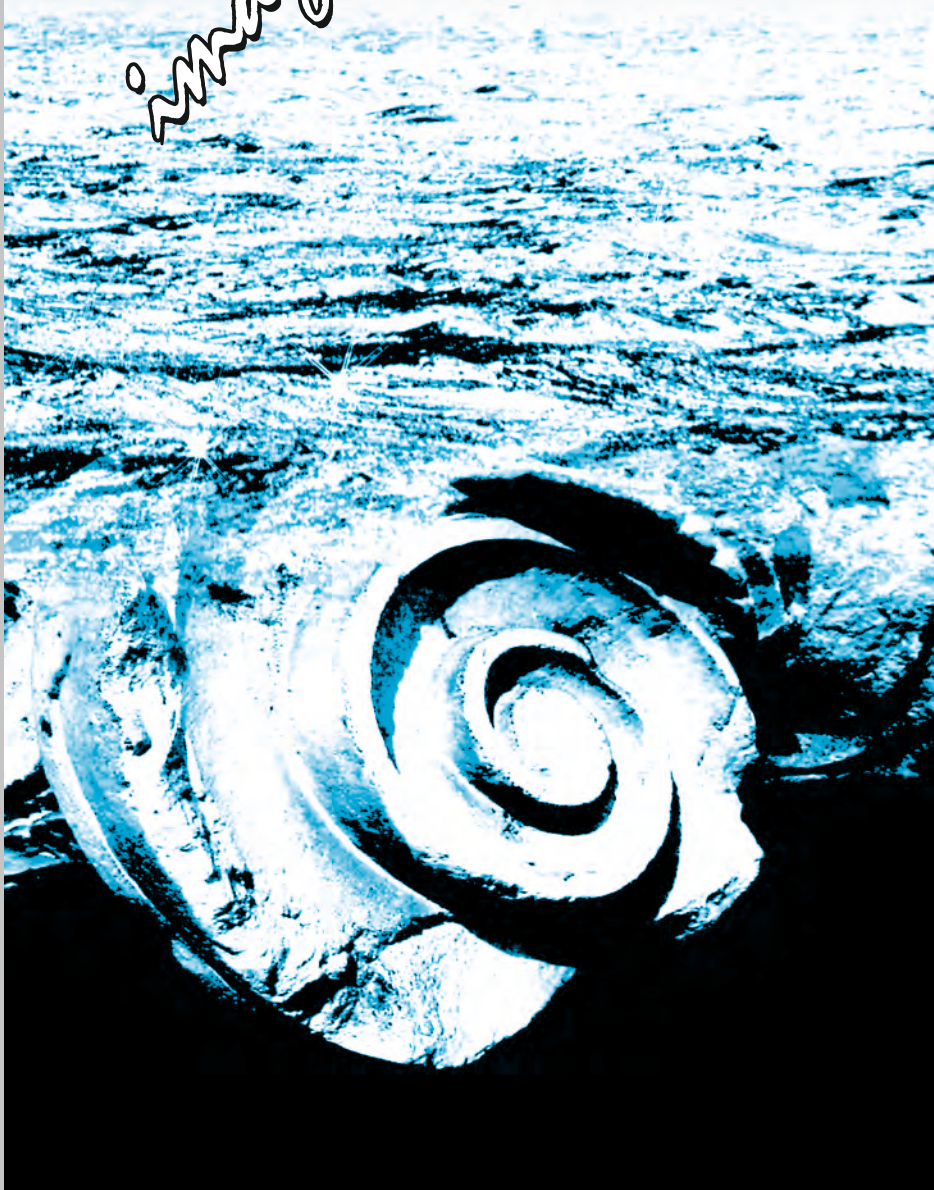


# EPONTO

*text* *imagine* *metatext*

octombrie - decembrie 2005



Nr. 4(9)  
anul III

# **EX PONTO**

**TEXT / IMAGINE / METATEXT**

Nr. 4 (9), (Anul III), octombrie - decembrie 2005

# EX PONTO

text/imagie/metatext

Revistă trimestrială publicată de Editura EX PONTO și S.C. INFCON S.A.

Director: IOAN POPIȘTEANU

Director general: PAUL PRODAN

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România,  
cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii și Cultelor  
și susținerea Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România,  
Direcțiilor Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național  
Constanța și Tulcea și Universității „Ovidius” Constanța

## Redacția:

Redactor șef: **VIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: NICOLAE ROTUND

Redactori: ANGELO MITCHIEVICI, DAN PERȘA, ILEANA MARIN (S.U.A.)

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare: AURA DUMITRACHE

Corectură, schimb de publicații și desfacere: SORIN ROȘCA

## Colegiul:

SORIN ALEXANDRESCU, Acad. SOLOMON MARCUS,  
CONSTANTIN NOVAC, NICOLAE MOTOC, RADU CÂRNECI,  
VICTOR CIUPINĂ, ENACHE PUIU, ION BITOLEANU, STOICA LASCU,  
ADINA CIUGUREANU, FLORENȚA MARINESCU, AXENIA HOGEA,  
IOAN POPIȘTEANU, OLIMPIU VLADIMIROV

---

Revista Ex Ponto găzduiește opiniile, oricât de diverse,  
ale colaboratorilor. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține  
în exclusivitate autorului.

