citește în mică parte, în mare parte fiind o colecție de documente. Se cheamă *Repertoriu (de) patrimoniu rural Bucium* și a fost produs de către asociația *Rencontres du Patrimoine Europe-Roumanie* (RPER-Ro), al cărei președinte este dna dr. Ioana Bogdan Cătănicu. O echipă tânără și entuziastă a făcut, printr-o universitate de vară condusă de prof.dr. Mihai Opreanu, ceea ce ar trebui făcut în toată zona rurală românească: a cartat și a relevat o comună (din Alba). Civilizația agrară rurală moare și, o dată cu ea, moare tot acest fond construit pe care se sprijinea, din motive pe care nu avem timp aici să le enumerăm, necum să le mai și cântărim, întreaga retorică a identității românești. Lumea rurală, aceea cântată de poeți și vizitată științific de Dimitrie Gusti et comp., dispare. A și dispărut deja, probabil odată cu colectivizarea, dar oricum, și cu re-privatizarea bezmetică a pământului agricol.

În condițiile în care și casele care au adăpostit-o dispar fizic, asemenea documente devin singurul semn al trecerii lor prin vremuri. Poate că județul Alba a făcut mai mult decât altele pentru conservarea, prin relevee, a unui fond edificat disparent. Pe alocuri, s-au mai făcut și studii despre cum ar putea fi el nu numai păstrat, ci și ținut în viață prin (agro)turism. Față de hidoasele căsoaie cotate-n margarete, asemenea gospodării, de felul celor relevate cu atenție și acribie de mai tinerii mei colegi (o menționez doar pe d-na Loredana Brumă, care a fost sufletul asociației *Case care plâng* și care, iată, nu încetează să fie, de la bunul început al carierei d-sale un păstrător de patrimoniu), aduc cu ele și un potențial de ingenuitate. Unii turiști ar căuta mai degrabă asemenea locuri, zise autentice, de (adă)stat, și nu hoteluri cu aplecătoare-n loc de terasă peste hardughia fals decorată de către falși țărani.

La limită, experiența modului în care cineva de talia și de prestigiul Prințului de Wales face, nu-i așa?, agroturism în Transilvania, restaurând în proces și satele, ar merita discutat mai serios de către colegii noștri. Până să discutăm noi, însă, iată că tinerii ne-o iau înainte și se apucă de treabă serios. Nu îi pot deja felicita pentru efort și pentru rezultat: cineva, cândva, în viitor, se va putea gândi și de unde se poate începe (re)construirea unei lumi aflate, nolens-volens, într-o priză mai directă cu natura, orice va fi însemnând asta acum, sau orice va mai însemna asta atunci când ei se vor mai apuca de treabă, dacă o vor mai face vreodată...

CĂLIN STĂNCULESCU

MECEFF – O SIGLĂ CE PROMITE

Cu un an în urmă, un nou Festival internațional de film aducea Mediașul pe harta întâlnirilor cinematografice europene. Reunind cele mai bune filme din Austria, Cehia, Polonia, Ungaria, România, Slovacia și Slovenia, Festivalul inițiat de regizorul Radu Gabrea mai avea o țară invitată. La prima ediție a fost Israelul, la ediția din acest an a fost SUA. Mai trebuie adăugat faptul că, în ciuda dificultăților de ordin financiar, în pofida reducerii la jumătate a numărului de zile de proiecție, media numărului de spectatori în fiecare locație a crescut în 2012, față de prima ediție, cu aproape 40 la sută. Care este secretul succesului de manager de festival, titlu real și nu onorific, dar meritoriu asumat de autorul filmelor *Dincolo de nisipuri* și *Călătoria lui Gruber*?

Unicitatea temei Festivalului, inedită și deloc imitată în alte țări din această regiune a Europei, generozitatea invitării unei cinematografii în care s-au afirmat și cinești de origine română (nu este vorba doar de regizori, ci și de interpreți sau alți trudituri din lumea filmului), multiple și diverse manifestări paralele, simpozioane, mese rotunde, expoziții, un cineast străin omagiat, un cineast român prezentat în medalion cu trei filme, plus selecția de filme a Președintelui Festivalului propusă spectatorilor sunt componentele *secretului* de care aminteam mai sus. Ce s-a întâmplat în acest septembrie umbrat de criza economică?

SUA, țara invitată la Mediaș, a fost reprezentată de artiștii români, sau doar de origină română, care s-au remarcat la Hollywood, precum Jean Negulesco (*Cum să te măriți cu un milionar*, *Humoresca*, *Tăticul cu picioare lungi*, *Ce-i mai bun în viață*), Edward G. Robinson (*Confesiunile unui spion nazist*, *Electricienii*, *Escrocherii oneste*, *Familia de străini*, *Portul pierzaniei*, *Kid Galahad*), Johnny Weissmuller (*Noile aventuri ale lui Tarzan*), Harvey Keitel (*Pianul*), Marcel Iureș (*Pacificatorul*), Maia Morgenstern (*Patimile lui Hristos*). Preferatul publicului în acest an a fost drama romantică a regizoarei australiene Jane Campion, *Pianul*, laureată a trei premii Oscar.

Regizorul omagiat în 2012 a fost cineastul armean Serghei Paradjanov (1924-1990), iconoclast și deloc împăcat cu canoanele realismului socialist, victima colegialității de breaslă, dar și a cenzurii și poliției. Arestat în 1973 pentru homosexualitate și trafic de icoane a rămas patru ani în temniță. Din opera marelui cineast au fost prezentate

la Mediaș *Umbrele strămoșilor uitați*, *Culoarea rodiei*, *Ashik Kerib*, *Arabescuri* și *Artistul portretist*. O convingătoare și elocventă introducere în poetica filmică a maestrului armean a prezentat la Mediaș, criticul de film Elena Dulgheru, autoarea unui apreciat volum despre opera cinematografică a lui Tarkovski, Kusturica și Paradjanov.

Secțiunea *Un scenarist, trei regizori* a fost dedicată în acest an cunoscutului scriitor de film Răsvan Popescu din opera căruia au prezentate filmele *Noro*, regia Radu Gabrea, *Ceva bun de la viață*, regia Dan Pița și *Prea târziu*, regia Lucian Pintilie.

Selecția președintelui Festivalului a inclus recente și mai vechi filme din Ucraina și Polonia, din Germania, Australia și SUA. Tot în această secțiune Radu Gabrea a prezentat publicului medieșan cel mai recent film al său *Trei zile până la Crăciun*, docudramă evocând ultimele trei zile din viața Elenei și a lui Nicolae Ceaușescu, interpretați magistral de Victoria Cociăș și Constantin Cojocaru. Savanta întrepătrundere a elementelor docudramei jucate cu timpul real al evenimentelor reflectat de transmisiile manipulatorii ale Televiziunii *libere*, dar și cu interviurile luate martorilor oculari, dramatismul și suspansul ultimelor zile din existența Ceaușeștilor, sugestiile unor concluzii, departe de *adevărurile* construite de abili complotiști cu diplome de revoluționari, fac din filmul lui Radu Gabrea o operă polemică imposibil de ocolit, imposibil de ignorat. Cum spunea și scenaristul filmului Grigore Cartianu la prezentarea peliculei, *alături de personajele tragice, împușcate la Târgoviște, am mai descoperit și un altul tragic, dar pentru poporul român, cel ce le-a ordonat împușcarea, zâmbitorul conducător ales în Duminica orbului*.

Filmul lui Radu Gabrea impune prin sobrietate și patos, prin elocvența paralelismului temporal, prin inspirația reconstituirii prin interviuri, inclusiv cu unul dintre artizanii Procesului de la Târgoviște, generalul Victor Stănculescu.

Și acum câteva cuvinte despre filmele din competiția jurizată de profesioniști conduși de Adalberto Castellano (Italia). Cele șapte filme au fost câștigătoare ale competițiilor naționale în anul precedent. Marele Premiu a revenit filmului polonez *Rosa*, regia Wojtek Smarzowski. Filmul reface, nu departe de coordonatele istorice, și chiar stilistice, ale multor opere semnate de patriarhul cinematografiei poloneze, Andrzej Wajda, momente de șocant dramatism din existența mazurienilor, populație germană, dar cu rădăcini poloneze, nerecunoscută, după intrarea Armatei Roșii în țara unde Răscoala din Varșovia a fost un prilej de spectacol pentru Aliați. O tristă poveste de dragoste, o lecție despre solidaritate și rezistență în fața teroarei comuniste, o felie de istorie trăită și de alte popoare din regiune care au avut norocul de a fi *eliberate*. Destine fără speranță, și speranțe fără limite sunt câteva note definitorii pentru drama lui Tadeusz și a Rosei, vinovați că s-au născut și au trăit pe hotarele confruntărilor fără iertare din al Doilea Război Mondial. Filmul amintește și de *Cenușă și Diamant* și de *Canalul*, dar și de literatura marelui scriitor Jaroslaw Iwaskiewicz, care a hrănit cu prozele sale cele mai frumoase filme ale Poloniei din ultimii 60 de ani.

Premiul Special al juriului a revenit filmului românesc *Crulic, drumul spre dincolo*, regia Anca Damian, o reconstituire într-un inedit registru a morții în urma grevei foamei într-o închisoare poloneză a cetățeanului român, acuzat pe nedrept de furt. Animație și documentar, reconstituire și fotografie, montaj de imagine TV și admirabil monolog rostit de Vlad Ivanov, umor negru și lehamite sunt câteva dintre ingredientele acestei ciudate pelicule, multiplu laureate la importante alte festivaluri internaționale.

Am mai remarcat imaginea din filmul *Archeo – Slovenia*, regia Jan Cvitkovic, operator Jure Cernec, film apropiat de genul SF, mai mult exercițiu stilistic de mișcare a actorilor și relaționare cu mediul, dar și regia filmului *Familia lui Nicky*, Matej Minak, Slovacia, ambele premiate de juriul condus de criticul și istoricul de film Alberto Castellano (Italia). Premiul de interpretare a revenit actorului ceh Vladislav Jaovorski, pentru rolul din filmul *Muguri*, regia Zdenek Jirasky, partitură dificilă și complexă dintr-o neorealistă perspectivă asupra unui mic orașel, cu oameni fără mari idealuri, fără mari speranțe.

Spectatorii din Capitală au avut prilejul la sfârșitul lunii septembrie să vadă la cinematograful Studio cele mai bune filme din MECEFF 2012. Fiindcă MECEFF se traduce prin Mediaș Central European Film Festival, eveniment artistic unic în spațiul Europei Centrale, cu perspective frumoase de dezvoltare. Cu condiția ca Ministerul Culturii și Patrimoniului să aibă urechi mai mari și resurse financiare mai sănătoase.

MIRCEA VALERIU DEACA

ANDREI GORZO ȘI REALISMUL DE DUPĂ 2000

În pauperitatea cărților despre film și audiovizual scrise în România, editura Humanitas a avut inițiativa de a publica o carte-eseu despre noțiunea de *realism*, așa cum este ea definită de teoreticianul francez André Bazin și despre aplicabilitatea noțiunii asupra cinematografilei românești de după 2000 (cu o aplecare particulară spre filmele lui Cristi Puiu: *Marfa și banii*, 2001, *Moartea domnului Lăzărescu*, 2005 și *Aurora*, 2010). Cum cartea reunește două eseuri (două volume) ne vom apleca separat asupra celor două părți.

Prima parte

Despre Bazin

Ceea ce este de lăudat în primul rând e efortul de a face o investigație asupra unei abordări teoretice franceze reper. Cu puține excepții este de notat lipsa volumelor românești dedicate teoriei și analizei de film (Ioan Lazăr, *Stilistica filmului*; *Studii de teatru și film*, Cluj). Domeniul teoriei de film este vast, dar, la noi, se poate spune că dimensiunea sa instituțională este absentă. Proliferează critica de întâmpinare, eseurile de interpretare și câteva istorii de film. Pe acest fundal, cartea lui Andrei Gorzo are meritul de a incita la dezbateră academică asupra subiectului.

În prima parte, lucrarea reunește o colecție de citate, analize, observații metodologice ale lui André Bazin, pe care lectorul cu greu le poate da o coerență. Fragmentat sunt făcute referințe la pozițiile teoretice ale lui Noel Carroll sau David Bordwell. Nu știm însă în ce măsură lectorul poate înțelege diferența și schimbarea de paradigmă de la Bazin la Bordwell. Frecvent, distanța față de textul lui Bazin este minimă (deseori textul cărții este o raportare imediată a ceea ce a scris teoreticianul francez). Cantitatea și extensia citatelor este elocventă din această perspectivă și, uneori, ce face dificilă pentru lector identificarea poziției proprii a autorului. Altfel spus, în primele capitole nu există o clară sistematizare a descrierii teoriei baziniene și nici o netă delimitare critică față de aceasta.

Nu este clar în primele pagini dacă autorul are ca obiectiv să explice demersul lui Bazin, să polemizeze cu acesta sau să apere cognitivismul ca alternativă teoretică. Desigur că această lucrare nu e o introducere exhaustivă asupra cognitivismului

și nici o lucrare istorică asupra diverselor abordări teoretice de la Bazin la David Bordwell. Dacă ar fi fost așa, atunci am fi avut explicații mai aprofundate și asupra abordărilor franceze de tip marxist, structuralist sau psihanalitic. O serie de cercetători sunt succint menționați și, în primul rând, Christian Metz (84, 109), Jacques Lacan (107 sq), Noel Burch (113 sq), David Bordwell (128 sq) și curente, cum ar fi: culturalismul (127 sq) și cognitivismul (129 sq – volumul *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 1996).

Probleme de stil

Câteva probleme de stil sunt de notat. Se inserează fără explicație în interiorul discursului academic un stil oral mai apropiat criticii jurnaliere (nici cel mai fericit cuplu căsătorit nu stă toată ziua *bot în bot*, 28); (*Ok*, nu de tot, 70), „Bazin *dăduse târcoale* acestei probleme” (89), „A percepe un obiect în mișcare înseamnă nu doar a *încasa* niște stimuli...” (130), „*bașca* zonele ei care ies din ramă, la stânga și la dreapta” (149), „prezența simultană, sub ochii spectatorilor, a mai multe elemente” (151). O parte din text acceptă terminologia franceză a „planului secvență” și o parte utilizează expresia engleză a „cadrului lung” (*long take* în engleză) (60) sau ezită între „gros-plan” ori „plan detaliu” (60). Dat fiind demersul de tip academic se simte lipsa unei bibliografii complete la final (lectorul este obligat să „adune” referințele bibliografice din text cu cele din bibliografia de final) precum și a unui index care să ne permită să identificăm pasajele care fac referință la concepte, autori și cinești ori la filme particulare.

Despre abordarea cognitivă

Descrierea poziției cognitive se bazează pe fișe de lectură din David Bordwell (*Narration in the Fiction Film, Figures Traced in Light, On the History of Film Style, Poetics of Cinema* și *Convention, Construction, and Vision* din *Post-Theory*). Reluarea analizelor lui Bordwell despre compoziția în adâncimea câmpului și planurile secvență în filmele lui Louis Feuillade (135 sq), Kenji Mizoguchi (143 sq), Theodoros Angelopoulos (144), Hou Hsiao-hsien (145) sunt instructive, dar rămân o repovestire.

Cartea se susține pe citarea lucrărilor unor cognitiști, dar nu tinde să explice mai în detaliu acest demers contemporan de analiză cinematografică. Premisele lingvistice, semantica cognitivă, pozițiile filosofice și cele ale psihologiei cognitive care ne-ar permite să înțelegem și să putem opera cu o serie de concepte caracteristice demersului cognitiv (schema, categoria, prototipul, cadre, scripturi, ICM și altele) sunt absente. Astfel momentele de discutare, de interogare sau de polemică cu opiniile lui Bordwell sunt obscure pentru lectorul neavizat. Așteptăm pagina 154 pentru a descoperi – via articolul lui Gregory Currie (*Film, Reality and Illusion*) – o definiție mai operantă asupra realismului „perceptual”. Ea este urmată în pagina 155 de o explicație asupra modului de percepție și înțelegere a obiectelor și relațiilor temporale dintre obiecte greoaie și situată la suprafața explicației de tip cognitiv

(datorită absenței unui aparat conceptual clar definit). Este cert că cognitivismul nu este o teorie ci un ansamblu de teorii de dimensiuni reduse care conceptualizează fenomenul în multiple căi deseori de o manieră non convergentă. În acest sens, cartea lui Gorzo nu se ocupă de cognitivism sau nu este o introducere în această abordare, ci doar utilizează remarcile și analizele unor cognitiști.

Teoria proprie

Descoperim câteva concepte critice care nu au fost formalizate, explicate și care-i aparțin în mod evident autorului: „Limbajul cinematografic actual (...) e tot un sistem de simboluri, deși, ce-i drept, nu atât în sensul de metafore (la care se gândea Arnheim), cât în sensul de semne stenografice” (27). Ceea ce reiese din acest pasaj ține de o trimitere la o abordare structuralistă (?) – absentă din corpul lucrării – la care ar ține autorul și, pe baza căreia, ar corecta poziția lui Rudolf Arnheim. Astfel, pentru autor cinematografia este un limbaj asimilabil unui sistem de simboluri sau semne stenografice. Lucrarea nu aprofundează acest demers structuralist aflat între poziția realismului lui Bazin și abordarea cognitivă a discursului cinematografic. Frecvent nu știm dacă cel care-și asumă discursul critic al cărții este Bazin, Bordwell, Carroll, Gorzo sau oricine altcineva. Nu știm dacă noțiunea de „fereastră” a cinematografului aparține autorului sau lui Bazin (38). Alteori zona teoretică se „topește” în discursul metaforic (74), ca atunci când elementele de realism sunt numite „pietre”, „blocuri de realitate” (??).

Obiectivul cărții: o restitutio

La pagina 127, găsim o explicație a demersului cărții: „Obiectul lucrării de față nu este istoria teoriilor despre cinema – nici măcar a celor mai importante.” O survolare a câtorva din direcțiile filmologiei din anii '60 încoace; „m-a interesat ce se întâmplă, după moartea lui Bazin, cu mult iubitul său ”realism” – cum ajunge acest termen să nu mai fie folosit (...) decât între ghilimele și, eventual, urmat de epitetul *naiv*” (127). „Am încercat să nu încarc aceste pagini cu prea multe concepte și nume de gânditori. Evident că direcțiile – și numele importante – sunt mult mai multe decât cele menționate de mine.” Devine treptat evidentă viziunea lui Gorzo a co-prezenței în istoria cinematografului a două opțiuni stilistice concurente / „două seturi de norme. Sau de *convenții*. Sau de *artificii*”/ (164): „scenariu hollywoodian” și „scenariu neo-neorealist”. Desigur că aceste distincții au avantajul sintezei, dar și dezavantajul conceptelor „umbrelă” (prin generalitatea lor excesivă). Demersul de a apăra continuitatea unei tradiții cinematografice a realismului devine evidentă în enumerarea filmelor premiate în ultimii 15 ani la Festivalul de la Cannes (161 sq) care „corespund, în diverse grade, idealului bazinian”. Adică operele unor cineaști ca: Abbas Kiarostami, Jean-Pierre și Luc Dardenne, Cristian Mungiu, Laurent Cantet, Matteo Carrone ori Kelly Reichardt, Ramin Bahrani, So Yong Kim, Lance Hammer ori Ryan Fleck și Anna Boden (162).

Gorzo, în aceste pagini esențiale pentru descifrarea intenției cărții, descoperă

treptat o direcție stilistică („un set de principii narative și stilistice care (...) pot fi readaptate, revizuite și rafinate iar și iar”) care continuă tradiția neo-realismului italian. Această direcție stilistică este teoretizată și comentată pe larg de Bazin, în primă instanță, și apoi revine ca practică în cinematografia de artă și eseu din ultimii 20 de ani ca „un spirit care apare din loc în loc” (pp. 161-165). Cititorul ar fi dorit o analiză mai aprofundată a filmelor citate care să pună în valoare, în spiritul volumului, demersul stilistic neoneorealist din care face parte și cinematografia lui Cristi Puiu.