---

**Redacția:** Bd. Mamaia nr. 126,  
Constanța, 900527; Tel./fax: 0241 / 616880;  
email: library@bcu ovidius.ro

**Administrația:** Aleea Prof. Murgoci nr. 1,  
Constanța, 900132; Tel./fax: 0241 / 580527 / 585627

### Revista se difuzează:

- în Constanța, prin rețeaua chioșcurilor „Cuget Liber” S.A.
- în București, prin Centrul de Difuzare a Presei de la Muzeul Literaturii Române

Revista *Ex Ponto* este membră a A.R.I.E.L. (Asociația Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare)

Tiparul: S.C. Infcon S.A. Constanța  
ISSN: 1584-1189

## SUMAR

### ◆Editorial

OVIDIU DUNĂREANU – *Despre puterea de creație* (p. 5)

---

TEXT

---

### ◆Poezie

GELLU DORIAN (p. 7)  
ION STRATAN - *Inedit*  
MARIAN DOPCEA (p. 14)  
LAURA MARA (p. 16)  
ȘERBAN CODRIN (p. 20)  
EMIN EMEL (p. 22)

### ◆Proză

GHEORGHE SCHWARTZ — *Călătorii și coincidențe* (p. 28)  
PAUL MICLEĂU — *Louis Michel în România* (p. 35)

### ◆Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal. Anul 1940. Bombe și boemă*. VIII. *Inedit*. (p. 45)

### ◆Video-clipuri din post-tranziție

LIVIU CAPȘA – *Preoți, călugări, du-*

*hovnici; Arabii cei mai buni agricultori români; Măria sa, Votantul* (p. 54)

### ◆Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Sociografie sau ficțiune literară; Confuzia; Nea Mitică Bojocea* (p. 58)

### ◆Traduceri din literatura română

PETRE STOICA – *Poeme*. Aus dem Rumänischen von MAX DEMETER PEYFUSS (p. 62)

### ◆Traduceri din literatura universală

CENGIZ BEKTAŞ – *Poeme*. Traducere de IOANA IERONIM (p. 66)  
MANUEL MUJICA LAINEZ – *Casa* (fragment de roman). Traducere de ROMEO MAGHERESCU (p. 68)

---

IMAGINE

---

Reproduceri după lucrările lui GEORGE CULEA (p. I-VII)

GETA DELEANU – *Artă și lumină* (p. 73)

◆ **Istorii alternative**

MARCOS FARIAS-FERREIRA – *Despre scriitură, ironie & zeflema. Puterea în America Latină*. Traducere de ANGELO MITCHIEVICI (p. 75)  
ADINA CIUGUREANU – „*Persoana din oglindă*” sau ce este feminismul? (p. 83)

◆ **Eseu**

RADU VANCU – *Postmodernul mântuit* (p. 90)  
DAN PERȘA – *MHS – și de această dată precursor?* (p. 103)

◆ **Cronica literară**

NICOLAE ROTUND — *Ion Roșioru – Luceafărul de ziuă* (p. 111)

◆ **Critică, eseu**

TITU POPESCU – *Mirela – un paradox*. (II) (p. 116)

◆ **Comentarii**

ANGELO MITCHIEVICI – *Quartetul dobrogean și întoarcerea povestitorului* (p. 127)  
DUMITRU MUREȘAN – *Permanența elegiei* (p. 134)

◆ **Lecturi**

VIOREL DINESCU — *Aura unui crepuscul* (p. 138)  
CONST. MIU – *Poetica pribegirii* (p. 140)  
ION FAITER – *Trandafirul din oglindă* (p. 141)

◆ **Istorie literară**

LIVIU GRĂSOIU – *Pentru istoria literară* (p. 143)

ENACHE PUIU — *Istoria literaturii din Dobrogea. Perioada postbelică: 1944-2000. Expresioniștii: Nicolae Caratană; Memoria celulei – Un poet necunoscut: Ștefan Vlădoianu* (p. 145)

◆ **Aspecte ale imaginii**

CRISTINA VLAICU – *Publicitatea absurdului* (p. 151)

◆ **Istoria mentalităților**

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU – *Talk of the devil and he will appear: Sloth, the „Lust of the eyes” and theatricality in mankind* (p. 161)

◆ **Culturi și civilizații**

IOAN ȚEPELEA – *O nouă viziune asupra problematicei culturii și civilizației: Mircea Malița* (p. 169)

◆ **Istoria creștinismului în Dobrogea**

Pr.prof.univ.dr. NICOLAE V. DURĂ – *Reactivarea scaunului mitropolitan al Tomisului* (VIII) (p. 174)

◆ **Artele plastice**

KEITA IBRAHIMA – *Simpozionul de acuarelă „Culorile toamnei”, Celic-Dere, Tulcea, 2005* (p. 178)

*Colocviul Revistei „Transilvania”* (p. 180)

*Premiile Concursului național de poezie și eseu „Panait Cerna”, Ediția a XXX-a, 2005. Poeme de laureații: VALERIU MITITELU, EMILIAN AVRĂMESCU, CARMEN RALUCA ȘERBAN* (p.181)  
*Cărți și reviste primite la redacție* (p. 190)

OVIDIU DUNĂREANU

## Despre puterea de creație

**e**a pe orice om care scrie, este firesc să mă preocupe, să mă obsedeze creația, procesul de elaborare dincolo de cartea însăși. De aici și o seamă de neliniști, de întrebări, care se nasc și mi le pun privind puterea de creație. Poate fi ea definită cu adevărat? Ce și cine o determină? Este ea un izvor care ți-e dat pe durata întregii vieți? Ce se întâmplă când puterea de creație se risipește, dispare?

Sunt sigur că, oricât ne-am strădui noi, noțiunea ei nu poate fi definită prea clar. Și nu putem stabili, cu exactitate, legile care o guvernează, de cine depinde ea ca sursă, ca însușire, prin care îți apropii și înțelegi viața, lumea și tainele lor. Este dificil să te hazardezi să dai o explicație. Făcând referiri la puterea de creație, unii cred că este o dispoziție specială, o feroare inegalabilă, o tentație, o ademenire care-i determină pe creatori să se exprime. Alții văd în ea un handicap, o boală, o damnare, o suferință ce te îmbolnăvește, te exteriorizează societății, transformându-te într-un sociopat.

Așadar, formula magică a puterii de creație include o subtilă și misterioasă alchimie. Eu consider că ea este, mai degrabă, o sinteză între intensitatea energiei fizice, a celei sufletești, de o mare bogăție și bucurie de a trăi și a celei intelectuale cu care ne naștem. De modul și de tensiunea la care aceste energii fuzionează sunt condiționate, la un creator, fluxurile și refluxurile puterii sale creatoare. Din exemplele oferite de istoriile literare, deducem că suflul ei nu încetează niciodată. Dar tot istoriile cu pricina consemnează, desigur, și accidente! Acestea, însă, din fericire, sunt mult mai puține în raport cu energiile care au contribuit la ducerea unor opere până la capăt și împlinirea unor vocații.

Făcând o analogie cu ceea ce spune Gabriel Garcia Marquez despre „inspirație” în procesul de elaborare a unui roman, îmi place să cred că puterea de creație „nu trebuie concepută ca o stare de grație și nici ca un suflu divin, ci ca o reconciliere cu tema, datorită tenacității și stăpânirii. Când vrei să scrii ceva, se stabilește un fel de tensiune reciprocă între tine și temă, așa încât tu incیți tema și tema te incیتă pe tine. Există un moment în care obstacolele cad, toate conflictele se separă, o libertate amețitoare ți se deschide în față și ți se întâmplă lucruri la care nici nu visai, iar atunci nu există nimic mai minunat în lume decât să scrii”.

Desigur, nu-i putem face puterii de creație o caracterizare amănunțită, exactă, dar îi putem stabili câteva semne distincte. De mecanismul acestui fenomen țin, în primul rând, originalitatea și gradul de invenție artistică ale unei opere, apoi efortul de a te desprinde de modele, de acele modele pe care le subordonezi, la un moment dat, propriei viziuni creatoare și le folosești în așa fel încât ele, fără a lua forme înrobitoare, încetează a mai fi influențe. Puterea de creație cere căutarea unui drum propriu, cere o anume priză la realitățile timpului tău. „Scriitorul care ține pasul cu epoca sa – precizează, în acest sens, criticul și istoricul literar Alex. Ștefănescu, în cartea sa de eseuri **Între da și nu** – se situează pe o linie de forță principală, mărindu-și în mod inteligent șansa supraviețuirii artistice. Nu este ușor să ai vocația prezentului, pentru că trebuie să faci față unor situații neprevăzute, aducând în literatură elemente care n-au mai fost folosite ca mijloace de expresie. Este, în schimb, mai ușor să imiți ceea ce a mai fost imitat, și se pretinde cel mult o diferențiere subtilă de stilul predecesorilor”.

O altă probă a puterii de creație este durabilitatea operei. O carte se scrie cu mare densitate, cu tensiuni și emoții din amestecul cărora țâșnește viața, cu vigoare și expresivitate, folosind materialele și arhitectura cele mai trainice, în stare să înfrunte timpul. Puterea de creație, pe de altă parte, este ilustrată și de robustețea talentului cu care vii pe lume, de forța combustiei lui. Talentul include conștiința și caracterul. Când nu există așa ceva, nu este vorba de un scriitor, ci de un impostor, de un șarlatan! Un scriitor autentic, de mare valoare și probitate morală, trece prin iad, prin nebunie, prin mocirlă, nu pentru a rămâne acolo, nu pentru a se contamina el însuși de cele pe care le vede, ci pentru a reveni purificat, în stare să-i poată purifica și pe ceilalți.

Puterea de creație constă și în capacitatea de a cuprinde universul existenței umane și de a inventa, printr-o libertate nelimitată a fanteziei creatoare, alte universuri corespunzătoare și desigur semnificative pentru condiția umană. Să evidențiezi, să transformi unicul și inconfundabilul fior al vieții, pentru a releva misterul uman, ceea ce face din om o ființă unică, irepetabilă, cu un destin propriu, să pui în scenă gândirea lui, pe care s-o transformi într-un spectacol. Să vezi valoarea, imprevizibilul existenței. Să provoci aparențele și să folosești, ca un observator rafinat și profund al mișcării personajelor, cu egală îndemânare, procedeele epice cele mai variate.

Tot de procesul ei depinde „fascinația” cu care îți asumi o lume, structural a ta, și lupti s-o impui în literatură ca fiind numai a ta. Din punctul meu de vedere, aceasta fiind lumea miraculoasă a poveștii, a istorisirii, în care fabulosul, fantasticul, magicul, fixate în ambianța mitului, conviețuiesc, fără granițe, cu realitatea obișnuită.

De puterea de creație este legată și răbdarea cu care știi să aștepti în confruntarea intensă cu tine însuși. Aceasta impune să ai măsura propriei valori. Scriitorii adevărați au fost niște spirite critice, nonconformiști, independenți. Au avut talent și, totdeauna, răbdare. În afară de talent și răbdare, îți trebuie disciplină și speranță să mergi mai departe, să nu uiți niciodată care este rațiunea chemării tale, să știi să te abții de la excese și să scapi la timp, cu inteligență și curaj, din capcanele pe care viața ți le întinde, cu cruzime, la tot pasul. „Meseria (de scriitor n.n.) – mărturisește Nicolae Breban în însemnările sale de jurnal – e una a renunțărilor, e un tip de ascetism, care trebuie să te sprijine, dacă vrei să rămâi pe șina mare a vocației și să profesezi tot timpul o veghe aspră pentru menținerea lucidității vocației”.