Proiectul de a suplini o lipsă teoretică în filmologia românească este explicitată la pagina 254: „o incapacitate a filmologiei românești în general de a procesa cu adevărat gândirea acestui clasic (...) chiar și după apariția unui Nou Cinema Românesc care obligă la o nouă confruntare cu ea”. În definitiv Gorzo dorește să acopere o lipsă și să realizeze astfel o *restitutio*. Găsesc tocmai explorarea analitică și critică a acestui curent una din calitățile cărții lui Gorzo. Ceea ce părea inițial alegerea unui teoretician de referință ca Bazin, cu certitudine, dar desuet se dovedește punctul de pornire pentru susținerea unui curent cinematografic cu mult mai mulți exponenți contemporani decât ne-am fi așteptat la o primă abordare/lectură. Este ceea ce numeam în altă instanță cinematograf „remodern”.

Intenția finală este de a construi premisele teoretice ale unei tradiții cinematografice, pentru a susține în partea a doua a volumului ideea unei cinematografii românești deplin integrate unui curent contemporan și internațional de film. Gorzo desfășoară istoria receptării ideilor ce evoluează în jurul ideii baziniene de realism (de plan secvență și de montaj în adâncimea câmpului) pentru a argumenta originalitatea și schimbarea de paradigmă a cinematografului românesc în anii 2000. Dacă prima parte este o istorie a receptării ideilor, partea a doua a cărții este un eseu critic (de interpretare) ce polarizează schimbarea de paradigmă în jurul unui singur regizor: Cristi Puiu (193 sq) și genul de film „documentar observațional imaginar” (210).

Astfel titlul de pe coperta cărții care amesteca în aceeași sintagmă un teoretician și un practician al filmului („de la Andre Bazin la Cristi Puiu”) își găsește o raționalizare. Bazin este un reper cu ajutorul căruia putem să conferim sens (fie și prin opoziție) unor practici stilistice cinematografice și putem deasemenea da seama de trăsăturile originale ale noului cinematograf românesc de după anii 2000. Teoria baziniană totodată, în propunerea lui Gorzo, ne poate ajuta în a înțelege opțiunile și corectivul adus teoriei imaginii de către abordarea cognitivă. Totuși să notăm că aceasta din urmă nu se situează exclusiv în raport cu Bazin (pentru unii dintre cercetătorii care aparțin acestei abordări Bazin nu ocupă nici un loc, demersul critic de tip marxist, semiotic ori psihanalitic).

Partea a doua

Analyze de film

Există o poziție de istorie cinematografică pe care Gorzo o apără. Cinematograful care stilistic utilizează dominantă planului secvență și a adâncimii de câmp pare să fie formula pe care autorul o valorizează ca fiind opusă filmului narativ clasic. Lui Gorzo deasemenea i se pare suspectă opoziția dintre arta realistă și cea autoreflexivă (120). Și de aceea are o înclinație în a susține experimentul generat de căutările stilistice ale „realismului” (146). Câteva pagini sunt dedicate unor analize privind operele cineaștilor pe care autorul îi include în acest curent stilistic: Neorealismul italian (66 sq), Jean-Luc Godard (prin opoziție, 97), Serghei Eisenstein (150) John Casavettes (156) Bela Tarr (159) Miklos Jancso (166), Chantal Akerman (169) John Cassavetes (188), Alexandru Tatos și Mircea Daneliuc (230 sq), Cristian Mungiu (259 sq).

Partea a doua este, cum spuneam, un eseu critic. Programul sau poetica filmelor lui Cristi Puiu poate fi înțeleasă ca o coexistență a conștiinței reprezentării ca reprezentare și a unui realism (de tip imperfect perceptual („investiția în anterioritatea realului, în existența unui adevăr sau chiar Adevăr îngropat în ambiguitatea (acestuia)”, a realului (219)) (243 sq). Gorzo decelează „impulsuri” de tip cinema neorealist în cinematografia românească de dinainte de 1989 (Tatos, și Daneliuc) și moderniste (Daneliuc, *Proba de microfon*, Pintilie, *Reconstituirea* și Tatos, *Secvențe*). La acestea din urmă modernismul constă în autoreflexivitatea afișată ca și „însușirea ideii moderniste că transparența e suspectă” (233).

Un punct de ideologie

Antrenat de analiza critică a filmului *Moartea domnului Lăzărescu* Gorzo începe prin a spune că „a muri înseamnă a fi înlăturat dintr-un continuum la care cei din jurul tău vor participa și pe mai departe”. Din această perspectivă filmul lui Puiu pune aceeași (lipsă) de emfază și pe moartea personajului și pe activitățile corpului medical care totuși este „insultător” de viu la adresa pacientului muribund. Gesturile lor emfatic de vii sunt interpretabile ca „moduri prin care viața din ei care nu știe să se înfrâneze sau să se autoefaseze așa cum e pudic sau profesionist, îl insultă pe posibilul muribund” (248). Gorzo consideră că nu e „nimic complexent sau sentimental în umanismul Morții domnului Lăzărescu” (250). Gorzo încearcă să spună că filmul nu poate fi interpretat în cheie umanistă declarată sau explicită căci o parte din actele corpului medical din film este profesională („își fac datoria”), dar de o manieră în care „viața, atâta timp cât curge sănătos, tinde să-și vadă în primul rând de propria continuitate. Viața e pentru cei vii” (252). „Ceea ce nu înseamnă că perspectiva filmului nu e umanistă” (252) continuă criticul (iar „episodul cu doctorul care umblă după un telefon mobil e construit astfel încât să reprezinte un posibil caz de gravă transgresiune etică” (253)). Totuși, Gorzo susține aici excesiv o ipoteză de lectură ce favorizează lipsa comentariului etic (umanist) explicit. Filmul lui Puiu poate fi

interpretat și ca o critică a unui sistem medical (format dintr-un grup de oameni lipsiți de compasiune, de profesionalism și, în ultimă instanță, condamabili pentru asasinat). Aceste elemente de inumanitate devin extrem de vizibile dacă filmul este citit în contextul de lectură al unei societăți occidentale pentru care comportamentul corpului medical din film nu este doar expresia vieții lipsite de ipocrizia profesională, ci o gravă încălcare a dreptului și valorilor morale. Filmul lui Puiu provoacă o lectură critică față de un anumit tip de comportament ieșit în mod evident din cadrul definiției umanității. În România gesturile de dispreț față de pacientul devenit astfel victimă sunt tolerate și nu se îndepărtează de banalul cotidian suportabil. Însă în orizontul de așteptare al unei civilizații occidentale aberația inumanului iese imediat în evidență ca fiind inacceptabilă, intolerabilă. Atitudinea lui Gorzo este aici prea influențată de dorința de a-l încadra pe Puiu într-o poetică a „continuumului realității” (lipsită de mărcile unei explicitări morale) și, totodată, prea dependentă de un context pragmatic de lectură românesc. Dimpotrivă, filmul situat într-un context de lectură occidental (ceea ce își și dorește din moment ce participă la festivaluri internaționale), poate fi citit chiar, exagerând, ca fiind reprezentarea caricaturală, stilizată, pusă în scenă a unui spațiu infernal, a unui univers inuman; a unui corp medical care se dezice de propria menire și care devine o manifestare a Răului. Fiecare cameră de gardă pe care o străbate Lăzărescu-Dante (însoțit de călăuza sa infernală) este o bolgie care-l coboară către imaginea infernal-dantescă a muribundului abandonat, lipsit de speranță.

Desigur că argumentarea lui Gorzo, conform căreia filmele lui Puiu, formal, sunt de încadrat în neo-neorealismul românesc, este convingătoare. Dar interpretarea pe care o suportă aceste pelicule depinde de premisele etice sau semantice ale lectorului și ele pot fi diferite de cele ale autorului volumului.

În cele din urmă, Gorzo impune o cheie de situare a cineaștilor români din punct de vedere valoric în funcție de „distanța” pe care o au față de curentul cinematografic post-2000. Cartea are calitatea de a despărți clar între filmele de factură narativă clasică și cele neo-neorealiste. În categoria filmelor noului val și a precursorilor de dinainte de 1989, Andrei Gorzo distinge între cei care au urmat demersul stilistic al neo-neorealismului de o manieră mai mult sau mai puțin coerentă ori unitară. Ideea poate fi polemică, însă are darul de a avea o coerență teoretică, analitică și, totodată, provoacă o reflecție mai articulată asupra fenomenului cinematografic românesc.

(Andrei Gorzo, 2012, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinema-ul de la André Bazin la Cristi Puiu*, Editura Humanitas)

DAN IANCU

OLIMPIADA CU CAP ȘI COADĂ

A trecut și Olimpiada londoneză, dar mulți își vor aduce aminte deschiderea și, mai ales, închiderea ei, mai mult decât recordurile, cursele, meciurile, incredibila, până acum câțva timp, victorie a lui Murray în finala de pe Wimbledon sau numărul impresionant de medalii al lui Phelps. Desigur în istoria mișcării olimpice și în statistici datele vor prima, dar pe mine m-au impresionat transmisiunile de la singurele evenimente unde toți sportivii au fost și spectatori, nu numai vedete.

Tema aleasă de organizatori, temă concepută și regizată de câștigătorul premiului Oscar, Danny Boyle, pentru deschiderea Olimpiadei a fost „Insulele minunilor”, o paradigmă a trecerii de la o societate agricolă la Marea Revoluție Industrială, ce a marcat evoluția lumii, ajungând până la o prezentare a culturii moderne britanice. După survolarea cartierului olimpic din Londra, ceremonia de deschidere a început cu un scurt film unde este arătată Tamisa de la izvoare până la vărsarea în mare printr-un mixaj de scene idilic pastorale și contemporane, prevestind programul pe care urma să-l vedem prin combinațiile muzicale care au cuprins *Variații* de Andrew Lloyd Webber, *London Calling* a formației The Clash și *God Save the Queen* a lui Sex Pistols. Varietatea surselor folosite, modalitățile de îmbinare a unor motive clasice și presupus serioase cu altele la limita acceptării a subliniat de fapt *open mind*-ul londonez, o capitală a unui imperiu, un conglomerat de rase și concepții și un loc unde globalizarea nu este numai un deziderat. Un alt exemplu clar în această direcție a fost interpretarea unei singure note făcută de Mister Bean, celebrul personaj interpretat de Rowan Atkinson, în cadrul elevat al temei principale din „carele de foc” a lui Vanghelis. Dualitatea umor seriozitate a întărit părerea mea despre umorul britanic, sec și savuros, care nu ezită să fie îndreptat spre sine și pentru care nu există temă de neatacat.

Punctul culminant al acestui program a fost parașutarea reginei Regatului Unit, Elisabeta a II-a, condusă foarte ceremonios la elicopter de un alt simbol al britanicilor, însuși James Bond. M-am gândit văzând imaginile la care a participat un cap încoronat, despre care se spune că nu este chiar așa de hazliu precum pare,

că secvențele ironice despre eticheta regală din Marea Britanie sunt un mod de a-ți demonstra patriotismul dincolo de fâlfăirea demonstrativă a steagurilor la ceremoniile prevăzute de lege. Nu spun acest lucru pentru a micșora importanța unor ceremonii necesare, dar curajul de a te înhăma la o producție, unde imaginea țării nu are decât de câștigat, înseamnă o returnare metaforică a dragostei cu care poporul își iubește suveranul, e însemnul că omul încoronat, nu ales, e parte integrală a oamenilor care au făcut efortul de a găzdui Olimpiada. Personal, mie mi s-a părut momentul cel mai emoționant al spectacolului. Evident că nu are rost să facem presupuneri despre alți șefi de state, dar, repet, pentru mine înseamnă o atitudine clară, fără echivoc, a unei apartenențe ce nu se pune la îndoială făcută în spiritul unei tradiții aparent rigide, dar care e de un umor special de o excepțională calitate. Personalitățile care au participat gratuit la această minunată deschidere, cea mai frumoasă după gândul meu, și mă refer la Kenneth Branagh, Evelyn Glennie, Daniel Craig, J. K. Rowling, Simon Rattle, Mike Oldfield sau Paul McCartney, nu cred că ar fi avut același impact dacă Regina Elisabeta a II-a doar ar fi făcut cu mâna din tribună, rezumându-se de a citi un discurs banal de deschidere.

Soluțiile tehnice găsite pentru acest spectacol, montajul, simplitatea aparentă a trecerilor dintr-o perioadă în alta, decorurile fastuoase, combinațiile muzicale și umorul britanic, de care vorbeam, prezent în alegorii uneori dorit patetice, cum a fost partea închinată Serviciului Medical Britanic, au fost ingredientele necesare și perfect echilibrate, denotând nu numai ingeniozitate, ci și dorința de a stăpâni perfect jocurile olimpice și de a dovedi că Londra este una din cele mai selecte capitale ale lumii.

Dacă ceremonia de deschidere a făcut un panegiric al Imperiului Britanic și al Londrei, cea de închidere s-a dorit a fi un spectacol al muzicii contemporane britanice, cea care a dat lumii muzicale moderne un șir imens de nume și de stiluri, de bucurie de a cînta și de faptul că acum, acolo, fenomenul muzical nu este nici restricționat, nici văduvit de apreciere. Cine a văzut filmul *Pirații Rock-ului* despre diferențele de acceptare din anii '60, poate să înțeleagă mai bine ce s-a întâmplat pe stadion în acea noapte de august. Este evident o legătură directă între succesele avute de formațiile și cântăreții britanici în această jumătate de secol, mă refer și la cele financiare, pentru că o bună parte din bugetul Marii Britanii este făcut din banii cu care se cumpără această muzică, și ultima noapte, una minunată, a Olimpiadei din 2012. Cînstit să fiu, nu îmi mai aduc bine aminte toate numele, poate câteva mi-au rămas în minte, și din această cauză nu voi pomeni niciunul pentru că vedeta a fost fără doar și poate Muzica Modernă Britanică, dar nu numai. Nu mi-a venit în primul rînd să cred că ceremonia de închidere va dura atât de mult, câteva ceasuri, și nu-mi aduc aminte de vreo altă asemenea performanță la nicio olimpiadă. Apoi, după cum am mai spus, diversitatea de genuri, nu cred că a fost uitat vreunul, îmbinată

cu modul de prezentare, simplu și perfect, au reușit să propage bună dispoziție și mai ales să facă un imens serviciu atât țării organizatoare, cât și industriei muzicale locale, impropriu spus, pentru că aparține deja patrimoniului cultural universal.

Mai spun un ultim cuvânt despre flacăra olimpică. Dacă până acum ingeniozitatea aprinderii sau personalitățile ce erau invitate să o facă erau vedetele acestei părți a programului, acum însăși flacăra s-a aflat în centrul atenției. Pentru fiecare țară a fost turnată o cupă, un fel de floare să-i spunem, și toate tijele s-au ridicat într-o singură floare unde nimeni nu-și pierdea identitatea, cred că a fost metafora unei globalizări culturale, fără renunțări la geniul vreunei nații, a păcii mondiale în sine și a unui viitor, pe care ni-l dorim, dar ce e în acest moment doar o utopie.

Presupun că au fost cele mai bune transmisii tv de la toate olimpiadele pe care le-am văzut.

NICOLAE PRELIPCEANU

ANUL CARAGIALE PRIN TEATRE

Anunțat dinainte, anul Caragiale a revărsat peste noi un puhoi de spectacole cu piesele, puține câte a scris, ale marelui Iancu. Nu e rău, dacă mă uit în urmă – și anul încă nu s-a terminat – pentru că, în săli e destul de multă lume care se distrează la replicile scrise de Caragiale, demonstrând o lipsă a lecturii pieselor fie și cândva, demult, în școală. Căci nu-mi pot închipui că au uitat pur și simplu acele replici, ele fiind, cu siguranță, de neuitat. Publicului îi plac și personajele lui Caragiale, e evident din felul cum reacționează, chiar dacă e matur și, cum spuneam, ar trebui să le știe pe de rost. Dar la urma urmei, de ce *ar trebui*? Nimic nu mai trebuie azi, ca pe vremuri. Totul e de luat de la început. Mărturisesc un sentiment de invidie față de toți acești spectatori fericiți că aud prima oară ceva care le place atât de mult, eu, care, frecat de aceste texte încă de acum foarte-foarte mulți ani, nu mai am surprize. Surprizele pot veni, însă, și din viziunile care se aplică textelor.

Regizorul român care s-a aplecat asupra mai multor texte caragialiene este Alexandru Dabija. Ultima sa ispravă se numește *Două loturi*, și a fost doar vizionată, prin iunie, într-una dintre noile săli ale naționalului din București. Un spectacol care începe, continuă și se termină în lumea chivuțelor pe care le terorizează Lefter Popescu, în căutarea celor două *loturi* (azi: lozuri) pierdute. Chiar când acțiunea se mută în alte zone, cel puțin teoretic, atmosfera este aceeași, de mare haos, murdărie, scandal, ca-n mahalaua unde-și duc viața nenorocită cele două femei înfățișate în spectacol. Alexandru Dabija își continuă astfel, în viziunea scenografică a celebrului Helmut Stürmer, autorul decorului nu mai puțin celebrului *Faust* de la Sibiu, propria concepție despre lumea lui Caragiale, una degradată, mizerabilă, imorală. Este aproape o critică din acest punct de vedere al acelei lumi care mai tuturor celorlalți li se înfățișează ca una, încă, idilică față de ceea ce trăim noi azi. E drept, această viziune a stârnit și scandalul de la primele reprezentări ale *Nopții furtunoase* și pe urmă ale *Scrisorii pierdute*, în epocă.

Două loturi veneau, la Alexandru Dabija, după *O noapte furtunoasă* la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” de la Iași. Aici, spectatorul a dat prima oară piept cu această viziune neagră, corozivă, dacă pot spune astfel, despre o lume, cum spuneam, încă idilică, cel puțin în concepția noastră, a celor de azi. Cei doi amanți, Veta și

Chiriac făceau totul pe scenă, în văzul spectatorilor, ba Chiriac mai făcea un tot și după totul comun cu Veta. Toată povestea se desfășura într-un fel de șantier, care ar putea să evoce și perpetuul șantier în care ne ducem viața noi, azi, de-a pururi deschis și niciodată închis. Ceea ce poate să fi scandalizat vreun spectator mai inocent, dar era o viziune articulată, posibilă, extrem de plauzibilă, asupra acelei lumi. A urmat *O scrisoare pierdută* de la Teatrul de Comedie din București, cu un surprinzător Cațavencu în persoana lui Marcel Iureș, ultimul de la care te-ai fi așteptat să fie ales pentru acest rol, dar care a construit un Nae Caț... foarte pregnant, greu de uitat, versatil mai mult decât alții, cu o scenă finală de apoteoză inversă, prezidând petrecerea populară de după alegerea lui Dandanache, singurul reper tradițional în spectacol, de jos, fiind căzut pe podea de beat ce era. Lumea din *Scrisoarea pierdută* ni s-a înfățișat întotdeauna, deși profund coruptă și imorală, drept una ceva mai cu ștaif, fie și fals, decât aceea, de pildă, din *Noaptea furtunoasă*. Ei bine, la Al. Dabija nici aceasta nu e mai brează, dimpotrivă, parcă și mai murdară, mai neglijentă în manifestările ei exterioare decât cealaltă. Poți să fii de acord cu această viziune sau nu, dar ea generează, totuși, spectacole care se țin în picioare și încă foarte bine. Sigur, la baza lor stă un adânc pesimism, o adâncă neîncredere în om, care, de ce n-am spune-o?, transpare și din textul lui Caragiale, trebuie numai să știi să-l citești. Aparența de lume idilică o dă, poate, imaginea noastră despre acele vremuri, faptul că nu existau atâtea rele ale lumii care astăzi ne fac viața amară.