GELLU DORIAN

## Calea fără stricăciune

- bătrânului Werther

Unde stă inima mea, stă trupul meu ca un rege pe scut, și nu plânge,  
bea, zâmbește cu toți morții la un loc,  
bea, se chinuiește să mai bea măcar încă o dată până la capăt, -

Într-un pat străin era femeia lui ca o piele întinsă pe obrazul unui viking,  
iar inima lui se făcea bucățele în chiar inima lui,

doi îngeri i-o culegeau,  
ca în lectura în care tânărul Werther se speriasse de bătrânul Werther,  
și i-o așezau la loc,  
dar locul nu-l mai avea pe el acolo,  
se făcuse cale fără stricăciune, drum blând ca prin întuneric  
homleșii din Central Park, sub cartoane ca sub plăpumi de puf  
regii țiganilor din Strehaia, -

acum ce să mai spui,  
bei, zâmbești cu toți vii la un loc,  
bei, te chinui să mai poți duce la gură încă un pahar plin  
ca viața ta doldora de neazuri, un soi de curve care te tot  
întrebă de șmen,

În timp ce în patul tău lipsește chiar femeia ta, cearșaful întins ca pe ape  
corăbiile vikingilor, părăsite de chiar vikingii care au coborât pe Volga  
să dea naștere părâului roșu prin care să tot urle  
sângele ca un vin gros la gura fără sațiu,  
femeia pe care o tot schimbi până ce dai  
de femeia ta uscată ca moartea în care te așezi, -  
bună dimineața îi spui,  
dejunăm, desigur, dejunăm,  
cam devreme îi spun,  
până la noapte mai e mult,  
mai e loc de un prânz,  
de o cină,  
poate urma un chef și apoi pielea ta va fi dată jos de pe oase,  
și ține-te acolo,



o veșnicie, într-un veșnic orgasm, ca țâșnirea în flori a celui mai bun pământ, -  
joci și tu?

nu, eu am uitat să joc, am uitat până și cum arătam când beam,  
nu e deloc trist pentru că nici tristețea nu mai e ca atunci când fugeam din  
fericire

ca un elev din băncile școlii  
pentru o țigară, pentru o fustiță până la cur,  
vorba lui Flora -

„merg fetițele la școală,  
îmbrăcate-n pielea goală” -

pentru câteva secunde de streche pe sub pielea fetelor  
pe care acum le văd întinse lângă mine ca niște vrafuri de vreascuri  
pe care nu le mai aprinde nimeni,  
este chiar vesel,  
și vreau să știi că nici veselie nu mai e ca veselie pe care  
o trăiam pe vremea când Dunărea se făcea nevăzută iar eu mergeam ca  
Poseidon

pe fundul ei ca palmele pe bucele mari ale femeilor de ocazie,  
este, cum să-ți spun, ca rădăcinile de iarbă  
gâdilindu-te pe fața ta care doarme  
în timp ce tu visezi că te naști iarăși,  
cu inima în palme dăruind-o altuia, să nu se mai facă țandări în pieptul tău,  
să moară altul,  
tu să privești, alături de Dumnezeu, cum te chinui să-l salvezi  
crezând că ești tu, -

beau, desigur că beau,  
e singurul joc pe care-l mai pot duce până la capăt,  
mut paharul și sângele curge pe jos,  
în timp ce sufletul curge pe sus,  
pe o altă cale fără stricăciune ,  
aruncat ca un zar prin iarbă, în mâna ce prinde  
nenorocul ca pe o medalie pe pieptul din care, ca o femeie absentă,  
inima s-a făcut cenușă din care nu mai reînvie  
nimeni, doar nimeni  
cu ochii tăi în cap,  
cu inima ta în piept,  
cu femeile tale în pat, cu mama ta purtându-te în burtă ca pe o merinde  
din care se va hrăni după ce țărâna ta se va face țărâna ei,  
după ce peste pământul acela se vor juca toți copiii pe care nu  
i-ai lăsat să se nască,  
un câmp plin de iarbă ca un așternut sub care, la picnic,  
bem fiecare din fiecare,  
că acela e sângele nostru,  
mâncăm fiecare din fiecare,  
că acela e trupul nostru,  
și nimic altceva nu mai facem,  
nimic altceva...

## Cimitirul de cărți

Omul scrie în colțul lui pentru omul care citește în colțul lui,  
fără să se cunoască, se întâlnesc, nu se salută,  
sau la câte o ocazie, ca pe vremuri la o țigară în veceul fetelor,  
mai schimbă câte o vorbă,  
până când el nimeni îl uită pe el nimeni  
și se înmormântează fiecare în cimitirul arondat  
până când pojghița de timp se face groasă,  
groasă de tot,  
iar peste ea vor crește bălării sau ape întinse  
ca peste Atlantida sau Kitej-grad,-

de ce scrii, omule,  
pentru că în fiecare clipă se naște nimeni să te uite pe veci  
ca atunci când în familie cineva devine oaia neagră  
și nimeni nu știe cum să-i vopsească lâna,  
să-i putrezească sub ierburi carnea,-

scriu, omule,  
pentru cel ce citește și mă îngroapă odată cu el  
într-un mormânt unde va miroși a cuvinte  
sau vor zbungui peste cruci moroii  
ca prin somnul unora ce n-au apucat să-și tulbure neuronii  
cu vreo idee din vreo lume imaginată  
mult mai frumoasă decât asta prin care treci  
fumezi tragi prafuri pe nas faci amor sau mimezi  
că iubești sub un balcon din care a fost expropriat Shakespeare,  
în locul căruia un mic și burtos președinte de ceape  
stă în jilțul lui de senator plin de căcat  
până la epiglotă și mult mai departe în craniul  
budoar al unui neuron părăsit prin damful de spermanțet,  
scriu să pot naște ființe pe care apoi le așez în rafturi  
ca în birouri vesele ființe drăgălașe  
duse seara la bal apoi la spital,  
uitate mai târziu în aziluri până când mormintele  
nu mai pot fi decât niște cotoare de cărți de pe care  
până la un timp mai poți citi numele celui plecat  
odată cu lumea în care a murit să plece într-o viață fără sfârșit  
ca în posteritate mâna prelungită ce se scrie  
singură pentru cei singuri și ai nimănui  
un popor rarefiat ca aerul într-o cameră pregătită pentru vidare,-

scriu pentru că  
omul care nu mai citește nu mai aprinde lumânări  
la mormântul omului care a scris  
ca într-un mausoleu craniile fără nume  
în cimitirul de cărți din care groparii pleacă așa cum se duc

În șomaj bibliotecarii morți de plictiseală  
ca de inaniție boschetarii sau de obezitate râmele prin academie,

iar peste cruci vor lăsa păduri să se înalțe din rumegușul  
cărora au făcut hârtia -  
din țărână te-ai născut în țărână te vei întoarce  
din cenușă nu vei mai reînvia ca pasărea phoenix  
din hârtie în hârtie te vei îngropa  
într-un cimitir foarte aglomerat cu morți a căror viață  
au născut-o poezii pe când se credeau mame seduse  
de câte un gând de glorie pe vremea unor iluzii  
ale căror zile erau numărate de satrapi  
ca pe fundul oceanelor perlele din burta scoicilor de către mâinile  
scafandrilor  
plățiți de pirații regi ai unei lumi de adio,-

iar porțile se vor închide cu lacăte ale căror chei  
vor fi aruncate în cele mai negre ape -

va fi atât de frumos în lume  
și liniște  
și uitare  
încât nu se va mai auzi nici un scâncet  
nici un foșnet de pagină întoarsă  
îngrozind inimile celor absenți,  
iar haosul va fi izgonit din cetatea în care  
se vor așeza la taifas cei care nu mai citesc cu cei care nu mai citesc,-

iar iarba îi va acoperi până la glezne până la genunchi până la gură până la  
ochi

până peste cap,  
va fi o lume de gazon,  
ce mai, va fi o lume cum n-a mai văzut nimeni  
pe care nimeni n-o va mai schimba  
decât pe o lume asemănătoare,-

apoi vor trage brazdă adâncă peste cimitirul de cărți  
pentru a-l împrăști cum faci cu straturile de pătrunjel  
primăvara cânt muncile îți scot curul afară  
dintre perini unde ai supt seul unui timp rentier  
din nimicuri,  
încât , trecând pe acolo, soldatul de la Alexandria  
va aprinde chibritul și-i va întreba pe lucrători  
- dacă tot păziți atât de multe morminte  
prin biblioteci,  
o mână de ajutor v-ar strica ?,  
am ars eu nume mult mai celebre decât cele ce-mi fulgeră  
ochii cu atâta ignoranță zidită ca aurul în lăzile lui Midas,  
iar cenușa, vă spun, va urca la cer,  
se va preface în stele,

iar fiecare stea va purta un nume  
pe acolo pe unde încă mai sunt cititori și nimeni nu mai scrie,  
iar țărâna va fi greblată până când se va face ca praful  
ales cu atâta migală din toate lucrurile frumoase  
câte au fost pe acolo,  
tobe vor bate  
iar mâinile voastre vor culege ceea ce rămâne pe ele  
încât vă veți putea trezi în fiecare dimineață  
ca la începutul lumii  
când nimic nu era  
și Dumnezeu a pus cuvântul să nască un șir nesfârșit de morminte  
la care nu mai aprinde nimeni vreo lumânare  
așa cum făceau în biserici mamele  
topindu-se ca hârtia în cenușa spulberată de vânt -

luați în mâini câte un mormânt și răsfoiți-l încet  
până ce simțiți învierea cea de apoi  
a cărților tăcute în cimitirul din rafturi.

## Muri

Nu stă nimeni să se roage atât de mult când  
Dumnezeul lui îi toarnă și-i spune să bea, doar  
palmele îi sunt mamă și tată adormindu-l încet între ele,  
fața, nisipul unui deșert în care nimeni nu strigă numai că i se face  
dor să țipe,  
nu stă nimeni să se uite în gura în care în locul cuvintelor  
se văd alte sfârșituri abia rostite,-

ține și tu,  
ție nu ți s-a dat nimic,  
din acel nimic împarte,  
ține și tu,  
tu chiar nu poți lua ultima mea lacrimă și cu ea să te rostogolești  
în nisip,

nu se moare din atâta lucru,  
nici nu se trăiește bine,  
dar ce vrei, să fii fericit numai pentru că te rog eu să nu fii trist,

ține și tu,  
mie mi-e de ajuns să văd în fața mea fața celuilalt  
cărui pot să-i scriu pe ea toată liniștea mea,  
să nu crezi că ar sta altul atât de mult lângă tine  
cât stau eu singur și fac din mine tot ce vreau să fac,-  
o uliță prin care țipă feciorii prin țâțele fetelor,  
o pâlnie prin care să curg liniștit ca mărgelele  
din șiragul unei morți pe care n-a iubit-o nimeni ca mine,

o ultimă gură de horincă lăsată pe rana  
pe care nu mi-o vindecă nimeni, amintirea ei stăruie în sângele meu  
ca o boală oblojită de ceaiuri,  
ca un sat părăsit prin munții a căror doină n-o mai cântă nimeni,  
nu-i lumină nicăiri,  
numai în lacrima mea,  
ține și tu,  
rupe și tu din ea,  
ea este trupul meu din care chiar trupul meu se va rupe,  
așa cum curge apa printre pietre,  
așa sângele meu,  
așa sângele meu apă nu se mai face, -n-o să stea nimeni lângă tine așa  
cum stă Dumnezeu

și-ți toarnă zi după zi,  
tu vezi cum cad îngerii,  
din aripile lor ți-ai făcut harpă și taci ca între două  
gâturi de lebadă mâinile femeii pe care o cânti,  
ține și tu,  
rupe din ea,  
ea este vodka mea,  
ea este toată bucuria mea pe care o împart cu tine,  
când n-o mai fi, o să rupi din mine  
așa cum fac zi de zi poemele care se ascund până la uitare  
în carnea unor cuvinte alterate,

cine să te aducă din lume acasă, acolo se aude  
răsuflarea ca o palmă dată pe fața mortului, taci,  
taci, i se spune,  
când vei chema la tine toate femeile să te învelească  
în purpură, vei învia,  
și tu vei fi Toma,  
vei pleca să-ți spui numele în deșert,  
numai Dumnezeu va sta lângă tine  
și-ți va turna din paharul lui,

ține și tu,  
ești ultima mea picătură,  
bea-o!