La Teatrul Național din Timișoara, Ada Lupu a pus în scenă *O scrisoare pierdută*, într-o viziune actualizatoare, fără stridente însă, păstrând textul intact, cu o Zoe sexy, în persoana Claudiei Ieremia, care face astfel un rol de neuitat în biografia ei de actriță. Spectacolul ne prezintă, cumva, o lume de azi, cu Tipătescu macho, cu sacoul pe pieptul gol, toți având comportamentul degajat și lipsit de complexe al tinerilor pe care-i întâlnim pe străzi în prezentul nostru, putred, desigur, cum altfel?

O noapte furtunoasă actualizată face și Mircea Cornișteanu la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, unde Chiriac demarează în trombă pe motoretă, sau mopetă dacă preferați, Spiridon nu mai trage tutun, ci „iarbă”, ambii locuind undeva în curte, Chiriac într-o rulotă, iar Spiridon într-un cort, de unde iese fumul des al îndeletnicirii sale. Spectacolul place, pentru că este alert, actorii se desfășoară cu plăcere și poftă de joc, simți că textul lui Caragiale este viu. Felul de a actualiza face linie dreaptă cu *Scrisoarea* regretatului Al. Tocilescu de la naționalul bucureștean, de-acum câteva stagiuni, cea scoasă cu grăbire de pe afiș la parașutarea în fruntea acelui teatru a lui Dinu Săraru, din motive de... decență, că era o scenă lungă de sex cu Sharon Stone, în pauza întrunirii electorale. Altfel, spectacolul beneficia de toate viciile lumii moderne, dar și de înlesnirile ei, se vorbea la mobil, se juca tenis, în fine, eram în lumea parvenitilor de azi.

Singurul spectacol cu *D'ale carnavalului* pe care l-am văzut în acest interval sărbătoresc este cel al lui Silviu Purcărete de la Teatrul Național „Radu Stanca” de la Sibiu, un spectacol cu sensuri ascunse și vizibile în același timp, în care covoarele sunt puse pe un strat de nisip, semnificând probabil că totul la noi este construit pe

acest material mișcător și nesigur. În rest, inovațiile specifice acestui regizor se fac simțite și aici. Dacă în *Faust* aveam o companie de Margarete, aici avem patru Didine Mazù, care dau un spectacol în spectacol demn de a fi reținut, una dintre ele, Ofelia Popii, fiind chiar actrița simbol a acestui teatru și prezentă în toate spectacolele de aici ale lui Silviu Purcărete, o mare actriță pentru care *teatru egal viață*. Viziunea lui Purcărete despre lumea românească nu e mai puțin dură decât aceea a lui Dabija, chiar dacă pentru a și-o instala pe scenă sunt folosite alte mijloace.

Am reținut, ca exemplu de cum nu cred că se poate juca teatrul lui Caragiale cele două spectacole pe care le-am văzut la Russe, unul făcut la Giurgiu, celălalt chiar la fața locului, ambele cu câte un *Conu' Leonida față cu reacțiunea* violent sexy, în care slujnica Safta venea să pună mâna pe Leonida și să i-l ia Efimiței, iar în personaje parcă vedeai hormonii cum fierb și cum dau în foc. Spectacolul de la Giurgiu era făcut de un regizor de la Russe, iar cel de la Russe de un regizor român, dar nu de la Giurgiu, însă ambii aveau această viziune comună, deși foloseau alte mijloace scenice, cum se întâmplă uneori și deși erau despărțiți de Dunăre. În plus, nici prestația actorilor nu era departe de aceea a unor amatori porniți să se afirme.

Cum spuneam la început, au mai fost și alte spectacole cu texte ale marelui comemorat, printre care *O scrisoare pierdută* de la Ploiești a lui Lucian Sabados, absolut meritorie și tot la Ploiești, pusă de către Cristi Juncu, și o *Năpastă*, piesă extreme de rar jucată, cu textul cam transformat, dar în ceea ce rămâne, spectacolul rămâne și el onorabil. Oricum, un lucru trebuie menționat: cu excepția spectacolelor lui Alexandru Dabija, unde replicile cheie, să le numim ariile de forță ale operelor caragialiene, sunt rostite uneori intenționat în surdină, tocmai pentru că aștepți contrariul, textul a fost, în general, păstrat aproape integral, ceea ce este o performanță pentru timpul din urmă, când din piesele clasicilor mai rămân uneori doar fragmentele care-i spun ceva regizorului, într-o viziune postmodernă (?) accentuată.

ALONSO CUETO

CONFESIUNEA UNUI CITITOR, PENITENȚA UNUI SCRIITOR

Cititori

Un scriitor de secol XIX scrie că o balenă albă străbate oceanul, iar un cititor de secol XXI aude sunetul amenințător pe care-l face trupul ei imens despicând valurile. Un poet din Antichitate descrie un tată îngenuncheat în fața asasinului fiului său, iar un cititor contemporan parcă și simte căldura buzelor acestuia sărutând mâinile ucigașe. Tărâmul ficțiunii pe care a creat-o un scriitor în altă epocă, în alt spațiu și într-o altă limbă se transformă pentru cititorul din orice timp și din orice loc într-un prezent solid și luminos, plin de trupuri și chipuri, de miresme și sunete, de emoții și acte uimitoare. Literatura, care nu depinde de un anume timp, care, într-un fel, ia naștere mai presus de timp și pe deasupra acestuia, poate fi definită ca un prezent etern, un prezent care e activat dintr-o dată, prin lectură. Chiar și întâmplările cele mai obișnuite sunt sacre pentru un scriitor. Ca cititori, ne transformăm la rândul nostru în purtători sau utilizatori ai unor cuvinte specifice, ai unor imagini ce caracterizează personajele cărții pe care o avem în față, și alături de ele ori împreună cu ele continuăm să trăim pentru totdeauna. Cărțile ne sunt, fiecăruia în parte, biografia clandestină. Nu exprimă doar ceea ce am trăit cu adevărat, ci și ceea ce ne-ar fi plăcut să trăim sau ne-am fi dorit să trăim. Imaginația fiecărui om este, cu alte cuvinte, suma cărților pe care le-a citit și pe care le păstrează în amintire. Biblioteca ne este memoria secretă, e oglinda tuturor obsesiilor și spaimelor noastre. Doar cu ajutorul ei putem trăi într-un mod cu adevărat plener. Însă asta nu înseamnă pur și simplu a duce o existență cotidiană, ci a duce un alt fel de viață, una mai frumoasă și mai profundă, acea viață pe care nu o cunoaștem sau, mai bine zis, pe care o cunoaștem doar din cărți, acea zonă intimă care le este familiară doar autorilor pe care îi citim.

Dar poate că nu ne amintim întotdeauna doar cărți, ci ne raportăm mai cu seamă la anumite pasaje reprezentative. De exemplu, momentul în care Ana Karenina se aruncă în fața trenului cu o spaimă asemănătoare celei pe care o simțea pe când, încă o copilă, se arunca în apă. Sau episodul în care Javert se aruncă în râu după ce a fost salvat de Jean Valjean ori acela în care doamna Bovary sărută crucea, cu cea mai profundă dragoste pe care o poate dăruia. Unele fragmente, unele fraze devin

veritabil act de magie. Memoria noastră, în cea mai bună ipostază a sa, le-a păstrat, le-a modificat și, în același timp, ne-a transformat în ceea ce suntem și în cei care suntem.

Aceste fragmente sunt legate de anumite locuri și epoci. Îl raportează întotdeauna pe Melville la drumurile pe care le făceam cu metroul prin Madrid, în anul 1977, pe când locuiam acolo. Era perioada în care toți pasagerii discutau mereu despre revenirea la democrație în Spania, iar în acea perioadă obsesia căpitanului Ahab mi s-a înstăpânit pentru totdeauna în suflet; de atunci încolo, imaginea balenei albe străbătând oceanele a început să facă parte cu adevărat din viața mea. În același fel, orice gând la *Mizerabilii* mă duce și la casa din Austin, Texas, care pe atunci era a logodnicei mele, acum soția mea, Kristin. Nu pot separa amintirea pe care o am despre Jean Valjean – în special aceea a morții sale, care m-a făcut de-a dreptul să plâng în timp ce citeam – de aceea a frunzelor copacilor care cădeau pe balconul de lemn al casei din Texas. Ce vreau să spun cu toate acestea este că revelația unor anumite pasaje care m-au impresionat a fost atât de intensă, încât îmi amintesc tot ce se întâmpla în jurul meu în acele momente, ca și cum relația mea cu lumea exterioară s-ar fi schimbat, dintr-o dată. Cred că păstrăm cu toții amintirea cărților pe care le-am citit și ne-au impresionat laolaltă cu aceea a locurilor în care acele cărți au intrat în viața noastră. Când am citit *Moby Dick*, aveam douăzeci și trei de ani și abia ce ajunsesem în Spania, iar când am citit *Mizerabilii* aveam aproape treizeci, locuiam în Statele Unite și eram foarte îndrăgostit. Consider că această asociere între viața cititorului și lectura operei este întotdeauna o parte esențială a bibliotecii personale a fiecăruia dintre noi. Ne amintim unde și când am citit cărțile care ne-au marcat existența, iar acele cărți își pun amprenta asupra acelor vremuri și asupra acelor locuri și ne spun cine eram noi înșine, pe atunci, în acele vremuri și în acele locuri. Viața pe care ne-o dăruiesc ele va fi mereu parte integrantă a înseși lecturii pe care o facem, câtă vreme cărțile vorbesc, la rândul lor, despre viață, despre viața concretă a personajelor, dar și despre viața individuală, ireductibilă, a cititorului, din perspectiva căreia fiecare asimilează și interiorizează un text.

Așadar, fiecare cititor citește o carte dintr-un anumit loc și dintr-un anumit timp. Aceeași carte, citită în epoci diferite ale vieții noastre, este o altă carte, așa cum foarte bine a înțeles acest lucru Borges, în *Pierre Menard, autorul lui „Don Quijote”*. Biblioteca noastră personală este la fel de relativă ca și noi înșine. Însă o operă prestigioasă, o veritabilă capodoperă, este în stare să spună ceva în mod esențial asemănător majorității cititorilor, în foarte multe epoci și locuri. *Don Quijote* sau *Hamlet*, citite în perioade diferite ale existenței noastre au semnificații diferite. Aceste mari cărți conțin fragmente care, printr-un efect de refracție, ascund dorințe, aspirații ori frustrări ale unor vârste distincte, identități diferite aflate, latent, în multitudinea de ipostaze ale cititorilor care suntem noi înșine, fiecare în parte.

Cu toții, indiferent de cultură sau de limba maternă, îi admirăm pe Shakespeare sau pe Cervantes. Iar acest lucru se întâmplă deoarece acești mari scriitori, la fel ca și Joyce sau Victor Hugo, la fel ca Borges, au demonstrat că în fiecare text

literar se produce o întâlnire între profan și sacru, între contingent și imuabil, între individual și colectiv. Proza este marele domeniu al integrării nivelurilor de obiectivitate și subiectivitate ale experienței umane. Într-un fel sau altul, o mare istorie face ca elementul cotidian să apară cuprins de magia sacrului. Forma pe care o dobândește limbajul împreună cu forța viziunii fac ca această extraordinară realizare să se producă, iar asta e marea, uluitoarea realizare a unui scriitor. Nu știu de ce, dar vechile restaurante de pe autostrăzi au pentru mine o dimensiune magică în povestirile lui Raymond Carver, iar o cutie de chibrituri are o reverberație sacră într-un text de Cehov. Nu voi uita niciodată nici acea cutie de chibrituri și nici acele spații rotunde și goale, semnul unui „diner” de pe autostradă. Singurătatea ființelor umane era reflectată în acele obiecte create de respectivii autori, cu o intensitate cum n-am întâlnit vreodată în viața reală. Aceste cuvinte care au un sens atât de comun și care apar cu o banală frecvență în conversațiile cotidiene, primesc, atunci când sunt utilizate de un mare scriitor, însă fără să-și piardă defel naturalețea perfectă, o putere de iluminare a realității care le face unice. Îmi aduc acum aminte, așa cum mi se întâmplă mereu, fraza lui James Joyce pentru care arta unui scriitor, aceea de a transforma elementele vieții reale în substanța unei arte care să aspire la eternitate reprezintă o realizare asemănătoare împărțășaniei din timpul slujbei religioase, când preotul face ca, prin cuvântul sfânt, pâinea să devină, simbolic, trupul lui Cristos. Această idee a lui Joyce m-a neliniștit și m-a preocupat întotdeauna, căci arta este acea realitate autonomă care conferă o natură sacră materiei profane cu care scriitorul lucrează: efemerul devine, astfel, perpetuu, iar materialul se transformă în esențial. În acord cu aceasta, o astfel de manieră de a defini literatura reprezintă întâlnirea cuvintelor cu sacralul.

O convingere romantică bine înrădăcinată ne spune că fiecare carte ne ajută să evadăm din realitate. Acesta este un adevăr pe jumătate, care include și reversul. Cărțile ne ajută să evadăm din realitate, dar deopotrivă să înțelegem mai profund, să trăim mai deplin acea realitate. Călătoriile pe mare nu vor mai fi niciodată același lucru pentru cineva care l-a citit pe Conrad. Parisul nu va mai fi același pentru cititorii lui Balzac. Îmi amintesc că prima dată când am ajuns la Paris, cel dintâi loc în care mi-am dorit să ajung a fost Cartierul Latin și Saint Marceau, ale cărui descrieri mă impresionaseră atât de mult la începutul lui *Moș Goriot*. De atunci, n-am putut niciodată să privesc acest cartier fără să mă gândesc la doamna Vauquer, la Rastignac sau la Vautrin, cei care au trecut pe acolo. Fiecare pisică pe care am zărit-o pe acele străzi mi-a părut a fi a doamnei Vauquer, la fel de grotescă ca și stăpâna care o aștepta în cine știe ce ungher al pensiunii sale. Am crezut întotdeauna că literatura operează cu adevăruri pe jumătate însă de două ori exagerate. Ambiția, meschinăria sau generozitatea ființelor umane pe care le-am cunoscut au fost mereu influențate de aceleași caracteristici ale personajelor lui Balzac. Dacă e adevărat că uităm de lumea reală atâta vreme cât suntem cufundați în lectură, după ce actul lecturii ia sfârșit, ne transformăm, la rândul nostru, în alte persoane. Autorii descriu, idealizează sau deformează realitatea, iar acest aspect este ceea ce păstrăm mereu,

după ce citim o carte, în minte, adică în biblioteca noastră personală. De fiecare dată când vom ajunge la Madrid sau la Buenos Aires ori la Londra, cuvinte, expresii sau scene din opera lui Galdos sau a lui Borges, din romanele lui Dickens ne vor însoți, dăruindu-ne și în realitate orașele pe care tot ele ni le-au impus în conștiință. Și fără îndoială că se întâmplă uneori să fim dezamăgiți atunci când descoperim realitatea specifică despre care au scris anumiți autori. Când am ajuns în Alexanderplatz, la Berlin, de pildă, mi-am spus că locul acela nu e deloc la înălțimea descrierilor lui Alfred Döblin. Vedem realitatea prin intermediul cărților și citim cărțile raportându-le la realitate. Modul în care percepem universul exterior se modifică după lectura unei cărți. De aceea, putem spune că biblioteca personală a fiecăruia, acel arsenal de amintiri ale fragmentelor pe care le preferăm din cărțile pe care le-am citit reprezintă perspectiva prin intermediul căreia recunoaștem, percepem și trăim în lume. Cred că ceea ce-i face pe oameni să citească nu este încercarea de a evada din această lume și de a ajunge pe tărâmul ficțiunii, ci de a fi convinși, cel puțin pentru câteva clipe, că nu există diferențe esențiale între realitatea lumii exterioare și acel tărâm al imaginației. Vreau să spun că biblioteca personală nu este aceea pe care o avem în casă, ci aceea pe care o păstrăm în memorie, în minte și în suflet. Cea pe care o avem în casă, plină de rafturi și sertare, poate alimenta și servi drept bază pentru aceasta, însă biblioteca intimă, cea a amintirilor noastre cele mai scumpe, aceea a fragmentelor sau expresiilor pe care le putem mereu reproduce din memorie și care ne vine mereu în ajutor în momentele decisive ale vieții, aceea contează cu adevărat.

Și, desigur, cred că fiecare dintre noi își construiește această bibliotecă în funcție de el însuși. Autorii pe care-i alege, expresiile pe care le reține devin parte a ființei sale. În ceea ce mă privește, port mereu cu mine câteva fragmente, și nu toate fac parte din romane: „Într-o seară, am luat Frumusețea pe genunchi. Și mi s-a părut amară. Și am ocărât-o”; sau: „În dimineața fierbinte de februarie când a murit Beatriz Viterbo, după o agonie îngrozitoare ce nu a căzut nici o clipă măcar în sentimentalism, nici în spaimă, am observat că reclamele de metal din Piața Constituției renovaseră nu mai știu ce anunț pentru țigările din tutun galben”; sau: „Într-o bună dimineață, când Gregor Samsa se trezi în patul său, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare.” Vă dați seama că această listă, la fel ca și cele pe care fiecare le-ar putea alcătui la rândul său, ar putea continua la infinit. Nu există clipă mai plăcută într-o conversație cu un prieten decât aceea în care descoperi că ai câteva fragmente identice în biblioteca din memorie. Deodată, cel cu care vorbești despre cărți își amintește câteva pasaje cunoscute și în clipa următoare ajungi să repeți, alături de el, cuvintele preferate.

Cred că mi-am dat seama de importanța acestei biblioteci personale la puțină vreme după moartea tatălui meu, pe când aveam paisprezece ani. Tata a murit într-un mod cu totul neașteptat în noiembrie 1968 și-mi aduc aminte că în săptămânile verii care a urmat am citit cu multă pasiune poezia lui Vallejo. Deja știam unele dintre acele poeme, însă în lumina celui neașteptat și acut sentiment de singurătate, cred că le-am citit, adică, mai bine zis le-am trăit, într-un mod cu adevărat plenar.

Mi-am dat seama atunci că exista o stranie asemănare între sentimentele mele din acea perioadă, între chiar existența mea din acele zile și acele versuri. Experiența însingurării, senzația de a te simți în derivă în mijlocul lumii care continuă să se învârtă neconținut, după cum Vallejo însuși se exprimă, era chiar experiența mea personală. M-am întrebat atunci pentru prima dată cum de era posibil ca un poet să exprime o experiență fundamentală, acel sentiment al pierderii și al înstrăinării, acea convingere de a fi orfan în mijlocul lumii mari în cuvinte atât de exacte și deopotrivă atât de ambigue. În acea lirică uimitoare, în acele versuri dislocate și aparent desperecheate, însă atât de puternice, deși lipsite de podoabe, se găsea mărturia unei experiențe pe care eu simțeam că o împart și-o împărtășesc cu scriitorul. Cum de era, oare, posibil așa ceva? Mă refugiam în opera lui Vallejo, cel care murise cu atâtea ani în urmă. Și găseam în poezia lui mai multă alinare decât în vorbele bune pe care mi le spuneau prietenii sau rudele, ori oamenii pe care-i cunoșteam. Căci Vallejo transfigurase cuvintele, le înzestrase cu un nivel simbolic superior, atât de profund, încât, citindu-le, se puteau recunoaște în ele toți cei care se simțeau copleșiți de singurătate. Puterea limbajului literar de a aduce alături conștiințele, de a le face să se simtă integrate și unite, mi-a apărut, atunci, pentru prima dată cu adevărat. Cred că niciodată n-am depășit complet acel moment și nici sentimentele de atunci, astfel că și în ziua de azi, când recitesc poemele lui Vallejo, redescopăr lumea lipsită de tatăl meu și, deopotrivă, o lume întreagă lipsită de un părinte protector. Bibliotecile noastre personale pot fi făcute cunoscute și altora, datorită întâlnirilor pe care le avem cu cititorii. Acolo putem rosti împreună ceea ce eu consider a fi cele două adevăruri esențiale, veritabile maxime, ale scriitorilor și cititorilor: ce imensă și variată este limba și cât de infinită și de diversă e viața fiecărei ființe umane!