## Dorweiller, 1

*Sofiei*

Ea se uită la mine cu ochii altei femei,  
poate chiar cu ochii altei vietăți,  
mă face băsmăluță cu care-și leagă părul,

nu voi ști cum s-o dezbrac de toate aceste năravuri,  
cum să-i las peste mine pletele ca pe niște bălării într-o grădină cu maci,  
cum s-o așez între perini, cum făceau sultanii

după ce retezau țestele pline cu gărgăuni,

îi văd mâinile alături, desenate ca doi crini  
și din spatele perdelelor urcă fumul încet  
în plămânii făcuți foale în covălii,  
or fi așternuturile pline cu musculițe pe care le scot din pahar,  
ca într-o cârciumă cu pereții umflați  
ca niște fălci de broscoi,  
sânii ei plini osteniți de mâinile mele,  
sau ai altei femei care mă privește cu ochii ei -

și e abia dimineață când intru în somn ca într-un coșciug  
din care voi învia către seară...

## Nu mai e nimic de făcut

mă privesc în oglindă și-mi spun  
„arătare  
tu semeni a om!”  
și mă trag înapoi  
îngrozit –

și fiecare gest al meu  
e tot mai scârbos omenesc:

aidoma lui  
port o mână cu cinci degete  
pe obrazul flasc,  
aidoma lui  
îmi pipăi ridurile scrâșnind,  
conferind  
o nebănuită forță urii,  
tânjind  
să lovesc,  
să zgârii,  
să hăcui...

sufăr ca un om –  
aidoma omului,  
mă-mperechez găfâind;  
citesc poezii  
și cred cu tărie-n  
Dumnezeu:  
Întocmai ca un om.

„nu mai e nimic de făcut” –  
îmi spun  
sfâșiiindu-mi obrazul –

„tu ești un om, bre!”

## Până la capăt

Viața și-a-nfipt ghearele-n  
măruntaiele mele  
Și-nfulecă lacom-nu-i pasă  
Nici de geamăt nici de duhoare.

Până la capăt  
Va tot hăpăi nesățioasă -  
Până la capăt  
Se va-nfrupta din mine fiara turbată.

Apoi se va-ntinde cu botul pe labe  
Va adormi  
Și nu se va mai trezi niciodată.

## Caliban, bătrânul

Proteicul trecut mi-arată fețe  
Vag lubrice, rânjind îmbietor –  
Mă smulge din opacul viitor  
Mă poartă iar în dalba tinerețe.

Se străduie din nou să mă învețe,  
Ca pe-n nătâng, în ciuda tuturor,  
A voluptății stranie tristețe –  
Care m-a legănat de-atâtea ori.

Și gem din nou și, iarăși, beat  
de-amor,  
Cad, istovit, pe maculatul sân,  
Și-mi clefăi, iar, plăcerile cu botul.



Însângerat... Și-aș vrea, până să mor,  
Să-ntind pe toate spiritu-mi bătrân,  
Să maculez, încă o dată, totul.

## Joc

Ne joacă-n cer viețile la zaruri  
Domnul-cu-un partener deloc de soi;  
Îl urmărește ghinionul însă  
De la o vreme.

De-o parte sau de alta, după cum  
Decurge jocul, ne aruncă-o mână  
Cu gheare, lacomă, ori, dimpotrivă,  
Nepăsătoare.

Lovim cu patimă sau mângâiem  
Suav zâmbind, cădem prin cârciumi,  
beți,  
Ori ne-ascultăm cumiști nevasta-după  
Cum cade zarul.

## Ieri

Disperat mă uit la rămășițele zilei de  
ieri  
Ca la oasele fosilizate ale  
dinozaurilor:  
Cum și-au pierdut strălucirea,  
pietrificându-se,  
Cum au absorbit, într-o noapte,  
miliarde de ani!

## Poet. Sfârșit de veac

Lumea-pe care nici nu mai știu dacă  
Eu am făcut-o, sau altcineva –  
E din zi în zi tot mai săracă,  
Tot mai bolnavă de prezența mea.

Care-o secătuieste ca un vânt  
Uscat, puturos, de nevindecat.  
Toate-s chircite și le-aud gemând -  
Și printre ele trec netulburat.

Numai eu, numai eu, numai eu,

Mereu încrunțat îmi întind  
hotarele;  
Sting lună, sting stea, curcubeu,  
Ca mâine voi stingea și soarele:

Că vreau să pun în loc, mă rog  
frumos,  
Neliniștitu-mi suflet sulfuros.

## Drumeț

Prea ai crezut că totul e permis,  
Prea ai schimbat frumosul în urât,  
Prea ai trăit de parcă-ar fi doar  
vis  
Tot ce mi-e dat. Prea mult te-ai  
mocirlit.

Ci nu te-oprești. Mergi drept-către  
abis:  
Cu ochii reci, cu pasul hotărât.

## Unghi de fugă

trecutul –  
ieșindu-ți în față  
precum o pisică neagră ce traversează strada  
și privirea lui  
pentru care s-a inventat lumina crepusculară –  
să fie aceasta  
goliciunea hâdă a adevărului  
din orice unghi de fugă?  
sau doar nesfârșirea  
încremenind sperioasă deasupra-ne  
ca o constelație fără nume?

de-atâta edulcolorare în viețile noastre  
s-a făcut uscăciunea mai rea decât moartea;  
ce de minciuni înfășurate în  
gesturi moi lipsite de contur  
vâscozitatea zilelor  
fără de care nopțile sunt geruite  
precum sentimentele inexistente.