Scriitori

Pactul care se stabilește între scriitor și cititor este întotdeauna o intimitate plină de provocări. Cititorul cere să fie condus, luat în stăpânire, vrăjit, și o dată ce acest pact este încheiat, el poate ierta anumite amănunte neverosimile sau chiar unele incoerențe, însă va rămâne mereu atent la orice scădere importantă a artei scriitorului. Chesterton a definit scriitorul ca pe un criminal, iar criticul literar (cititorul cel mai neînduplecat) ca pe detectivul aflat pe urmele sale. Nu e nimic mai frustrant decât un roman promițător care se anulează singur pe parcursul desfășurării întâmplărilor sau prin soluția de final aleasă de autor. E ca și cum ai întrerupe deodată un vis frumos. De multe ori am fost întrebat eu însumi ce tratează romanele mele, care e tema propriilor mele cărți. Atunci când oamenii se apropie de mine și îmi pun această întrebare, nu le spun niciodată că vreun roman al meu abordează dragostea sau singurătatea sau orice altă temă majoră pe care aș putea s-o pun singur între ghilimele. Cel mult, încerc să le povestesc o parte a istoriei pe care am dorit s-o pun în carte. De exemplu, să spun că aceasta este povestea unei femei care se teme că soțul ei ar încerca s-o ucidă. Sau că aceasta este povestea unui om care trăiește

alături de o necunoscută. Și procedez astfel deoarece cred că nici o carte nu tratează în sens strict o singură temă. Ceea ce fac romanele și povestirile este, în realitate, să spună niște povești, să povestească niște istorii, nu să trateze teme, așa cum ar face-o un tratat sau un eseu. Și povestind istorii, romanele câștigă mult. A scrie este arta de a spune povești care să pară adevărate, istorii ai căror protagoniști să fie personaje credibile, bine construite și capabile să emoționeze, istorii în care cititorul să poată recunoaște permanența unora dintre sentimentele noastre de bază, cele care ne amintesc mereu cine suntem dincolo de aparențe. Cred că acestea sunt poveștile care mă interesează, istoriile necesare, asta însemnând acele detalii care ating o coardă esențială a umanității din noi, din fiecare în parte, și care transmit o relație profundă între conștiința umană și realitatea exterioară. Strategia esențială pe care un scriitor o pune în joc pentru a-și revela capacitatea de explorare este determinată de abilitatea sa de a-și plasa personajele în situații limită. Dacă le pune într-o postură de natură a le amenința identitatea, o situație în care ele trebuie să-și asume destinul, explorarea despre care vorbeam are deja toate șansele de reușită. A pune un personaj într-o astfel de situație limită ori cel puțin riscantă și care-i plasează însuși destinul sub semnul întrebării și a înregistra cu atenție modul în care respectivul personaj răspunde acestei provocări este o bună metodă pentru a demara o poveste și, deci, pentru a explora posibilitățile de comportament ale ființelor umane, momentele în care acestea își dezvăluie adevărata identitate. Doar atunci când suntem puși în fața unui pericol putem afla cine suntem. Proza ne pune în situații limită ori riscante și, procedând astfel, dă naștere la numeroase întrebări: De ce ne temem? Până unde poate merge curiozitatea noastră și cât de întinsă e setea noastră de dreptate? Și ce face dragostea din viețile noastre? Fiecare personaj, la fel ca fiecare ființă umană, poate oferi răspunsuri diferite la toate aceste întrebări. Ficțiunea reprezintă explorarea tuturor posibilităților, o infinită varietate de răspunsuri individuale ale ființelor umane confruntate cu marile provocări ale existenței. Însă literatura nu dă răspunsuri generale, asemenea unui manual de prim ajutor. Răspunsurile sale sunt, de cele mai multe ori, noi întrebări. Dacă există un mare adevăr pe care să-l știe orice scriitor, este acela că ființa umană este atât de complexă și de plină de potențialități, încât niciodată, pentru ea, nu există răspunsuri unice la marile întrebări ale existenței.

Și poate că unicul răspuns posibil sunt chiar poveștile. Miturile și legende, chiar religiile sunt rezultatul incapacității noastre de a ne explica universul exterior, lumea în general. Originea lumii, originea speciei umane, fenomenele naturale se explică întotdeauna și în toate culturile prin intermediul miturilor. Astăzi știm care este punctul de plecare al fenomenelor naturale care îi înspăimântau pe înaintașii noștri, însă nu știm care e originea experienței umane în raport cu ele. În plus, dragostea, dorința de răzbunare, solidaritatea, disperarea continuă să fie mari mistere despre care putem vorbi doar prin intermediul unor istorisiri pe care le spunem în anumite momente. Poveștile acestea sunt răspunsul propriei noastre neputințe de a explica toate situațiile ce intervin în contextul vastei existențe și experiențe umane. Și avem cu toții povești de spus. La Lima, am organizat adesea ateliere literare la care ia

parte un public extrem de divers – studenți, economiști, avocați, ingineri, gospodine și, desigur, oameni din lumea literară. Această diversitate ar trebui să fie un motiv suficient pentru a demonstra că literatura nu este nicidecum aflată pe moarte și nici măcar nu agonizează. Cu toții vor să-și spună sau să-și scrie istoriile și cu toții vor / vrem să ascultăm poveștile celorlalți. Există o indiscutabilă plăcere de a povesti și o la fel de mare plăcere de a împărtăși cu ceilalți această bucurie a povestirii. Lipsește curajul de a scrie cu sinceritate, de a vorbi despre propriile noastre obsesii sau despre temerile noastre cele mai profunde, de a spune până la capăt ceea ce simțim, iar toate astea se văd în narațiunile pe care le scriem. Un scriitor nu trebuie să se teamă niciodată să plângă sau să fie violent ori tandru în ceea ce scrie. Nu trebuie să se teamă să fie el însuși, așa cum este cu adevărat și să facă asta până la capăt. Căci nu scrii doar cu rațiunea. Atunci când te afli în fața paginii albe e ora adevărului, iar când e vorba de adevăr nu există cale de mijloc. De aceea, cred că fiecare carte trebuie să fie una necesară, fără de care scriitorul să simtă că nu poate trăi. Trebuie să existe un cordon ombilical între cel care povestește, istoria însăși și cel care o ascultă sau o citește.

Uneori, în cadrul acestor ateliere despre care vorbeam, mi se întâmplă să-mi amintesc de o întrebare a marelui violonist Jascha Heifetz. Heifetz le-a adresat-o elevilor săi: „Vreți să cântați la vioară sau să faceți muzică?” Unii au spus că vor să cânte la vioară, iar alții că vor să facă muzică. Heifetz i-a împărțit în două grupuri și a rămas cu cel de-al doilea, adică cu aceia care spusese că vor să facă muzică. Muzica era esențialul, vioara era doar mijlocul prin intermediul căruia se putea ajunge acolo, în acel spațiu fundamental al vieții, la acea profunzime a existenței și a conștiinței la care doar muzica te poate conduce. Heifetz știa că pentru a atinge acel nivel era important ca elevii săi să ajungă, fiecare, un virtuoz al viorii, însă esențial era ca ei să aibă acea dorință, acea unică aspirație către muzică. După acest model, un tânăr scriitor ar putea fi întrebat: „Vrei să scrii, sau să spui povești?” În acest caz, răspunsul nu mi se mai pare, însă, atât de simplu, dar am înclinat întotdeauna către aceia care afirmă sau ar putea să afirme că visează să spună povești. Povestitorii vor găsi mereu materia primă de care un scriitor are nevoie. Căci scriitorul își poate alege instrumentele și își poate nuanța ori exersa stăpânirea asupra limbajului, cu condiția ca aceste instrumente să se afle în slujba puterii de fascinație a poveștii. După părerea mea, limbajul trebuie să se afle în slujba istorisirii, și nu invers. Admir virtuozitatea lui Faulkner sau Joyce, însă consider că amândoi au pus forma în slujba pasiunii cu care își relatează extraordinarele povești. Ceea ce face limbajul impus de aceștia este să potențeze la maxim istorisirile. Iar asta este, desigur, printre multe altele, una dintre calitățile narațiunii. Un roman, cred eu, trebuie să fie profund și interesant, însă trebuie, de asemenea, să și delecteze cititorul. Toate marile opere narative ale umanității sunt astfel, de la *Iliada* și *Odissea*, la *Doamna Bovary* sau *Ana Karenina*, ori la *Ulise* și *În căutarea timpului pierdut*. Calitatea unui text de a delecta publicul nu e nimic rău și cu atât mai puțin vreo dovadă de inferioritate. Ea pornește, în fond, de la un punct esențial, intriga, starea de așteptare indusă cititorului, iar aceasta este

baza pe care se întemeiază însăși experiența umană. Existența noastră este, în sens larg, o temă aflată sub semnul suspansului și al intrigii. Nu știm ce ni se va întâmpla în viitor, nu știm cum va arăta viața noastră după ani de zile, iar a nu ști ce urmează să ți se întâmple, fie și în clipa următoare, este modul permanent de viață al multor oameni. Destinul nu depinde niciodată integral de voința noastră. Proza preia această nesiguranță și o plasează în chiar centrul preocupărilor sale – și ale autorului de romane sau de povestiri.

Și nu există nesiguranță mai mare decât cea determinată de iubire. Dacă există vreo specie anume care să mă fi interesat întotdeauna, aceea este romanul de dragoste. Dragostea e un sentiment care, cel puțin până la un anumit punct, este perfect inexplicabil. Borges a definit-o drept cultul unei religii al cărei zeu este supus el însuși greșelii. Iar Quevedo a susținut că e vorba despre războiul civil al celor care s-au născut. A te îndrăgosti reprezintă un fapt înspăimântător până la un anumit punct, căci înseamnă, printre altele, și un act de abandon(are). Când sunt îndrăgostit simt că identitatea mea depinde de altă persoană. E ceva cu adevărat neliniștitor și, desigur, acest fapt dă naștere la multe întrebări. A-și simți individualitatea dezintegrată doar pentru a dori ca ea să fie integrată în aceea a altei persoane e ceva natural, însă doar parțial. Cred, totuși, că atunci când suntem tineri avem tendința să ne îndrăgostim negând lumea din jur și privind doar la obiectul adorației noastre. Mulți tineri îndrăgostiți se privesc unul pe celălalt, se divinizează reciproc și neagă lumea din jurul lor. Cu timpul, însă, oamenii renunță treptat la acest mod de a vedea lucrurile – și dragostea – și ajung la ceea ce eu cred ca reprezintă adevărata definiție a iubirii, care nu e doar capacitatea de a-l privi pe celălalt, ci puterea de a privi, alături de el și simțindu-l aproape, lumea întreagă.

Și de ce să scrii despre dragoste sau despre orice altă experiență, de ce să spui povești? Niciodată n-am găsit un răspuns satisfăcător la aceste întrebări, cu excepția cuvintelor lui Borges: „Scriu ca să evit regretul pe care l-aș simți dacă n-aș scrie.” A scrie este un act solitar, însă e vorba despre o singurătate în care participă universul întreg, în care sunt prezenți toți cei din jur. Un scriitor, pentru a se putea numi cu adevărat astfel, trebuie să fie capabil să exprime toată liniștea și tot zgomotul lumii, fragilitatea umbrelor și forța luminilor și toate nuanțele de clar-obscur. În afară de a fi trăit multe, în realitate sau în imaginație, scriitorul lucrează cu materialele, cu experiențele și amintirile sale, dar face asta singur. Singurătatea, durerea, tăcerea (chiar dacă toate acestea sunt populate cu urmele experiențelor trecute) reprezintă comorile cu ajutorul cărora scriitorul trebuie să se poată apăra cu orice preț. Și cum poate ști un scriitor dacă ceea ce a scris înseamnă ceva?

Revin, acum, la puterea istorisirilor. Am trăit întotdeauna cu și în povești. Religia, de pildă, toate religiile lumii nu sunt altceva decât un ansamblu de istorisiri. Autorii din vechime ai textului biblic și romancierii din orice epocă au ceva în comun: convingerea că modul cel mai profund de explorare a sufletului omenesc este a spune o poveste. Și cred că dacă religia creștină s-a extins atât de mult pe glob, acest lucru se datorează și talentului literar al autorilor Vechiului Testament. Povești cum sunt

cea despre Iudit și Holofern, cea a lui Avraam și Isac au toate elementele de intrigă, emoție și iluminare a conștiinței umane pe care o poveste adevărată trebuie să le aibă. Ce altă poveste include un mai mare procent de emoție și intrigă decât cea a lui Adam și Evei? Scriitoarea americană Willa Cather a citit Biblia pentru a deprinde de acolo un stil specific, până în momentul în care a înțeles că era ceva anacronic pentru ea. Religiile care domină sunt cele care beneficiază de cei mai mari artiști, câtă vreme arta și religia au în comun cultul pentru sacru și setea de a se împărtăși din esența acestuia, înțeleasă drept o necesitate fundamentală a ființelor umane. În sufletul fiecărui scriitor se găsește dorința de a fi, într-un fel sau altul, religios, dorința ca textele lui să poată schimba viața cuiva.

De multe ori, oamenii mi-au spus, în diverse reuniuni sociale, că au de gând să-mi spună o poveste, începând cu cuvintele: „ești scriitor și-ți voi spune o poveste ca să te folosești de ea”. Nicodată nu mi-a folosit așa ceva. Întotdeauna m-am bazat pe acele istorisiri pe care le-am auzit întâmplător, pe relatările din presă, pe oameni pe care-i cunosc. Cred că ceea ce poveștile au în comun este că ele spun, într-un fel sau altul, istoriile oamenilor care trăiesc împreună. Împreună în case, pe drumuri, în birouri, în autobuze, în orice alt loc ori spațiu, cu tot ceea ce aceste momente de trai în comun implică. A conviețui înseamnă a te pune în acord cu un sistem de obiceiuri, de idei, de capricii, de impulsuri străine. Foarte adesea, ne vedem, fiecare în parte, obligați să trăim alături de oameni pe care nu i-am ales și pe care nici nu i-am fi ales. Iar asta se întâmplă în birouri, în clase, la reuniunile publice. Dacă ne gândim bine la acest aspect, avem de-a face cu un fapt cu adevărat neobișnuit și care poate fi considerat o mare realizare, un element al creației. Toate cuvintele din care este compusă existența umană (dragostea, teama, speranța, dorința) sunt, în realitate, forme ori formule de a face referire la conviețuirea cu alte persoane. Secretul acestei conviețuiri cu ceilalți și, până la urmă, cu sine însuși, este într-un anume fel secretul a ceea ce ne-am obișnuit să numim fericire sau, uneori, cu ceva mai multă modestie, liniște. Poate că aceasta este mare temă a întregii ficțiuni, să demonstreze cum oameni atât de diferiți unii de alții reușesc să conviețuiască, cum pot ei să trăiască împreună. Dar dacă a trăi împreună cu cei vii este o realizare, a trăi împreună cu cei morți este cu adevărat o faptă vitejească. Cu toții avem un anumit număr de morți importanți. A conviețui cu o absență este de fapt un eroism al supraviețuirii, o faptă remarcabilă care se explică doar prin intermediul bogăției vieții care ne reține. Cele două provocări fundamentale ale existenței umane sunt cum să trăiești cu cei vii – și cum să trăiești fără cei morți.

La un moment dat, când un tânăr scriitor l-a întrebat pe Faulkner care sunt temele despre care ar trebui să scrie, acela i-a răspuns: „Scrie despre condiția umană, asta va fi întotdeauna la modă!” Și dacă tot am amintit numele lui Faulkner, aș vrea să mai citez încă o afirmație a sa. Faulkner vorbea despre tăcerea lecturii. Citim în tăcere. Scriem în tăcere. Și fără îndoială că în această tăcere se nasc marile experiențe de viață. Literatura este singura artă în care tunetele se aud în timpul tăcerii lecturii. A reuși să ajungi la acest uluitor amestec de tăcere și intensitate este unul dintre marile

paradoxuri ale literaturii. Și cum să exprimi acea tăcere plină de tunete? Un prieten l-a întrebat pe Cortázar de ce are nevoie pentru a fi un mare scriitor. Răspunsul scriitorului argentinian are trei elemente: „Să citești mult, să scrii mult, să trăiești mult.”

Romancierul are nevoie de experiență, de observație și de imaginație dar mai presus de toate de multă muncă. E nevoie de insomnii, de sacrificii, de renunțări, de o încăpățănare adesea oarbă. Nu cred că vreun scriitor creează doar bazându-se pe inspirație. Inspirația este o invenție a spiritelor boeme și a leneșilor. Orice scriitor crede teribil în pasiunea sa și mulți dintre noi se îndoiesc că ar fi buni sau nu în ceea ce scriu – și mă includ pe mine însumi în această categorie – însă continuă să scrie deoarece pasiunea creației este absolută și cu mult mai profundă decât oricare alta. Creația reprezintă un exercițiu simultan al libertății și al fidelității. A spune povești și a se bucura de ele este o activitate înăscută oamenilor. Și a trăi acele mai multe vieți pe care ni le dăruiesc cărțile reprezintă o formă mai intensă, mai bogată și mai universală a existenței noastre. Poate că unica funcție a literaturii este ea însăși, existența unei activități care satisface această sete, de a construi, prin intermediul poveștilor, realități ce depășesc ceea ce trăim în fiecare zi, care ne îmbogățesc înțelegerea asupra lumii, care ne determină să dăm formă umană viselor și să ne ridicăm la nivelul unor identități pe care le căutăm mereu, dar care întotdeauna ne sunt negate. Pentru un scriitor, fericirea deplină și nihilismul complet sunt atitudini inutile. Nimeni nu scrie pentru a fi de-a pururea fericit sau pentru a fi lipsit de orice speranță. Pentru a scrie e nevoie de o minimă doză de credință și de o nefericire moderată, în același timp. Prin acest amestec de credință și incredulitate, de convingere profundă și de scepticism, de bucurie de a povesti și de plăcere de a scrie se poate defini existența unui scriitor.

Important nu este artistul, ci arta pe care el o produce. Un scriitor nu trebuie niciodată să se ia în serios pe sine însuși. Însă trebuie să-și ia cu adevărat în serios opera. Menirea fiecărui scriitor este de a se dizolva, de a intra într-un soi de con de umbră, pentru ca, astfel, arta sa să poată străluci. Această artă face ca viața însăși să strălucească, însă sunt importante toate umbrele, la fel ca și luminile și infinitele nuanțe ale acestora. Iar punctul comun din existența cititorilor și scriitorilor e reprezentat de nevoia de a povesti, de a scrie, de a citi, adică, altfel spus, de a trăi. Și poate că tot ceea ce am spus eu, acum, aici, accentuând atât de mult ideea de a citi și de a scrie, a fost rezumat de nimeni altul decât Walter Benjamin în câteva cuvinte pe care mi le amintesc mereu: „Oricine luptă împotriva nopții trebuie să știe să-i prindă întunericul cel mai adânc pentru a-i putea elibera lumina.”

Prozator, eseist și teoretician al literaturii, Alonso Cueto (n. 1954, Lima) este unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați scriitori peruani ai prezentului. După debutul literar, cu volumul de povestiri *La batalla del pasado* (*Bătălia trecutului*, 1983), extrem de bine primit de critică și de publicul cititor, Cueto va publica romane: *El tigre blanco* (*Tigrul alb*, 1985), *El vuelo de la ceniza* (*Zborul cenușii*, 1995), *Grandes miradas* (*Priviri adânci*, 2003,

ecranizat de regizorul Francisco Lombardi, pelicula purtând titlul *Mariposa negra / Fluturele negru*, recompensată cu numeroase premii internaționale), proză scurtă: *Amores de invierno* (*Iubiri de iarnă*, 1994), *Palido cielo* (*Cer palid*, 1998) și eseistică (cel mai recent volum de acest gen, apărut în anul 2009, fiind dedicat scriitorului uruguayan Juan Carlos Onetti), impunându-se ca punct esențial de referință pentru literatura latino-americană contemporană. În anul 2005 primește prestigiosul premiu literar Herralde pentru romanul *La hora azul* (*Ora albastră*, tradus în limba română și apărut la Editura Humanitas Fiction în anul 2010), după ce, în 2000, îi fusese decernat Premiul Anna Seghers. Actualmente ține cursuri de literatură la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Prezentare și traducere de RODICA GRIGORE

Sebastian Reichmann se întoarce. Cunoscut cititorilor de poezie încă din 1969, când a debutat cu volumul *Geraldine*, Sebastian Reichmann a mai publicat o carte de poeme, *Acceptarea inițială*, în România, după care a părăsit țara lui Ceaușescu sau, dacă preferați, a lui Papură Vodă. Din 1973 trăiește la Paris, dar, după schimbarea de regim din 1989, se reîntoarce frecvent, reîncepând să scrie în limba română, după ce devenise poet de expresie franceză. Face parte din grupul de prieteni apropiați ai lui Gellu Naum, scriind el însuși o poezie cu nuanțe suprarealistice. Deși a mai publicat cărți în țara sa de origine, din 1990 încoace, anul acesta pare a fi cel în care Sebastian Reichmann se fixează din nou în poezia românească, prin apariția unui cuprinzător volum-antologie din creația sa, *Perioada translucidă. Poeme 1965-2012*, apărut la Editura Paralela 45, cu o prefață evocatoare a lui Ion Bogdan Lefter. Antologia cuprinde poeme din volumele *Geraldine* (1969), *Acceptarea inițială* (1971), *Umbletul șopârlei* (1992), *Mocheta lui Klimt* (2008), precum și noile *Tavane franțuzești extensibile*, din care câteva au apărut în *Viața Românească*, nr. 1-2 pe 2012, plus o *Addenda. Poeme franceze*, care cuprinde: *Un complot mistic* (1988/1999), *Audiență captivă* (1988/1999), *Podul Charles al Apocalipsei* (2000/2003). Tot anul acesta, Sebastian Reichmann a publicat la Editura Vinea volumul în franceză *le livre-varappe*, pentru a-și afirma dubla apartenență, la poezia română, dar și la cea franceză, zonă în care, de altfel, i-a mai apărut și în Franța, recent, volumul *La Moquette*

de Klimt, cu subtitlul *Poèmes traduits du roumain*, în colecția Poésie Non Lieu, cu o prefață de poetul ceh Petr Král. Ceea ce se observă încă de la prima lectură a textelor lui Sebastain Reichmann este nonconformismul său funciar, refuzul poeziei care conservă legătura cu un trecut literar străin. Dedat experimentului, Reichmann a și scris, de altfel, un volum de poeme în proză în colaborare cu Dan Stanciu, carte intitulată *Dimensiunea „Umbrella”*, apărută în 2009 la Editura Art. Debutând în suplimentul *Povestea vorbei* al revistei *Ramuri*, dirijat de M. R. Paraschivescu, Sebastian Reichmann și-a demonstrat de la primele texte natura nesupusă normelor, nu doar ale poeziei cerute de partid, în anii aceia, ci a oricăror norme constrângătoare ale libertății poetului. Iată-l scriind cu maximă dezinvoltură, în *Geraldine*: „Trebuie să uit tot înaintea cuvintelor”, o profesiune de credință timpurie, care nu a fost dezmințită niciodată. Și iată-l pe Sebastian Reichmann cel de azi, în *Tavane franțuzești extensibile*: „Ce se întâmplă cu mine are urmări la toate etajele” și „în clipa asta /ridică spre cer/resturile cizelate ale mustăților// în clipa asta când gleznele îi/ sunt încă tăiate de somn.” Este evident în toate aceste texte un refuz al sentinței care ucide adesea poezia, o propensiune spre eliberarea cuvintelor de sensurile lor comode, parazitare, o întâlnire a lor unele cu altele într-o formă nouă, nu neapărat „înțeleaptă”. Membru al unei liste de altădată, care-i cuprindea și pe Virgil Mazilescu și Vintilă Ivăncanu, Sebastian Reichmann și-a păstrat vie dorința de a evada din poezia năclăită în înțeleșuri

care nu-l interesează și nu o interesează, dorința de a se elibera, precum suprapreluștii, căroră, într-un fel, le este afin, prin Gellu Naum, marele său prieten dispărut, dorința de a da curs unor noi înțelesuri, șocante și sceptic-aleatorii. În aparență, o poezie a faptului divers, a sfidării „frumosului poetic” consacrat, poezia lui Sebastian Reichmann caută alte căi, decât cele bătute, spre ceea ce este dincolo de cuvinte.

N. P.

Premiul Nobel pentru Medicină (2008) la Ateneul Român. În seara de marți, 18 septembrie curent, nobelistul Luc Montagnier a dialogat cu acad. Solomon Marcus, pe scena Ateneului, în fața unui public spectator prezent la eveniment „într-un număr atât de mare și de distins”, cum țin minte că s-a exprimat odată, într-o împrejurare cvasi-similară, Nicolae Breban. Un preambul protocolar, susținut din scurte alocuțiuni de directorul-amfitrion Andrei Dimitriu, excelența sa dl. Philippe Gustin, ambasadorul Franței la București, și Președintele Federației Mondiale a Asociațiilor, Centrelor și Cluburilor pentru UNESCO, domnul George On. Christophides, a durat fix cât trebuie. Paranteză: profesorul Luc Montagnier a venit în țara noastră cu prilejul lansării proiectului Momentul Magellan, ce se va derula pe parcursul a patru ani, contribuție RO la Programul Global Ethics – inițiat de Federația Mondială a Asociațiilor, Centrelor și Cluburilor pentru UNESCO. Momentul Magellan (MM) se vrea un demers creator prin punerea în valoare a patrimoniului cultural-științific național și european. Între altele, va pune față în față, la aceeași masă de discuții,

actori relevanți din sfera academică, a institutelor științifice, culturale, a sectorului guvernamental și non-guvernamental. MM s-a lansat pe 18 septembrie, printr-o conferință de presă, la Universitatea de Medicină și Farmacie, urmată de prezentarea cărții *Laureatul Nobel și călugărul*, de Luc Montagnier, apărută la Editura Spandugino. Întâlnirea-dialog Marcus – Montagnier a inaugurat la noi MM. Am închis paranteza. În cinstea ilustrului oaspete, conform tradiției acestor dialoguri cu public la Ateneul Român, doi muzicieni recunoscuți, Ionuț Bogdan Ștefănescu (flaut) și Cosmin Soare (chitară), au susținut un micrореcital (din Mozart, Chopin și Bach) scurt-electrizant. În atmosfera astfel primenită, purificată era să zic, convorbirea celor doi tineri octogenari (invitatul tocmai a împlinit 80, iar gazda 87) a debutat sub semnul unei complicități curat fascinatorii, chit că intens/îndelung elaborată. Iată, din capul locului, arta seducției marcusiene magistral pusă în lucru, cu bucla primei întrebări – așa da, captatio benevolentiae! –, dintr-o serie de 19 care de care mai incitantă: „Medicii au reputația de a folosi un limbaj de neînțeles și adaug, cu umilință, că și matematicienii au aceeași faimă. Sper, însă, că, după exemplul algebrei, unde suprapunerea a două minusuri dă naștere unui plus, vom depăși această dificultate; cărțile dvs. stau dovadă faptului că, de cele mai multe ori, puteți fi deslușit și, mai mult de-atât, câștigați atenția și interesul cititorului. Îndrăznesc să spun că aveți arta de a-l seduce pe cititor și eu însumi mă declar sedus de scrierile dvs.” Și avansează o cifră care, singură, dă anvergura și calibrul invitatului: „Mai multe mii de autori au făcut

referință la lucrările dvs.”. Însuși profesorul Marcus se va referi, de-a lungul convorbirii, la două dintre aceste lucrări, *Bătăliile vieții* (2008) și *Laureatul Nobel și călugărul* (2009), ultima deja tradusă și publicată la Editura Spandugino. S-a con-vorbit de *câte-n lună și-n stele*, de la structura AND-ului la Creator/Dumnezeu, despre posibilitatea unei vieți lungi până la 120 de ani, despre bătăliile cercetătorului Montagnier cu virusul SIDA, aventura descoperirii căruia, la începutul anilor 80, i-a adus Nobelul, despre lupta ca și pierdută cu Ministerul Francez al Sănătății pentru implementarea unei mentalități noi în lumea cercetării medicale, despre genomul uman și din nou despre același misterios-obsedant virus SIDA, descris ca o entitate având dacă nu inteligență, „capacitatea de a fi inteligent”, în stare să reziste vaccinurilor, ascunzându-se și în fine „lăsându-se” descoperit, dar – atenție – nu și învins, „în țesuturi, acolo unde nu se aștepta nimeni”. Alte subiecte: funcția predictivă în domeniul cercetării medicale, abandonată, asimetria dintre trecut și viitor, dintre cunoașterea trecutului și a viitorului, pasul de la medicina curativă la medicina în „4P” – preventivă, predictivă, personalizată, participativă –, pericolul de a dispărea la un moment dat, ca umanitate, din cauza haosului ce se poate instala în anumite condiții, despre stresul oxidant și posibila sursă infecțioasă pentru toate bolile cronice, raportul medicină populară-medicină academică, fizică-biologie în cercetare, programul genetic ca „partitură muzicală ce trebuie interpretată fiecărei generații”, impunerea limitei de 65 de ani ca inacceptabilă pentru ieșirea din activi-

tate, necesitatea trecerii de la „abordarea verticală și segmentată”, la „viziunea transversală asupra sănătății”, concepție holistică *versus* concepție fragmentară asupra fenomenelor cercetate, bolilor și tratamentelor, rolul metaforei în gândirea și disursul invitatului etc., etc. Doi oameni de știință, doi savanți, având în comun pur și simplu pasiunea pentru Cunoaștere. Marcus „face” din invitat oglinda în care își compară propriul chip, verifică temeri și certitudini, vocația interdisciplinarității, preocupările pentru starea sistemului educațional, „rănille deschise” ale acestuia în perspectiva unui viitor problematic, în multe privințe incert. Montagnier răspunde calm, stil british (a trăit ani buni în Anglia), împărtășește preocupări și incertitudini, pe un ton egal, ponderat, spre optimist. Profesorul francez nu scapără, nu strălucește: arde îndelung, egal, metodic. Așa că arată, la 80 de ani, ca la 60. Ce anume l-a menținut? Pasiunea, curiozitatea. Deschid *Laureatul Nobel și călugărul* și citesc: „Primul lucru care a determinat intrarea mea într-un laborator a fost curiozitatea. A cunoaște, a explica de unde venim, ce anume suntem. După care a fost satisfacția de a descoperi, de a explora noi domenii, de a zgâlțâi necunoscutul” (p. 23). A zgâlțâi necunoscutul, într-o viață de om, sună chiar bine...

N.B.: Scriu aceste rânduri rapid, în-tors de la *soareua* excelent organizată, să prind acest colț de miscellanee, ediția aflându-se gata de tipar. Voi reveni asupra memorabilei întâlniri datorate Fundației Spandugino, în numărul viitor, cu prezentarea volumului și, mai pe larg, a autorului și a ideilor sale.

M.D.

Trei recenzii

Mihai Dinu, *Cronosophia*. La editura Spandugino a apărut o ediție aniversară, la împlinirea a 70 de ani ai autorului, a unuia dintre cele mai interesante volume ale lui Mihai Dinu: *Cronosophia*. „Personalitate inconfundabilă a culturii românești”, cum îl numește, în prefață, Solomon Marcus, Mihai Dinu, cu dublă formație de inginer și om de litere, s-a distins prin tratarea a numeroase și variate teme din literatură, știința comunicării, tehnica versificației, dar și din filosofie.

Subiectul *Cronosophiei* este fascinant și dificil: timpul. Autorul combină cu eleganță stilistică și ingeniozitate argumente din fizică, demonstrații matematice, însoțindu-le cu relații de calcul și grafice, uneori paradoxale, dar și, inevitabil, expuneri legate de biologie și psihologie pentru că durata e măsurabilă prin intermediul subiecților vii. Nu e vorba de o „istorie” a timpului pe urmele lui Hawking ci, am spune, de o „geografie” a temei, de o hartă a timpului întinsă peste toate domeniile științelor exacte și disciplinelor umanistice.

Fiecare dintre abordări este însoțită de citate semnificative din opera unor poeți care au într-o uimitoare măsură intuiții excepționale în privința naturii timpului și a relației ființei cu timpul. Îi întâlnim între autorii citați pe Eminescu, Nichita Stănescu, Ștefan Augustin Doinaș, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Daniel Turcea etc.. Dintre aceste observații, prin care creatorii lirici se raportează la timp, și dintre care unele deschid fiecare dintre capitolele cărții, atrage atenția în special cea a lui Nichita Stănescu: „Timpul e nu-

mele ritual dat distanțelor”. Mihai Dinu elaborează un „model discret al timpului interior” și discută asupra „tendențelor timpului subiectiv”. Autorul ajunge la calculul unei „vârste subiective medii” care duce la o concluzie dificil de anticipat: „un individ care trăiește cu totul 80 de ani își consumă 90% din trăirile semnificative până la vârsta de numai patru ani, iar la împlinirea a 10 ani vârsta sa subiectivă atinge 97% din longevitatea totală”.

Eseistul se referă la ideea de repetiție benefică, tautologie agreabilă și ajunge pe teritoriul – cunoscut și des tratat de el – al prozodiei în capitolul „Timpul și rostirea poetică”.

Precum era previzibil, volumul se încheie cu supremul paradox temporal: eternitatea. Problema nemuririi duce definiția „percutantă”, după cum o caracterizează Mihai Dinu, a lui Dumitru Stăniloae: timpul este distanța dintre om și Dumnezeu.

Cartea lui Mihai Dinu este un breviar complet al problemei timpului dar și al abordărilor lui prin diferite științe, prin filosofie, teologie și prin artă. Să observăm, la aniversarea a 70 de ani a lui Mihai Dinu, că pentru el timpul a curs mereu rodnic și benefic pentru cititorii săi.

Capăt de Linie se intitulează cel mai recent volum al lui Leon-Iosif Grapini (Editura Eikon). Prozatorul din Cluj a redescoperit și valorificat cu competență un lucru lesne de observat: există situații, personaje, replici în literatură care depășesc cu mult ca potențial opera care le-a creat. Instinctiv, au observat asta și Alexandre Dumas, și alții care și-

au extins biografia personajelor, prea vitale pentru a încăpea într-un singur text. O încercare de pionierat a făcut în acest sens Paul Georgescu.

Leon-Iosif Grapini a făcut mai mult decât alți autori care au resuscitat personaje din propriile scrieri sau ale altora: mai răbdător, mai aplicat (ardelean), mai entuziast (italian, după nume), el a valorificat profund, în povestiri migălite și construcții bine încheiate, imensa potențialitate a unor personaje „nedrept” închise în textele unor scriitori români. Și nu personaje din partea superioară a afișului, ci caractere aparent mărunte: „proștii” lui Rebreanu, cumetrele dintr-o povestire a lui Preda („Amiaza de vară”), șeful de gară și acarul de la Groșan (continuarea la „Trenul de noapte” dă titlul volumului), personajul abulic din „Douăsprezece mii de capete de vite” de Mircea Eliade, chiar calul Bator din povestirea omonimă, urmare la Fefe-leaga lui Agârbiceau, și mulți alții. Sînt în total zece povestiri fiecare cu finalul ei neașteptat și, putem bănuî, provizoriu. Căci, nu-i așa, dacă nu s-a încheiat în opera inițială, traseul personajelor poate continua și după înscrierea lor în opera lui Leon-Iosif Grapini, ingeniosul lor vivificator.

Volumul de față nu este doar literatură postmodernă, el este, implicit, și o carte de istorie și critică literară.

Noi poeme simple de Adrian Costache. Profesorul Adrian Costache, titular al rubricii de educație a revistei *Luceafărul de dimineață*, se exprimă adesea cu competența pe care o dă privirea din interior asupra problemelor învățămîntului preuniversitar și, în chip

romanțat, dă formă literară opiniilor sale în romane pentru adolescenți și nu numai precum *Trilogia de la Sfîntul Sava*. Dar, pe de altă parte și nu în ultimul rînd, Adrian Costache este și poet. Volumul său recent *Noi poeme simple* (Editura *Tracus Arte*) este o colecție de versuri de tip raționalist, apoftegmatic, o serie de meditații aforistice în care cugetarea, în forma sensibilă a liricii, se luptă cu metafora și iese adesea învingătoare. Conștiința poetului este una postmodernă și care se dezvăluie explicit ca atare: „*Se știe că ceea ce era poezie s-a scris... / Doar artefacte-n jur; doar texte, / Și ce citești chiar tu acum nu e decît/ un text, o mască,/ un spectacol*”. Simplitatea invocată a poemelor lui Adrian Costache este cea formală, expresia este programatic lapidară pentru a cuprinde o multitudine de sensuri în numărul minim de cuvinte. Meditația este în general de un scepticism calm, superior. Eul liric își afișează neimplicarea fie și prin reprezentarea „orientală” a imaginii nude care își conține fabula, narată voit la persoana a doua, mai puțin implicată, ca într-un haiku extins... (însă foarte puțin): „*Să vezi o pasăre care bea apă, / O pasăre pur și simplu/ Care bea apă.../ Și apoi să fii deodată însetat de zborul ei,/ Iar arșița setei să crească în / Tine/ Cu pene zburătăcite...*” Tentația grandilocvenței (*arșița setei să crească în tine*) E rapid reprimată și poetul își „ia seama” mai de fiecare dată și se retrage în postura aulică a magistrului ce nu poate luneca în sentimentalism. Aceste porniri urmate de retrageri și aforistica vulnerată de cedări în fața liricului secret al realității au un efect benefic, convingător asupra lectorului și certifică

în ochii lui calitatea de poet a autorului. Adrian Costache este un călănescian care oscilează între „lauda lucrurilor” și o funciară și elegantă mizantropie.

H.G.