și orice formă de viață se hrănește cu moarte,  
nu-i așa?

## Propuneri indecente

să mângâiem realitatea pe creștet  
s-o încurajăm s-o felicităm  
sunt momente în care simte nevoia  
să-i zâmbim până crapă oglinda –

să ajutăm așadar sârmana realitate să treacă strada  
în fond e un gest de mărinimie și atât

numărați-i curvei ăsteia de fericire clipele  
bucată cu bucată hotărâți termene și planificați  
colorați apoi în pasteluri vioaie fața mortului  
faceți-i unghiile cu lac, o realitate

are nevoie de strălucire, fiți convingători.  
parfumați-o dacă se poate.

duceți-o în stradă să convingă.  
fiți alături de ea și oferiți-i funia  
săpunul îl poartă totdeauna în buzunarul din stânga

## Jurnal de noapte

să răscolești  
prin oala memoriei căutând hălcile  
sau poate doar mici bucățele desprinse  
de pe oase după atâta amar de fiertură;  
să sperî în consistența trecutului  
su în sinceritatea regăsirii,  
ce nebunie de iarnă  
cu înfometajii insomniaci  
trăgându-și amintirile în lesă prin parcuri  
și paturi

cu lemnoasă uimire să descoperi  
zeama turbure și-năcrită  
doar atât

și să bați gura timpului cu jalnice flori  
mortuare din hârtie de sorcovă  
în timp ce jenă îți este să te-alături  
celor pe care-i strigăm prin manuale preclasici,  
coborâți cum erau dintr-o altă lume,  
în care cu limpezimi ploua și se-așternea  
de seară și cu lumină te trăsnea  
Domnul în suflet, care oglindă de cristal era.

asta doream și noi, clinchet suav de clopoței  
dar ne-am trezit vânturând polonice prin ciorbă  
adică să fie aceasta o reminiscență  
ancestrală sau doar lipsa minunilor din  
jurnalul nostru de noapte?

## Mal entendu

mă întâlnesc din nou cu poezia  
„bună seara” îi spun ca pe vremuri  
și ea îmi scoate ochii zâmbind  
cu suavitatea-i de cleștar.  
dă-te, zice, nu vezi că-mi stai în drum  
mai du-te și tu naibii că am atâția pe cap  
lasă-mă stai undeva pe margine  
și așteaptă

înfinge-ți ace în inimă împrăștie  
sentimente fă-le să plutească  
pe apa sâmbetei dă-le drumul  
și țipă la ele zăpăcește-le  
stârnește praful învolburează-l  
fă ceva numai nu-mi cere să  
te ascult

## Condițional optativ

aș fi visat cuvântul, cel stând pe buze ca pe marginea prăpastiei;  
aș fi văzut semnul, cel atârând ca un steag zdrențuit la poartă;  
aș fi simțit mișcarea ca pe o lamă de oțel peste piele.  
poate nimic din toate acestea sau desigur împreună.  
agitându-mi sufletul (cel despre care nu se mai  
aude nici o știre la jurnalul de noapte, se mai culcă  
și ele, sufletele, ca niște mari păsări pe stânci golașe  
și ce dacă?)  
aș fi desenat o hartă cu degetul înmuiat în gură  
– poate așa descopeream comoara-ngropată  
sub arborele cu fructe rotunde,  
poate găseam explicații și gesturi ale unghiului  
din care cade peste lume durerea.

nu te supăra, frate, mi s-a zis –  
poți arunca încă o dată zarul.

ce insinuați, am strigat, nu făceam decât  
exerciții de bună și blândă purtare  
cu nemernicia mea, care-i problema?  
din când în când mângâi creștetul, sărutându-l  
(după cum spuneam, nu e cazul să vă enervați,  
în fond pot face tot ce vreau, poezia este  
o țară liberă și democrată!)

## A scrie, scriere

ai fi dorit să intri într-o poveste în care se-ngrămădeau imagini  
cine știe, apetența pentru culori tari, trăsnete să fi fost de vină;  
sau, de la capăt, tot atât de bine puteai dori o imagine  
în care să-nghesui povești cu nemiluita,  
șeherezadă de împrumut și interes local!  
ce este sigur – vivacitatea tabloului, nevoia ta de a fi,  
a simți, a trăi (de infinitive, adică).

dar intențiile tăcerii, ce să fi făcut cu ele?

eroii programați să trăiască, viața lor ca prin  
sticla vitrinelor, peste tot imagini,  
frica de vorbe mai tare decât frica de moarte.

a trăi, trăire.

## Cină în doi

din când în când mă vizitează poemul  
niciodată îmbrăcat în haine de sărbătoare

vine așadar la masă ședem îndelung  
cu pâine și sare și cafea  
pe masă cu mâinile cele nefolositoare  
pe scaune cu gânduri defundate  
în brațe cu noi înșine amorțiți de greutatea firii  
șezum și plânsem  
de ce oare  
tăcem și scriem  
de ce oare  
mâncăm și dormim  
de ce oare

ce-i trebuie poemului să rămână?

haine mâncare băutură

ce-i trebuie poemului să nu mai zgârie  
să nu mai împrăște să nu murdărească  
să facă frumos și de-acolo de sus  
din tablou să privească tâmp și cuminte  
la masa noastră  
cum să ascundă el adevărul  
când gol umblă și vine la mine  
ca și cum ar avea o datorie de plătit  
se-așează și tace  
șezum și plânsem  
iar afară lumea se-nghesuie la fereastră  
e un spectacol gratuit  
care pe care devoră primul  
fără să facă vreo mișcare  
– dacă n-ar zâmbi –  
bolborosesc eu cu capul în pământ  
– dacă n-ar mai zâmbi ...  
condescendența lor mă înfurie  
aș protesta dacă n-ar fi poemul  
să privească în gol și să tacă sublim  
prin sticlă mâinile mele nefolositoare  
ar trece apucându-i de gulere  
dacă n-ar fi poemul cu mine