ARTMARK dezvăluie cine este Ciobănița. Am insistat în mod intenționat pe informația despre personajul din celebrul tablou al lui Nicolae Grigorescu. De ce? Vom răspunde la final... Ca înaintea fiecărui sezon, la Palatul Cesi-anu-Racoviță din București (elegantul sediu al Companiei ARTMARK / Art-Society – casă de licitație, galerii, pinacotecă, centru de conferințe, librărie, birou de evaluare, cafenea, magazin de artă etc.), s-a deschis expoziția cu piesele ce vor face obiectul sesiunii de licitație următoare. Licitația de Impresionism și Postimpresionism, organizată la Ateneul Român, pe 25 septembrie (din păcate, aceste rânduri sunt scrise înainte de desfășurarea licitației, astfel că rezultatele acesteia ne sunt necunoscute!), ce cuprinde peste 160 de opere, semnate de artiști precum: Francisc Șirato, Ion Țuculescu, Nicolae Dărăscu, Samuel Mutzner, Rudolf Schweitzer-Cumpăna și alții, va avea drept *cap de afiș* un tandem devenit tradițional, atunci când vorbim de Impresionismul românesc în pictură: Nicolae Grigorescu și Nicolae Tonitza. Acesta din urmă va figura cu patru lucrări, în vreme ce primul va scoate (e un fel de a spune!) la vânzare două opere excepționale: *Ciobănița* și *Peisaj de toamnă*. Așa cum spuneam, în istoria artei românești, Impresionismul a fost deseori asociat cu numele lui Grigorescu. Ieșirea din constrângerea spațială, părăsirea atelierului, dorința de a se lăsa

năvălit de parfumul proaspăt al peisajului, un soi de panteism rezultat din contactul cu existența reală a lucrurilor din natură, cultul insistent al *plein-air*-ismului de sorginte *barbizon*-iană, impresiile emoționale surprinse *sur le coup*, lucrul la șevalet, preocuparea pentru tonurile precise, sub influența vibrațiilor luminii când netă, când filtrată, tehnica picturii în tușe mărunte, alăturate, suprapuse sau în culori pure, neamestecate pe paletă, precum și o libertate nemărturisită a planului de vedere (obținută prin ieșirea de sub orice servitute către mediul impus, mărginit!) – toate acestea sunt, indiscutabil, principalele elemente artistice care-l apropie de Grigorescu de curentul Impresionist. Tabloul *Ciobănița* (ulei pe pânză, 61x38 cm.) provine din cunoscuta colecție dr. Maria Avramescu și are o valoare estimativă cuprinsă între 50.000 și 100.000 de euro. Potrivit unor mărturisiri apărute în cercurile de apropiați și prieteni ai familiei Grigorescu (printre care, și acad. Constantin I. Istrati), se pare că personajul acestei lucrări este chiar soția artistului, Maria Danciu. Ea era un model preferat al lui Grigorescu, pe care acesta nu se sfia s-o deghizeze în haine de cioban, surprinzând-o ca atare, *sur le motif*. *Ciobănița* este pictată pe o pânză adusă din Franța, ce poartă ștampila fabricantului și a vânzătorului de articole pentru pictură – Alexis Ottoz & Félix Voisinot – și adresa magazinului (46, Notre Dame de Lorette), aflat în apropierea zonei în care artistul a avut atelierul mulți ani la rând. Fascinația pe care colecționarii o manifestă pentru seria de ciobani grigorescieni este legendară pe piața de artă, doi dintre aceștia – *Ciobănaș cu turmă de oi* (195.000 €

la Licitația de Vară – 2012) și, respectiv, *Ciobănaș pe Valea Doftanei* (250.000 € la Licitația de Impresionism Românesc, din septembrie 2011) – figurând în topul celor mai valoroase tablouri adjudecate în România. Și acum, răspunsul la întrebarea din debut. Newsletter-ul oficial al ARTMARK este centrat (firește, nici nu se putea altfel!), pe informația despre Licitația de Impresionism și Postimpresionism – 2012. Dar, recurgând la un *cârlig* retoric subliminal de atenție, în acest conținut a fost inserată – cu totul și cu totul, să-i zicem, întâmplător – și *picanter*ia privind adevărata identitate a *Ciobănașului* (altminteri, o remarcabilă astuție de PR!). Cercetând presa de a doua zi, am descoperit că, în covârșitoarea ei majoritate, preluase textul de la ARTMARK *tale quale*, recurgând la titluri pretins incendiare, cam de tabloid: *Adevărata identitate a Ciobănașului* sau *Cine se ascunde după Ciobănaș* sau *Femeia-travesti care l-a sedus pe Grigorescu...* etc. etc. Prin urmare, bun piarul, *meșteră* presa!

FL. T.

Triada lui Ion Cocora. Există în literatura noastră postbelică un grup foarte valoros de poeți care au debutat fie la finele anilor '60, fie la începutul deceniului opt; un grup cu care critica a avut serioase dificultăți de încadrare, fiindcă el nu respecta pe de-a-ntregul nici canoanele generației '60, aproape consacrată la vremea respectivă, dar n-avea nici o „diferență specifică” extrem de clară. Pe unii dintre ei (Nicolae Prelipceanu, Virgil Mazilescu, Adrian Popescu, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran, Daniel Turcea, Șerban Foartă) N. Manolescu îi trece la

șaisecești, în vreme ce, de pildă, alături de mulți alții (Dinu Flămând, Ion Mircea etc.), Laurențiu Ulici îi consideră o „promoție” de sine stătătoare, „promoția '70”.

În această postură oarecum ingrată se află și Ion Cocora. Marin Mincu, judecând după volumul de debut al poetului (*Palimpsest*, 1969), îl situează în al doilea val șaisecist, deși, din punctul meu de vedere, el se încadrează mai degrabă în sfera conceptului lui Ulici. Dar la Ion Cocora e și o situație mai specială: ani la rând, începând din 1983 și până mai deunăzi, poetul a cedat întâietatea cronicarului de teatru; „inventatorul de numere” din 1976 a fost înlocuit cu un sagace „privitor ca la teatru”.

De aceea m-am apropiat cu mare curiozitate de relativ recentul său volum de poezii, *Într-o elegie cu obloanele trase* (Editura Palimpsest, 2011): își va lua sau nu poetul o – cum să-i zic? –, „revanșă” în fața criticului dramatic? La sfârșitul lecturii, certific: și-a luat-o! De ce?

Nu mulți poeți din literatura românească de azi știu să stăpânească atât de tulburător relația, raportul eros-thantos, precum Ion Cocora. Aceasta este, de fapt, și una dintre temele majore ale cărții. Erosul e unul de crepuscul, femeile sunt „năluci de schelete” (*Femeile pe care le-am iubit*), frumusețea din corpul iubitei urlă până „produce amețală” (*Urlă*), iar singura scăpare în fața sfârșitului pare a fi ascunderea în trupul feminin, ca în acest splendid poem: „Primește-mă în trupul tău tânăr/ să nu mă găsească moartea când va veni// fii scândura mea pururi/ pentru pat și sicriu// nu mă înnebuni atâta/ cu abstracțiunile tale perverse// prea te dedai cu viclenie/

la viciile și decadența vieții// îmi presari naftalină pe poeme/ și le așezi cu grijă în dulap// cine știe zici vor veni vremuri/ când va fi nevoie de ele” (*Primește-mă în trupul tău tânăr*).

După cum se poate observa și în ultimele patru versuri ale poemului citat mai sus, se insinuează treptat și un alt motiv de căpătâi al volumului: ce rol, ce importanță au scrisul, poezia în proximitatea morții, când însăși facerea literaturii e, ca în poemul de final al cărții, o boală? Pentru cineva care n-a știut să mângâie „decât șoldul femeii și cotorul cărților”, nu există soluții universale la această întrebare, deoarece „Dumnezeu e o realitate personală a poetului/ lăsați-l să se descurce singur să-și negocieze el însuși/ rația minimă de iluzii pentru paranoia de fiecare zi” (*O realitate personală*).

Triada scris-eros-moarte este semnul distinctiv sub care Ion Cocora și-a alcătuit această carte de excepție.

IOAN GROȘAN

Klimt și Künstlerkompanie la Peleş. La 150 de ani de la nașterea lui Gustav Klimt (despre care am amintit, tot în această secțiune a revistei, în numerele anterioare, 7-8), Castelul Peleş a făcut un act de restituție morală pentru marele pictor austriac: a organizat cea mai vastă expoziție din România dedicată lui Klimt și atelierului de pictură *Künstlerkompanie*. Cunoscut și sub numele de *Künstler-Compagnie der Gebrüder Klimt und Matsch*, din care făceau parte, alături de Gustav Klimt, fratele mai tânăr al acestuia, Ernst și pictorul Franz Matsch, acest atelier de pictură, activ între 1879 și 1892, satisfăcea comenzi de

decorațiuni pentru unele edificii private și publice, pe tot cuprinsul Imperiului Austro-Ungar și în afară. Tinerii pictori executaseră între 1879 și 1883, două comenzi importante pentru marele șantier vienez *Ringstrasse*, în colaborare cu foștii profesori de la *Kunstgewerbeschule*, iar, începând cu anul 1886, compania va fi angajată pentru ample proiecte de decorație, cum ar fi *Hermesvilla* (proprietatea împărătesei Elisabeta de Habsburg), precum și edificii monumentale de pe *Ringstrasse* (*Burgtheater, Kunsthistorisches Museum* ș.a.). Și, cu toate acestea, care sau unde e legătura cu Peleş?... Ei bine, răspunsul se află într-un detaliu surprinzător: lucrările din această expoziție, create pe baza a trei mari programe tematice propuse inițial, au fost realizate între anii 1883 și 1886, la comanda Regelui Carol I, în scopul decorării reședinței de la Sinaia. De regulă, este știut că povestea aceasta cu operele în colaborare a născut, acolo unde a fost cazul, dintotdeauna, controverse. Cine a făcut? Ce a făcut? Cât a făcut? De unde și până unde e penelul maestrului și de unde începe munca ucenicului? Și aici, în cazul atelierului de pictură vienez *Künstlerkompanie*, se iscă întrebarea: care a fost oare contribuția fiecăruia dintre frații Klimt? Conform unor mărturii, Ernst pare a fi jucat un rol de subordonat, cel puțin pentru început, în relația cu colegii săi, din cauza vârstei. I se repartiza, astfel, realizarea ancadramentelor de compoziții și a fundalurilor. În vreme ce ceilalți doi – Gustav Klimt și Franz Matsch – realizau câte un proiect privitor la lucrarea ce le era comandată. Mapele de schițe pictate și acuarelele erau supuse, apoi, analizei și opțiunii comanditarului,

care alegea fie o soluție individuală, fie una intermediară, ce combina ambele proiecte. Este de presupus că așa s-a întâmplat și în cazul comenzilor făcute de suveranul român și, în acest sens, ar fi interesant de identificat schițele pregătitoare pentru lucrarea de la Peleş. În ceea ce privește mărturiile precise, privitoare la comandă, singurele găsite, până în momentul de față, sunt trei documente. O chitanță semnată Joseph Kott, referitoare la realizarea, de către acesta, a decorației *Micului Teatru*: friza și pictura de plafon și o serie copii pentru *Marele Salon*, picturi pentru care J. Kott a primit suma de 1.886 de florini (deci, e de presupus că, într-o primă etapă, *Künstler-Compagnie* a lucrat cu firma lui Kott!). Acestui document i se adaugă alte două chitanțe vama, dovedind faptul că Gustav Klimt, în 1885 și Franz Matsch, în 1886, depuneau la punctul vamal al unei gări din Viena lăzi cu tablouri cu destinația Sinaia, Castelul Peleş. Lucrările prezentate în expoziție – aflate și azi la destinația înscrisă pe chitanțe, acum mai bine de 125 de ani, de către cei doi pictori – se pot grupa în trei categorii: Galeria de strămoși a Castelului Peleş (strămoșii regelui, din Casa Hohenzollern), copiile de opere după mari artiști și lucrări originale aflate în *Micul Teatru* și pe plafonul *Scării de Onoare*. Încă un amănunt (extrem de favorabil!): expoziția este deschisă până pe 15 decembrie.

FL. T.

Pierre Bourdieu și industria artei.

Firește că și Arta (eu aş scrie-o cu majusculă!) are niște norme conform cărora se naște, trăiește, se înmulțește și, sperăm să nu!..., moare. Redevenind serios,

putem să conchidem că *Regulile artei*, de Pierre Bourdieu (Editura *Art*, în traducerea Laurei Albulescu și a lui Bogdan Ghiu) este, de fapt, mult mai mult decât o carte de viață dulce. Este – mai ales, pe vremurile astea *oropsitocratie!* – un manual de practică. Oare cum poate supraviețui lumea, dacă nu printr-o corectă mercantilizare a produselor ei culturale?(sic!). Așa încât, cartea lui Bourdieu pare a fi un proiect al *științei practice privind operele*. Și, dacă tot fu vorba de operă, e bine să menționăm și ce a scris *Le Nouvel Observateur* (păstrând, bineînțeles, câteva rezerve de doctrină!): *Operă majoră, deschizătoare de drumuri*, *Regulile artei va stimula debaterile teoretice ani buni de acum încolo*. Precum și ceea ce a spus Arthur C. Danto: *O lucrare colosal de interesantă, pe alocuri subjugată, scrisă cu o claritate nu tocmai des întâlnită și cu o autoritate irascibilă, perfect acoperită însă de perspicacitatea și erudiția lui Bourdieu*. Cartea are un cert conținut polemic, dacă nu cumva chiar un pic scandalizant. Așa cum se știe, dintotdeauna, oamenii s-au bucurat de Artă, dar nu întotdeauna au și reflectat corect asupra ei. Ca, de pildă, în cazul Moderniștilor, atât de iubitori de Artă, încât un Marcel Proust încununea ză celebra teorie a autonomiei esteticului prin binecunoscutul său articol *În contra lui Saint-Beuve*. Acesta, adică Saint-Beuve, instituisese ca normă de interpretare biografismul, susținând că viața bate opera, aceasta din urmă fiind influențată radical de biografia autorului. Proust întoarce demonstrația în folosul teoriei sale și își pune problema taman invers: dar dacă însăși creația reconfigurează viața personală a unui autor? Sigur, nu me-

reu se potrivește retorsiunea lui Proust, dar, în fine!... ne vine în minte, de pildă, Radu Tudoran, autorul faimosului roman *Toate pânzele sus!*, în care povestește călătoriile aventuroase ale unui personaj pe goeleta *Speranța*, pe toate oceanele și mările lumii, carte ce a fost scrisă însă în plină perioadă comunistă încărcată de interdicții, în 1954, la casa lui de vacanță de la Snagov, unde scriitorul avea și o bărcuță cu pânze! Atunci, așa cum se întâmplă des în istoria și, mai ales, teoria literară, Pierre Bourdieu vine și, la rândul său, îl întoarce și el pe Proust, cu care dă de pământ de nu se vede. Este, astfel, primul sociolog care atestă că un text literar nu generează doar lectură estetică pentru publicul avizat (filologi, critici, cititori pasionați sau editori!), ci și alte tipuri de lecturi: istorică pentru istorici, psihanalitică pentru psihanaliști, filozofică pentru filozofi, sociologică pentru sociologi ș.a.m.d. Trecând prin analize de caz aplicate temeinic și cu mare pricepere (studiul liniilor de putere din *Educația sentimentală*, romanul lui Flaubert este magistral susținut de argumente uimitoare sau cercetarea sociologică în detaliu asupra Boemei pariziene de pe vremea lui Charles Baudelaire și Gustave Flaubert, care aproape că *face toți banii!*), Bourdieu consideră că Arta nu este un produs eteric și volatil, fără consistență, pur și plutind într-o permanentă prezumție de inocență, precum sunt înclinați, de secole, să o considere criticii. Din contră, ea este un produs social, rezultat de foarte multe ori din interferențele și tensiunile economice și politice. Or, susține autorul: *educația sentimentală a lui Frédéric constă în descoperirea progresivă a incompatibilității dintre cele două*

câmpuri: arta și banii, iubirea pură și amorul mercenar. Cum, la fel, Boema vremii este obligată să renunțe la fameli-ca *artă pentru artă*, pentru a se dedica, în primul rând, subzistenței materiale, rezistenței biologice. Fără să mai insistăm, reținem că teorema fundamentală a cărții lui Pierre Bourdieu este următoarea: *Arta a devenit un marketing complex, în care nu mai e frumos ceea ce o anume cutumă culturală impune a fi ca atare, ci e frumos doar ceea ce se vinde bine*. Altfel spus, Arta a devenit o industrie. Toate bune și frumoase, poate că sociologul francez are dreptate. Numai că unii dintre noi, cum am rămas niște inconștienți și niște idealști, suntem tare îngrijorați. Așa că ne punem întrebarea, din poziția în care ne aflăm, stând într-o rână pe stănoaga istoriei: D'apoi, pe unde Dumnezeu va scoate dânsa – Arta în acest caz – cămașa *catharsis*-ului?

FL. T.

breviar editorial

Destin fără moarte. Pentru clasicism, de N. I. Herescu, colecția Primordialia, Editura Muzeul Literaturii Române, 2011, 440 pag.

Edție îngrijită, notă asupra colecției, notă asupra ediției și studiu introductiv de Liviu Franga, inițiator al colecției Primordialia.

Ce ar fi fost clasicismul din România fără N. I. Herescu și fără cei formați la școala lui? Prin acest volum, Liviu Franga și-a propus să aducă în fața cititorilor de acum, la 50 de ani după dispariția unei personalități de prim rang (n. 1903 – m.

1961), *Milliarium (Pentru clasicism)*, 2 vol., și *Caete Clasice*, apariții editoriale care nu au mai fost republicate, fiind rari-tăți existente doar în biblioteci, în prima ediție – acesta fiind, de altfel, chiar specificul colecției Primordialia, acum lansată. Iată un fragment din „Necesitatea clasicismului”, discurs ținut la primirea în Asociația Ateneul Român, în 14 mai 1939, reluat doi ani mai târziu de N. I. Herescu în *Milliarium*, vol. II: „Clasicismul interesează deci pe omul de totdeauna; scriitorii clasici au dat expresie artistică la ceea ce e trainic, neschimbător și caracteristic în sufletul omului. Opera clasică nu e importantă prin vechimea ei venerabilă; căci clasicism nu înseamnă consacrarea pe care o dă vremea: „clasic” nu trebuie confundat cu „foarte vechi”. Scriitorul *clasic* e cel care se citește *în clase*, care merită să fie citit în clase; scriitorul de mână întâi, demn de o astfel de încredere, încât poate fi pus în mână tineretului, în școală și după aceea. Scriitori clasici, cum spunea așa frumos Ugo Ojetti, sunt autorii care au fost prietenii tatălui și ai bunicului nostru.

Clasicismul are însă astăzi vajnici adversari. Din două pricini: pentru duhurile leneșe ori superficiale, cartea clasică are cusurul de a nu fi o carte ușoară, distractivă, de citit în tren sau cu un sfert de oră înainte de somn. Ci una care se cere citită în tihnă, în orele de lucru, cu atenția cuvenită unei îndeletniciri serioase. Clasicismul este o formă de cultură *grea*. Pentru acest motiv, de când pedagogii au descoperit mirifica idee a școlii „de plăcere” și a „învățăturii joc”, operele clasice se văd tot mai mult înlăturate din atenția cititorilor și din programele școlare. Pentru spiritele snobe ori prețioase,

cartea clasică are un al doilea cusur: nu realizează un folos practic, nu prezintă un interes imediat, nu e o carte la modă. Nici nu poate fi vreodată la modă, fiind veșnică; la modă sunt opere care vin și trec, opera clasică rămâne. Acum două mii de ani, de pildă, Virgiliu descoperise și cântase, cu o tainică duioșie, demnitatea suferinței omenеști. De două mii de ani omenirea a tot evoluat, dar demnitatea suferinței nu a găsit o altă expresie decât aceea pe care i-o dăduse sufletul virgilian.”

Bucolicele, de Constantin Rupa, Editura TIM, Reșița, 2012, 94 pag.

Coperta și ilustrațiile îi aparțin autorului. Unele cărți sunt pur și simplu frumoase de la prima la ultima pagină, de la noaptea de iubire până la cea de priveghi. Să începem cu ultima (*priveghi*): „alooo shhhht/ opriți muzica pregătiți masa acoperiți oglinzile/ între cele 4 scânduri ale acestei cărți este adus/ poetul costel cine? cine?/ şușotesc cei câțiva cititori nimeriți întâmplător la priveghi/ aaa vreun poet postmodern/ e podul literaturii plin de ăștia ca el/ care circulă când pe stânga când pe dreapta/ coloanei lor vertebrale de i-au/ radiat din toate registrele de stare/ civilă pe motiv că nu ating pământul cu/ picioarele (...)”. Și, dacă mai are sens, ne întoarcem și la noaptea de dragoste, și aceasta fiind, la rândul ei, o desprindere – de cele pământești și de cele îngerești deopotrivă (*plecarea îngerului ne-a lăsat aurolac pe degete*, poem pe care îl voi cita în întregime): „ce luminoasă era bezna din camera ta iubit- to ceasul încetinise doar pentru noi doi inorogi nechezau sub bluza ta înflorată nu știam pe atunci că sunt atât de mici

încât încap în palmă și după un sfert de ceas de la gambă am dat cam prin dreptul inimii de ceva misterios ca o cheie curios am întors-o ooo poartă s-a deschis în fața mea nu nu te descălța m-ai invitat tu și strâns îmbrățișați am pășit pe podele de aer unul în altul ne-am pierdut ne-am regăsit tu erai o fabuloasă grădină cu rodii înmugurite și flori de vie frumos mirositoare într-un roi de licurici se preschimbaseră ochii mei uite aici îmi țin eu zăpezile copilăriei mi-ai arătat tu un gard alb pe care iedera crescuse ca niște vene albastre eu pășeam în vârful degetelor și degetele mi se transformaseră într-un stol de porumbei iernând în grădini suspendate trecusem demult de borna kilometrică a trupului meu aripile se auzeau la locul lor ca o muzică de palestrina și când târziu cu părul alb unul din altul ne-am dezgropat și am căzut pe pământ nu mai eram decât doi bătrâni respirând din pungă o aură de înger”.

După volumul de poeme *Obsedat textual*, 1994, Ed. Timpul, Reșița (Premiul Taberei Internaționale de Poezie de la Oravița pentru manuscris – 1993, Premiul pentru debut la Festivalul Național de Poezie Nichita Stănescu, Sighet, 1995), *Bucolicele* de-acum au de-a face cu „nostalgia unui loc în care sufletul este acordat cu marile ritmuri ale veșniciei. Un loc care ne așteaptă pe toți să îl vizităm cândva”.

Opere IX. Publicistica (1932-1934), de Ion Vinea, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012, 564 pag.

Ediție critică, note și comentarii de Elena Zaharia-Filipaș și Magdalena Ră-

duță. Cele cinci volume de publicistică apărute anterior se completează acum cu acesta, care cuprinde articole din „Facla”, „Progresul social”, „Revista lunară de studii politice, sociale și economice”. Ideatica, retorica și chiar stilul lui Vinea pot fi regăsite oare și în publicistica de acum, la 80 de ani distanță? Întrebarea nu este fără sens, dacă ne gândim la regii asfaltului sau alții asemenea lor, contemporani nouă: „Am ajuns însă în timpurile de dezorientare, desfrâu și panică, în care totul este posibil, și nimic neîngăduit? În care furtul pe față și bătaia de joc calmă și calculată a[u] devenit curaj civic și act de autoritate? Când unui demnitar i se relevă dedesubturile suspecte ale unei afaceri oarecare, datoria îi dictează, după aceste noi concepții, să persevereze mai grabnic și mai dârș într-însa. (...)”

Sunt oameni delicați cari socot calificativele acestea inutile sau prea tari. Cari ar dori din parte-ne artificii de dicționar pentru a exprima aceleași acuzații, cu alți termeni. Se cer menajamente stilistice pentru domnii hoți, domnii complici sau domnii potlogari. Celor ce cară aurul public cu furgonul li se cuvin, adică, onorurile datorate angroșiștilor fraudei și titanilor șperțului.

Mai rămâne, pentru a stăvili operațiunile de jefuire, calea intervențiunei parlamentare. Aceleași partide cari au discutat începuturile spoliațiunei se ocupă atent de culminația deșănțată pe care o reprezintă epilogul ei. (...)

Dacă nu ne aflăm în fața unui fenomen unic de imbecilitate și de nepăsare sau în fața unui incalificabil delict de toleranță de sus în jos, miniștrii cari știu ce au vrut și văd la ce s-a ajuns au datoria să suspende, fără întârziere și fără forme,

cursul ruinător al jafului (...).

Nici un leu nu mai trebuiește plătit în contul contractului de stoarcere colonială, impus României debitoare de gangsterii cămătăriei internaționale.”

Zece basarabeni pentru cultura română. Interviuuri cu tinerii dintre milenii, de Mihail Vakulovski, ilustrații de Dan Perjovschi, casa de pariuri literare, 2011, 140 pag.

Dumitru Crudu, Ștefan Baștovoi, Alexandru Vakulovski, Vasile Ernu, Pavel Păduraru, Mitoș Micleușanu, Roman Tolici, Octavian Țăcu, Nicoleta Esinencu, Zdob și Zdub – sunt tineri care, în preajma anului 2000, au ajuns să fie cunoscuți (și intervievați) ca prozatori, dramaturgi, esești, pictori, muzicieni, la nivel transfrontalier, depășind nu numai granița România-Moldova, ci și felurite alte limite naționale sau continentale. Dacă în muzică basarabeni au impus genul „hardcore moldovenesc” (o combinație a rockului trash cu folclorul, un etnorock), în literatură elementele etnice sau naționale sunt, când și când, pasibile de a fi întâlnite, fără a fi totuși definitorii.

„Scriu lucruri care pe voi, scriitorii, nu vă interesează. Pentru că nu mai scriu literatură în sensul pe care i-l atribuie critica. De asta nici nu-ți spun ce scriu, ca să nu te plictisesc. În schimb, acum mă simt util oamenilor, am descoperit fericirea comunicării. Îmi apar cărțile în mii de exemplare și de peste tot primesc scrisori pe internet că s-au epuizat. Înseamnă că sunt viu, cuvintele mele nu mai sunt „flori de mucegai”, cum aspira Arghezi, sunt vii, oamenii pot să le bea, nu doar să se uite la ele cât sunt de frumoase. Știi, mi-am dat seama că eu sunt

omul care preferă să bea apă de izvor din căușul palmelor, nu să pozeze cu o cupă de aur plină cu whisky, dar cu care nu poate să-și potolească setea. Am devenit un fel de jurnalist ortodox, unii cred chiar că sunt eseist. Da, mi-am amintit că lucrez și la o carte care o să vă placă și vouă, se cheamă *Nebunia la Sfinți și la oamenii de artă*. Voi da, totuși, Cezarului ce este al Cezarului. Mi-a scris un editor că vrea să-mi publice romanul meu despre copilăria sovietică. Așa că va trebui un efort și să mai citesc partea care mi-a mai rămas, că citesc la el din luna mai și abia am trecut de jumătate, atât de greu îmi vine să citesc opere străine.” – care dintre cei zece ar fi citat aici?! Nimeni altul decât Ștefan Baștovoi cel călugărit, frate (din 1998) la Mănăstirea Noul Neamț, iar schimbarea radicală este chiar „metanoia” pre numele ei, aceea care face să privești totul cu o altă măsură, chiar și dezamăgirea cauzată de venirea în România: „Am descoperit un neam fricos și laș, un neam de lingușitori. Neamul meu. Am oscilat pe urmă întotdeauna între adâncurile mele slave, în sens dostoevskian, și această realitate care mă mânăne. Dar acum nu mă mai frământă apartenența mea etnică și națională. Acum nu mai am nicio îndoială – sunt un om fără patrie, un lup care umblă singuratic prin grădini. În acest sens, creștinismul m-a odihnit, pentru că este religia în care nu există noțiunea de naționalitate. Nu te mira, toată vorbăria despre ortodoxismul înăscut al poporului român, rus sau grec e scuipătură politică, care pe mine mă scârbește, pentru că lovește în libertatea pe care a adus-o Hristos lumii. Iar eu sunt un îndrăgostit de libertate.”

Gaspard de la Nuit. Fantazii în maniera lui Rembrandt și a lui Callot, urmate de scrisorile lui Aloysius Bertrand către David D'Angers, de Aloysius Bertrand, gravuri de Henry Chapront, traducere de Pan Izverna și Irina Mavrodin, Editura Timpul și Editura Fundației Culturale Poezia, 2011, 218 pag.

Este prima traducere din franceză în română a unei cărți care l-a marcat pe Baudelaire și pe mulți dintre cei care au venit în siajul lui.

Irina Mavrodin remarcă în prefață, privitor la opera exemplară a acestui *poète maudit* care nu a apucat să împlinească 35 de ani (n. 1807- m. 1841): „Poemul în proză însuși nu începe să se impună în Franța decât mult mai târziu, odată cu Rimbaud și cu Lautréamont (afirmație ea însăși relativă, fiind făcută *a posteriori*, din perspectiva secolului XX). Căci nici chiar Baudelaire, atât de mult dator lui Aloysius Bertrand prin forma (din *Micile poeme în proză*) dar și, poate, prin substanța poeziei sale (vezi satanismul amândurora, voluptatea materiilor somptuoase și rare, incoruptibile sau fastuos degradându-se, peisajul citadin imaginat ca sărbătoare a spațiului geometric și artificial), nu reușește să impună poemul în proză, poetul fiind pentru contemporani, dar și pentru posteritate, în primul rând autorul *Florilor răului*. Noutatea în artă, ca și în alte domenii, nu devine operantă decât în anumite condiții, la crearea cărora ea însăși a contribuit.”

Aloysius Bertrand este mereu în căutarea unei „suprarealități”, după cum spunea André Breton, marele lui descoperitor: „Galvanizasem un cadavru și ca-

davrul se ridicase.” (...) „Această întâmplare, continuă el, îmi dădu de gândit. Mă gândii că de vreme ce Dumnezeu și iubirea erau cele dintâi condiții ale artei, adică ceea ce în artă este *sentiment*, Satan ar putea fi următoarea, adică ceea ce în artă este *idee*. Oare nu diavolul a construit catedrala din Köln?”

Și iată-mă pornit în căutarea diavolului. Pălesc aplecat asupra cărților de magie ale lui Cornelius Agrippa și sucesc gâtul găinii negre a vecinului meu, învățătorul. Dar nici urmă de diavol, de parcă l-aș fi căutat printre boabele de mătânie ale unei dreptcredincioase! Și totuși el există; Sfântul Augustin cu propria sa pană ne-a adeverit cum arată: *Doemones sunt genere animalia, ingenio rationabilia, animo passiva, corpore aerea, tempore aeterna*. Iată tot atâtea fapte sigure. Diavolul există. Perorează la Cameră, pledează la Tribunal, trage sforile la Bursă. E gravat în viniete, e broșat în romane, e înveșmântat în drame. Îl vezi pretutindeni așa cum te vâd. Pentru a i se smulge mai ușor barba, au fost inventate oglinzile de buzunar. Polichinelle a lăsat să-i scape dușmanul său și al nostru.”

În „Felinarul” lui Aloysius Bertrand, mila divină este invocată de fapt de către o ființă aducătoare de blesteme: „Dintr-o dată, galbena hârtie a felinarului luă foc, sfâșiată de o rafală de vânt ce făcu să geamă în stradă firmele atârând ca niște flamuri.

– „Isuse! fie-ți milă!” strigă călugărița, făcându-și semnul crucii cu cinci degete.

– „Lua-te-ar dracu’, vrăjitoare”, strigai, scuipând mai multe scântei decât un foc de artificii.

Vai! eu care, încă în dimineața asta, mă întreceam în grații și podoabe cu sticlele cu urechiere de postav stacojiu al domnișorului de Luynes!”.

Cartea vieții mele, de Anna de Noailles, Editura Rotonda, Pitești, 2009, 200 pag.

Traducere în limba română de Irina Izverna-Tarabac. Cuvânt înainte și notă bio-bibliografică de Irina Mavrodin.

Elogiu deopotrivă copilăriei și culturii, tumultului candid al vieții aflate la începuturile ei („Frumusețea copilăriei: ea nu se sfârșește niciodată”, preia Anna de Noailles un vers al lui Victor Hugo, „adresat de un adult unui bătrân”). „Vehementa și pioasa capacitate de a admira” vine din copilărie: „Fără fanatism – prin asta aveam, într-o zi, să mă deosebesc de ei –, tatălui și mamei mele le plăcea să aducă un omagiu personalităților mari, oricare ar fi fost poziția socială pe care o ocupau. Prin ei, am cunoscut, simțit și păstrat acea pasiune pentru lucruri unice, fără de asemănare, fapt pe care un filozof l-a rezumat în această frază inatacabilă: „Umanitatea trăiește prin puține ființe”. Sentimentul de respect care ne leagă de ceea ce este superior și ne ridică la nivelul excepționalului, trece pe deasupra a ceea ce este mediocru, se întâlnește cu mulțimea, se amestecă cu ea și luptă alături de aceasta pentru nevoile ei drepte, pentru înțelepciunea sa ce se întemeiază pe număr.”

A fi elevat nu înseamnă a fi elitist cu tot dinadinsul: „Eram înzestrată cu un sentiment de simpatie față de toate ființele.” (...) „În inconștiența sa absolută, copilul mic prevede care îi este opera și menirea; toate părțile care îl compun

cer, lumină, aer, hrană, somn și zilnica reluare a ciclului vieții – timp în care se dezvoltă și se întărește. Ce face, în chip misterios, ca această bucată de carne, al cărei destin este imprevizibil și căreia nu i se făgăduiește nimic, să dorească animalic, cu pasiune, să fie și să rămână pe pământ? Voi spune pentru copil, ceea ce scriam chiar și ieri, gândindu-mă la adulții fericiți și totodată distruși de soartă, dar care mai au încă amintirea și dorința voluptății:

Trăim pentru acea puțina fericire în care sperăm!...

A-și construi personalitatea trupească și morală pe un orgoliu puternic și competitiv – iată care este strădania copilului, ce încearcă să pună stăpânire pe tot ceea ce poate, pentru ca, mai târziu, să pretindă suveranitatea ce-i permite, printre altele, să ia și să se hrănească cu ceea ce îi place. Aceasta este, cred, funcția puternică, dibace și prudentă a instinctului copilului.

Oare bucuriile simțurilor, ale gustului, ale temperaturilor plăcute, ale mișcărilor, ale odihnei, ale culorilor, ale sunetelor, ale aromelor, ba chiar și cele ale spiritului superior și ale libertăților pe care acesta le îngăduie, ar mai trebui să fie mereu puse la încercare, să-și cunoască puterile și satisfacțiile, dacă fiecare ființă n-ar aspira la acea răsplată unică a naturii care este plăcerea? Plăcerea ce se apropie de perfecțiune, realizând-o, chiar depășind-o și aducând, odată cu extinderea fulguranță cuvenită pentru o clipă individului, acel final dezinteres care consimte la regala sațietate a morții. Putem nega că orice acțiune are drept scop plăcerea, dar această negare ne scufundă în ignoranța în care ne aflăm ore

întregi și pe care va trebui să le umplem cu ocupații acceptabile, ca să ajungem la clipele fericite a căror apropiere ne susține, în taină, încă din copilărie. Câtă oboseală, cât plictis, câtă iritare, câte mâinii, câtă dorință de moarte întâlnim la copil! El nu știe de ce a fost băgat în cușca lumii acesteia, rățăcește, dă târcoale, se prăbușește, până când turbulentă natură, printre gratii, îi murmură adevărul, invincibilul și dezamăgitorul ei secret!”

Traversarea, de Radu Sergiu Ruba, colecția Opera Omnia. Poezie contemporană, Editura Tipo Moldova, 2012, 398 pag.

Crucea estului (din volumul *Marginal*): „Am rămas ai nimănui/ ne-au luat totul:/ și emigrația/ și exilul/ și samizdatul.// Ne-au furat până și pușcăria/ în care ne azvârleau ce-i drept/ claie peste grămadă./ Mai omorau din noi la întâmplare/ dar se-ntâmpla să și scăpăm/ iar atunci puteam privi în plină figură/ epoca/ lumea/ realitatea/ adresându-i-ne respectuos ca temnicerei absolute:/ Doamnă!/ Ne-au coborât de pe priciuri/ și ne-au dat afară din celule/ altfel spus/ din universități/ din biserici/ dintre cărțile condamnate/ și dintre oamenii-cărți/ ne-au retezat mărturisirea/ eliberarea/ ispășirea/ trădarea/ crucificarea.// În schimb/ oriunde am fi/ celula o purtăm în noi/ cu arborele ei de priciuri suprapuse/ cu somnul pe țambal/ cu filozofii învățați pe dinafară/ și cu becul niciodată stins din tavan/ precum un ochi rănit/ lăcrămând a veșnică seară.// Și ne trezim ținând discursuri/ despre cât de prost o duceam până mai ieri/ și cât de liberi stăm astăzi degeaba/ uitând că precum lanțul de-al tădă/ oasele toate ni le roade graba.”

Axul „tutelar de esență rară din specia *Docens Martinensis*”, criticul Mircea Martin se pronunță tranșant asupra evoluției poetice a lui Radu Sergiu Ruba a urmărită încă din vremea cenaclului Universitas: „nu puțini critici – însemnați, de altfel – i-au reproșat absența unui „temei existențial”. Mie nu mi se pare că volumele anterioare ar fi lipsite de acest temei existențial, nu cred că sunt lipsite nici de gravitate, cred doar că ironia, autoironia și histrionismul chiar, pe alocuri, sunt forme menite să protejeze o angajare care există și care este indenabilă, așa cum confesiunea găsește adesea forme impersonale de a se exprima, așa cum poetul însuși spune în acest volum undeva, indirect, despre sine, că „e descifrabil dintr-o benă de citate.” Citate, deci texte care nu-i aparțin. Volumele anterioare mizau pe euforie ludică și gravitate melancolică; și poate că, într-adevăr, alternau cele două registre. Dar euphoria ludică era mai mult o perdea de fum, o armură protectoare pentru melancolia profundă, pentru gravitatea existențială.”

Volumul *Traversarea* include: Mărturia autorului, poemul *Ea sau Precuvântarea* (19 iunie 1983), *Spontaneitatea înțeleasă* (1983), *Iluzia continuă* (1988), *Iubirea și Orientul. La zodiac, birjar!* (1994), *Marginal* (2001), *Grația Dizgrația* (2003), un portret realizat de Ruxandra Tudor și apărut în revista „Dilemateca” în 2007, fragmente din cronici apărute (numai la cele de poezie, firește!), începând cu cea din 1984 a lui Radu Călin Cristea.

La Apostolul, de Viorel Dianu, colecția Romanele istoriei, Editura Dacia XXI, 2012, 106 pag. Eu sunt aproapele

meu – pentru că „Ție Ți aducem de toate și pentru toate”. Un eu itinerant. Cu suișuri și coborâșuri. Cu suișuri, în sunetul clopotelor Patriarhiei, „turnate la Fabrica Grass Mayer din Innsbruck” și tocmai aduse din Austria în 2009.

Un pelerinaj bucureștean cu vreo 500.000 de oameni din toată țara (la final de octombrie, de Sânt’ Dumitru) – având escale de jumătate de oră la 20-30 de pași – spre moaștele Sf. Apostol Pavel, la 2000 de ani de la nașterea lui. O experiență unică în viață pentru un bărbat de 65 de ani, Igăr Diamant. Cu mulți ani în urmă, Igăr ajunsese pentru scurtă vreme, în timpurile comuniste, prigonitor al credincioșilor ortodocși, nu (firește!!!) în măsura în care Saul fusese înainte de convertire, ci – cam „fără snagă”, cum ar spune Viorel Dianu – prigonitor din Paște’n Crăciun, adică la marile sărbători, la Înviere și la praznicele împărtești, când comuniștii organizau în paralel tot felul de „evenimente culturale” în căminele de resort, numa-numa’ să nu se strângă lumea în biserică.

Păstrând proporțiile, când ajungi *La țigănci* timpul se suspendă, în schimb când ajungi în preajma tainelor divine de care suntem „încolțurați”, timpul se comprimă și Ți revezi viața fir cu fir (inclusiv vizita la Mausoleul lui Lenin din Piața Roșie), mărturisind ceea ce e de mărturisit. Chiar dacă Drina și Igăr nu sunt nume de sfinți (pe vremuri, mai toate femeile se numeau Maria și mai toți bărbații Ion), chiar dacă Dealul Patriarhiei nu este Muntele Sinai, osteneala pelerinului și osteneala autorului nu sunt deloc zadarnice, ba dimpotrivă, cuceresc tocmai prin cucernicie și curăție, prin efortul către densitate și limpezime,

asemenea vitraliului de pe coperta cărții.

Aflat la cea de-a douăsprezecea carte de proză, Viorel Dianu (n. 1944) a suscitât interesul unor critici ca: Laurențiu Ulici, Ion Bogdan Lefter, Dan-Silviu Boerescu, Horia Gârbea, Alex. Ștefănescu, Gabriel Coșoveanu ș.a.

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

revista revistelor

ROMÂNIA LITERARĂ 35. Din 31 august 2012. N. Manolescu, în legătură cu „închisorile politice din România lui Dej”, despre ”omisiunea de denunț” (aplicat pe cazul Lena Constante, arestată fără nici o vină în 1946, apoi în 1950, și eliberată în 1961: „la originea întemnițării a stat un denunț calomnios, care a condus la o înscenare juridică monstruoasă”): „Foarte multe dintre deținutele cu care Lena a împărțit celulele de la închisoarea de la Miercurea Ciuc, mai ales dintre țărănci, dar nu numai, se aflau acolo pentru omisiune de denunț. În prima parte a anilor 50 au existat numeroase cazuri de fugari din fața noilor autorități comuniste, dezertori, aviatori parașutați în România de organizații occidentale în scopuri de spionaj, țărani care refuzaseră să se înscrie în colectivă, foști politicieni sau ziariști de dreapta (Nichifor Crainic, Mircea Grigorescu), luptători refugiați în munți și alții. S-ar părea că frica nu le intrase încă în oase tuturor și, mai ales, oamenilor simpli de la țară, care îi hrăneau sau găzduiau pe fugari. Ion Ioanid și alții au avut parte de astfel de gesturi de omenie. Când Securitatea prindea de veste, îi

aresta și-i arunca după gratii pe binevoitori. Nu s-a insistat destul pe asemenea dovezi de curaj din primii ani de comunism"... În altă pagină, la Lecturi critice, Ion Buzași: „O nouă antologie de poezie carcerală românească” (selecție poeme și traducere de Paula Romanescu). Iar la Comentarii Critice, Marius Miheț: „Comunismul *light*” (romanul „Strada” de Adrian Chivu). La Interviuuri, Marcel Pop-Corniș (care în 1983 a cerut azil politic în SUA): „Transplantat în 1983 dintr-o cultură sceptică, brutalizată de comunism, într-o cultură a inflației de idei și credințe, am trecut și eu printr-o perioadă de adaptare culturală și spirituală... Întotdeauna am crezut că teoria critică are relevanță pedagogică”. Mai apoi, Însemnări de Livius Ciocârlie, Cronica ideilor de Sorin Lavric.

OBSERVATOR CULTURAL 639. Din 31 august. În 2012 vorbim de întoarcerea... bolșevismului în România! Cine mai e ca noi? Bedros Horasangian: *În zilele unui august fierbinte care se termină cu ploi și cu revenirea lui Traian Băsescu în funcția prezidențială, o pancartă, agitată de demonstrații pro-Băsescu din fața sediului Guvernului României, purta următoarea inscripție: „Traiane scapă-ne de bolșevici!”... Am urmărit mai multe secvențe cu acest episod ca să fiu sigur că tot ce mi se oferă privirii este adevărat. Și era... Povestea cu Traian Băsescu care îi stârpește pe bolșevici – precum faimosul Agarici care îi vîna pe bolșevici – este o manipulare grosolană, inventată nu se știe de cine, dar care a prins... Bine că democrația a învins, s-a făcut dreptate – cum apăsat spunea o doamnă fostă multe, vorba*

regretatului poet și prieten Florin Mușgur: Bedros, zi orice, dar nu da nume! – și acum putem lupta fără alte opreliști împotriva bolșevicilor. Pînă să definim exact dușmanul de clasă, rămînem însă cu multe nedumeriri. La editorial, directorul Carmen Mușat: Cum ar fi putut să dispară din România spaima de autorități, cînd ascultarea telefoanelor, urmărirea și fotografierea adversarilor politici a devenit regula? Cum se face că sînt foarte puțini cei care protestează împotriva acestor practici preluate din regimul comunist și „adaptate” la nevoile curente ale unui președinte care a pus interesele susținătorilor lui mai presus de voința exprimată prin vot de 7,4 milioane de cetățeni, deși a fost ales, acum trei ani, doar cu 5,2 milioane de voturi? În România mileniului trei, independența instituțiilor, de care se face atîta caz, este doar o vorbă goală și nu o realitate efektivă. Dar această pseudo-independență este invocată de politicieni corupți doar cu scopul de a-și menține autoritatea și influența, doar pentru a păstra controlul deplin al jocului puterii. Ceea ce s-a întîmplat în această „lungă vară fierbinte” este aproape un caz de manual: o lecție despre cum să te menții la putere, deși ai împotriva ta cea mai mare parte a populației, Guvernul și Parlamentul. În alte pagini: „Starea de rău” de Liviu Ornea, „Molfologia (!) Curții Constituționale” de Șerban Foarță, „Pariuri în cercetarea comunismului” de Ovidiu Pecican. Plus „Către un Cioran în integrum” de Paul Cernat (la excelenta ediție îngrijită de Marin Diaconu: „Emil Cioran – Opere I-II, Volume. Publicistică. Manuscrise. Corespondență”, la Academia Română).

RAMURI 8 / 2012. Sub comunism, în

România, „pe timp de pace”, potrivit statisticilor, ce aflăm din Paginile de jurnal ale lui Gh. Grigurcu? *„Potrivit statisticii, pierderile României în cel de-Al Doilea Război Mondial au depășit 300.000 de morți: 147.000 pe frontul de răsărit, 167.000 pe cel de apus. Pe timp de pace, au avut de suferit, din motive politice, peste 2.000.000 de persoane: reținuți, anchetați, condamnați prin sentințe judecătorești, condamnați administrativ, internați în colonii de muncă sau în clinici psihiatrice, deportați. Dintre aceștia au pierit în celule sau în lagăre de exterminare cam 300.000. Dacă așa stau lucrurile, prin ce a fost pacea mai bună decât războiul? Să facem o socoteală. Pedepsele aplicate deținuților politici au variat între 3 și 25 de ani. Pentru simplificare, lăsăm deoparte condamnările la muncă silnică pe viață sau la moarte. Ele nu depășesc cruzimea inchiziției spaniole, care, în trei secole de existență activă, a ucis 3.000-5.000 de eretici. Tot pentru simplificare, să zicem că media pedepseilor a fost de 10 ani. Dacă înmulțim acești ani cu cele două milioane de victime, obținem 20.000.000 de ani pentru totalul deținuților politici. Înfricoșător. Cifră geologică. Vârsta glaciațiunilor; multiplicată cu opt sau, la scara evoluției umane, de patruzeci de ori mai mult decât paleoliticul, mezoliticul și neoliticul, împreună. Iar performanța aceastei halucinante aparține judecătorilor militari. Grupul restrâns de activiști de partid care, în locul șepcii și salopetei proletare, au ales să poarte caschete și uniforme cu însemne și stele sovietice pe epoleți” (Florin Constantin Pavlovici). În alte pagini, rubricile lui Gabriel Chifu, Gabriel Dimisianu, Adrian Popescu, N.*

Prelipceanu, Nichita Danilov, N. Oprea, Mircea Bârsilă. Plus „Vara Poeziei la Teatru”.

DACIA LITERARĂ 7-8 / 2012. „Clepsidra umbrelor” e dedicată „Municipalității și scriitorului Anania”. Ioana Diaconescu a preluat din Arhiva CNSAS dosarul de urmărire „din fragedă tinerețe a părintelui Bartolomeu Anania, de către organele de Securitate” („Văleanu” – numele de cod de obiectiv ce-i va fi dat în documentele emise de Securitate în timpul misiunii din SUA, din 1965): *Iată cum sună, însă, în termenii organelor represive, atenta supraveghere a lui Bartolomeu Anania: „Pentru cunoașterea prezentă a activității pe care o desfășoară Valeriu Anania și prevenirea unor eventuale acțiuni ostile din partea acestuia, în dosarul de urmărire informativă, se va avea în vedere clarificarea următoarelor aspecte: 1. Stabilirea concepțiilor sale politice, atitudinea față de țară și realizările obținute în perioada absenței sale. Cum justifică poziția avută în exterior și cum interpretează măsura care s-a luat asupra sa. 2. Obținerea de date cu privire la legăturile pe care le realizează cu elemente foste legionare, scopul și măsura acestor legături, discuțiile pe care le poartă, eventuale relații pe care le are cu elemente ostile din emigrație. 3. Atitudinea obiectivului față de unele măsuri luate de partidul și statul nostru pe plan intern și cu ocazia unor evenimente importante ce vor avea loc în țară și străinătate. 4. Cunoșcându-se preocupările scriitoricești ale lui „Văleanu” vom acționa pentru cunoașterea din timp a intențiilor sale pe această linie în scopul prevenirii editării sau difuzării unor ma-*

nuscrise cu conținut necorespunzător". Apropo de Securitate, în alte pagini: Vasile Iancu – *Documente ale „Poliției gândirii” comentate de Luca Pițu* (legate de „Grupul de la Iași”; documente „recuperate din arhiva CNSAS și comentate în variate registre”). La Dialoguri, Basarab Nicolescu: „Mihai Șora – un dialog neîntrerupt...”. Apoi, despre „Valea Vinului” – N. Turtureanu.

ARGEȘ 8 / 2012. A revenit Ileana Mălăncioiu la publicistică de atitudine, titlu: „Tehnica loviturii de teatru”, articolul său începe cu un rezumat al evenimentelor care au dat România peste cap în acest an (inclusiv istoria noastră literară ar trebui să le țină minte): *Când l-am auzit pe fostul viitor președinte spunând: „Un fleac, i-am ciuruit!”, fără să vreau, m-am gândit că, după ciuruirea prin care au început și cea prin care s-au încheiat evenimentele din decembrie, această expresie trebuia evitată cu orice preț. Pentru că ar putea să fie de rău augur. Mai târziu, când oamenii ieșiți în stradă pe un ger de minus 16-17 grade strigau Jos Băsescu, sau Ieși afară, fiindă extraordinară, domnul președinte a trebuit să stea o vreme ascuns la Cotroceni ca mortul în păpușoi. În cele din urmă, pentru a calma spiritele, a renunțat la al cincilea guvern Boc și l-a desemnat ca premier pe șeful spionilor, care n-a rezistat decît două – trei luni. În disperare de cauză, s-a făcut că renunță la rolul de președinte jucător – în favoarea celui de arbitru – și acceptă rezultatul votului de la Moțiunea de Cenzură. De fapt, urmarea să dea o nouă lovitură, mizând pe faptul că atunci când Crin Antonescu va vedea că Victor Ponta și-a atins visul de*

a ajunge prim ministru, iar el s-a ales cu vrabia de pe gard, USL se va destrăma. Din păcate pentru domnia sa, sfaturile consilierului Funeriu de a stârni conflictul prin cuvântul dottore s-a dovedit a fi funest. Fiindcă a declanșat așa-zisa lovitură de stat și a făcut ca domnul Băsescu, în loc să-și petreacă vacanța la mare și să doarmă liniștit în patul lui Ceaușescu din Vila de la Neptun, a fost nevoit să intre din nou în campanie și să alerge după voturi pe o caniculă greu de suportat. Încercând să mai dea o lovitură de imagine, i-a venit ideea nefericită de a plagia torța olimpică – tocmai când aceasta era în drum către Londra – și de a minți populația că dumnealui ar purta în mână flacăra democrației. Abia când a văzut că nu are nicio șansă reală de a convinge pe cineva, a cerut boicotarea competiției, sperând că ar putea fi declarat campion prin neprezentare... Mai departe, vă invit să o citiți pe Ileana Mălăncioiu în Argeș! În alte pagini, N. Oprea – „Marin Preda – 90. Corecțiuni și întregiri istorico-literare” (N. Oprea publică și o proză a lui Marin Preda necuprinsă în cărțile sale, publicată într-un ziar, în 1942). Dialoguri cu Cezar Ivănescu.

TRIBUNA 238. 1-15 august 2012. 100 de ani de la nașterea lui N. Steinhardt. Virgil Nemoianu, întrebă: „N. Steinhardt s-a aflat sub supravegherea Securității. V-a vorbit despre acest fapt?”, răspunde: – Nu, eu nu-mi prea dădeam seama că e mereu sub observația Securității. Lucrurile stăteau pe atunci așa. Noi socoteam că ne aflăm cu toții sub o neînțetată supraveghere. Că unii erau priviți mai atent, alții mai neglijent, nu conta

prea mult. Cum să nu fie supravegheat un fost pușcăriaș? Ar fi fost anormal să stea lucrurile altminteri! Se constituiau spații de tăcere, se ocoleau teme, se evitau formulări prea drastice, dar fiecare îl înțelegea pe celălalt, tacit, implicit, se făcea câte o aluzie. Era acesta un protocol al comunicării, sau să-i zic, un joc savant și subtil. Ba chiar Nicu era mai slobod la gură decât mulți alții. Mi-a spus o dată (sau poate de mai multe ori): „ei mă consideră un scrântit întru Domnul, așa că îmi trec multe cu vederea”. În alte pagini, „Șerban Foarță – 70 de ani. Jurnal de vernisaj cu Șerban și mulți Șerbani”, de Ion Bogdan Lefter, urmat de un poem al lui Șerban Foarță în... esperanto, care începe așa: *Pen'că n-am cuvinte la-ndemână / pentru-o mulțumire în română, / iată o arietă pentru canto, / la căderea serii,-n (v)esperanto: / Papillonage / Mariposa / petaluda / papaotl / and so forth, / all three closed, / closed in a bottle / in a bottle without horse...* Mai încolo, un text insolit semnat de T.S. Eliot intitulat: „A-l critica pe critic” (despre tipuri de critici literari).

ATENEU 7-8 / 2012. Un alt aspect legat de comunism și de scriitori. Vasile Spiridon ne amintește că jurnalele scriitorilor care au trăit și publicat în perioada comunistă au fost mistificate și că, sub comunism, cultura a fost, practic, prima... etatizată: *Importanta carte Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989 ne ajută să percepem mai bine o perioadă discutabilă din viața noastră culturală, care nu s-a bucurat încă de o descriere obiectivă și totalizantă. Sunt sigur că Ana Selejan, înarmată cu seriozitatea și acribia ce o caracte-*

*rizează, își va continua investigația pe acest segment sinistru de timp, când etatizarea culturii a devansat-o pe aceea a industriei și a agriculturii... Redutabila specialistă a literaturii noastre din timpul totalitarismului caută să vadă în ce măsură propensiunea memorialistică și diaristică – bazată pe o presupusă sinceritate și pe o certă doză de subiectivitate – a celor zece scriitori aleși spre analiză, înseamnă și o asumare a culpabilității, a responsabilității, a triumfului sau a derivei individuale... Astfel, sunt arătate cu degetul (cei incriminați vor spune, poate, că nu e frumos să se arate cu degetul) toate corespunderile și nonconcordanțele, toate omisiunile voite, cosmetizările morale și mistificările pe care cele două realități – sociale și individuale – le presupun. În altă pagină, Constantin Călin publică două articole scrise de Arghezi și Sadoveanu în 1938 cu ocazia celei de-a 45-a aniversări a Regelui Carol II: articolul lui Tudor Arghezi e intitulat „De ziua Lui...” “; cel al lui Sadoveanu, „Zi de sărbătoare” – și trage o concluzie binevoitoare, neobișnuită: *Iată deci că elogiile se pot apropia de portret, meditație și rugăciune. Nici o formulare din cele două articole nu e stridentă și nu provoacă bunul-simț. Sentimentul de respect sau de admirație nu copleșește, nu tulbură demnitatea celui care scrie. A lăuda conducătorul ca și cum l-ai privi în ochi nu e un fapt penibil, dacă păstrezi măsura și găsești „cuvântul potrivit”!**

LIVIU IOAN STOICIU

In memoriam Constanța Buzea.

Uniunea Scriitorilor din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profund regret încetarea din viață a poetei Constanța Buzea. Una dintre cele mai cunoscute și mai apreciate poete ale generației sale, Constanța Buzea s-a născut la 31 martie 1941 la București. A absolvit studii de filologie în anul 1970. Din 1973 a lucrat ca redactor la revista *Amfiteatru* pînă în 1989.

A debutat în revista *Tînărul scriitor* în anul 1957. Primul volum i-a apărut în anul 1963. Constanța Buzea a fost o prolifică autoare de versuri (*Norii, Sala nervilor, Pasteluri, Limanul orei, Ultima Thule, Pelerinaj, Roua plural, Netrăitele* etc.).

În ultimii ani s-a consacrat poeziei de inspirație mistică. De asemeni a semnat numeroase culegeri de poezie pentru copii (*Cărticica de doi ani, Cărticica de patru ani, Zgomotocicleta*). Jurnalul său din anii 1969-1971 a apărut recent sub titlul *Creștetul Ghețarului*.

În calitate de redactor la *Amfiteatru* și apoi la *România literară* a încurajat numeroși autori aflați la debut, în special poeți.

I s-au decernat premii literare importante, cum ar fi Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul Academiei Române și Premiul Național Mihai Eminescu (2001). Prin dispariția Constanței Buzea literatura română suferă o grea și dureroasă pierdere.

In memoriam Romulus Vulpescu.

Uniunea Scriitorilor din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă durere dispariția distinsului poet și traducător Romulus Vulpescu. A încetat din viață la vârsta de 79 de ani pe 18 septembrie 2012, lăsînd traduceri din literatura franceză imposibil de ocolit. Romulus Vulpescu s-a născut la Oradea în anul 1933. A urmat, la București, școala primară la Sf. Andrei și liceul „Gh. Șincai” (1948-1951), Facultatea de Filologie, Secția Limba și literatura română, a Universității din București, a absolvit-o în 1955. După absolvire, a lucrat ca redactor la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, la Editura pentru Literatură Universală, la revista *Luceafărul*, ca secretar literar și director adjunct la Teatrul „Barbu Delavrancea”, muzeolog la Muzeul Literaturii Române și în redacția „Manuscriptum”. A fost secretar al Uniunii Scriitorilor din România între anii 1973 și 1989, apoi director al Teatrului Mic pînă în 1991. A fost senator în Legislatura 1990-1992, apoi membru în CNA între 1994 și 1998. Poemele sale de o rafinată tehnică a versificației au fost culese în mai multe volume dintre care emblematic este *Arte & Meserie* (1979). A tradus în chip remarcabil poezie de François Villon, Dante Aligheri, Charles d’Orléans, de poeți francezi ai Pleiadei. A tradus de asemenea din François Rabelais și Alfred Jarry.

Prin despărțirea de Romulus Vulpescu, literatura română și lumea noastră literară suferă o ireparabilă pierdere.

In memoriam Alexandru George.

Uniunea Scriitorilor din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă durere încetarea din viață a scriitorului Alexandru George, la 28 septembrie 2012. Alexandru George (numele real George-Alexandru Georgescu), s-a născut la 6 aprilie 1930 în București și a fost un strălucit prozator și eseist, un eminent traducător din limba franceză, istoric și critic literar. După terminarea studiilor liceale, la Liceul Mihai Viteazul din București, s-a înscris în 1949 la Facultatea de Filologie, de unde a fost exmatriculat în 1950 din motive politice.

A lucrat ca muncitor necalificat și desenator tehnic, apoi ca bibliotecar la Biblioteca Academiei, ulterior dedicându-se exclusiv scrisului. A debutat târziu în presa literară, la 39 de ani, în 1969, cu povestirea *Nocturnă*, în *Luceafărul*, iar editorial abia la 40 de ani, în 1970, cu volumul de povestiri *Simple întâmplări cu sensul la urmă* și cu eseul *Marele Alpha*, consacrat operei argheziene. A colaborat asiduă la numeroase reviste din țară. Alexandru George a publicat

un număr impresionant de volume de povestiri și eseuri, de critică literară și publicistică. A realizat ediții critice și antologii de literatura română și străină. A scris pătrunzătoare volume consacrate unor clasici precum I. L. Caragiale, Mateiu Caragiale, E. Lovinescu și Tudor Arghezi. Romanul său *Oameni și umbre, glasuri, tăceri*, considerat de autor fundamental, sintetizează opera sa în proză.

Alexandru George a îngrijit ediții critice, mai importantă fiind cea de *Opere* a lui Eugen Lovinescu. A tradus din Voltaire, Anatole France, Émile Zola, frații Goncourt, Rémy de Gourmont, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Salvatore Bataglia, Ph. Van Tieghem. Opera complexă, variată, constituind un izvor de informații și o lectură încântătoare prin stilul lui Alexandru George va rămîne, ca și omul de mare moralitate care a scris-o, în memoria confracților și cititorilor.

Prin dispariția lui Alexandru George, literatura română suferă o gravă, ireparabilă pierdere.

(H.G.)