## Baladă printre mari oameni așezați în lume fiecare cu pecetea ființei lui

Sublim în rang și-abia-ncăpând  
în casă  
Cu scări împărătești, cuconul are  
Vin în cristaluri, oaspeți scumpi la  
masă,  
Pe Ștefan Voievod cu pompă  
mare...  
Un cerb de staroste Căliman  
Vânat, sus, la Izvorul Alb, taman  
Se rumenește: „ – Cine-ncearcă-  
arar  
La ușă, jupânească Avramie?”  
„ – Un pui de om...”, „ – Alungă-ll”,  
„ – Avuție  
Are-un caiet cu stele-n  
buzunar...”

În mahalaua Mărțișor, la poarta  
Celestă a poetului, îmi place  
Cum Dumnezeu e-un virtuoz în  
arta  
De-a potrivi cireșe: „- Puță!  
Drace!  
Papucii Maicii Domnului! Veniși  
La chilipir, tâlhare, pe furiș!...”  
Sucindu-și bascul, domnul  
grădinar  
Cu-ocări și bulgări știe-a-și face  
treaba,  
Deci fug din paradis, prea pe  
degeaba

Am un caiet cu stele-n buzunar...

Alb, la rever, plimbându-și, de  
mătase,  
Batista înrămată în dantelă,  
Cochetul dandy, fix la ora șase,  
Se fandosește cu baston-umbrelă...  
Emoționat, pe bulevard, pândesc,  
La pas, pe-un don Miron  
Paraschivesc:  
„ – Băietе, să nu joci rudimentar!  
E-o seară când pozează-n  
domnișoare  
Destule doamne demne de-abordare  
Și-ai un caiet cu stele-n buzunar!”

În tihna unei după-amiezi, lejer  
Zâmbește Petru Creția: „ – Pe cer  
Citești cel mai frapant dicționar  
De întâmplări și semne iluzorii...  
Cu ochii cine descifrează Norii  
Are-un caiet cu stele-n buzunar...”

## Balada celor mai plictisiți tovarăși la un concert din muzică de Bach

De marmoră și catifea, pereții  
Dau măreție sălii, și răceală...  
Nimic nu-ntrece-otrava politeții!...  
Se zbat în scaune de plictiseală,  
Pe când le toacă-un pianist, urâtul,  
Din unul Bach, cine-o mai fi pârâtul...  
De undeva, mirosuri de friptură  
Răzbesc, de-i trece-un freamăt și  
tresar

Pervers tovarășii prim-secretari  
La „Casa de odihnă și cultură”...

În pauza pe drept izbăvitoare,  
Tacâmuri se aud, pe farfurie,  
Delicateți voioase, de pahare,  
Cling, cling, ciocnindu-se de bucurie...  
În ritm grozav de-nsuflețit, programul  
Continuă, iar prostul Bach, infamul,  
Și pianul, din cutie de tortură,  
Acuma, după-o țuică mai ales,  
Devin de-un farmec până la exces,  
La „Casa de odihnă și cultură”...

Pe buze unsuroși de maioneză,  
Din când în când adăugând sughitul,  
Ar pune-o haiducește de-o chermeză,  
Căci brânza-n saramură-nalță șprițul  
Ca pe drapele în desfășurare  
Spre fericirea clasei muncitoare...  
Nesațuri bântuie din gură-n gură,  
De frigărui pe jar, de mititei  
Pe tăvălite-n sosuri de mujdei  
La „Casa de odihnă și cultură”...

Prea-i muzică de mort, prea-i feștelită,  
Dar hai, cei mai zburdalnici nu ezită,  
Ci-nflăcărați de marea-nvățătură,  
Dansează, ori la bal, ori la spital,  
Perechi, perechi, tango sentimental  
La „Casa de odihnă și cultură”...

## **Baladă plină de promisiunile intrării în împărăția acarului păun**

Faimos castel de apă și cotețe  
De porumbei ai păcii, voiajori,  
Cocoși în loc de ceasuri, pe ostrețe,  
De dimineață până-n ceilalți zori,  
Se întrupează a oricâta oară  
În fascinanta, în eterna gară!...  
Aici, tărâmul fără uși, peroane,  
Dar unde-oprește câteodată un  
Celebru tren prin lipsa de vagoane,  
E-mpărăția-acarului Păun...

O frescă zugrăvită-ntr-un perete  
De igrasia anilor fragili

Înșiruie la casa de bilete  
Ba zei bătrâni, în cârje și exil,  
Evangheliști tunând în

microfoane,  
Profeți în zdrențe, crâsnici la  
icoane,  
Ba regi și papi cu  
mitră-arhierească  
Și ochii pe-un ceaslov de  
rugăciuni,  
În lunga nerăbdare să-i  
primească  
Împărăția-acarului Păun...

Se-ndeasă credincioșii, hei,  
drăcie!...

Trec peste rând, în față, proști,  
dar mulți,

Mai cade câte-un pumn  
cu-obraznicie

Pe cei flămânzi, nenorociți,  
desculți...

Smulgând biletul, fără vreo  
rușine,

O rup la fugă-afară, unde-i bine  
Și dă în floare buzna mătrăguna,  
Ori caută prin găuri gărgăuni,  
Părându-le că-a fost

dintotdeauna  
Împărăția-acarului Păun...

Din ușă, baba soartă cu-o găleată  
Începe măturatul după gloată...  
Grăbind pe-ntârziați, își potrivește  
În colțul gurii-o foaie de tutun  
Și tuturor promite ștregărește  
Împărăția-acarului Păun...



## Sünne'de

Sünne'de oturuyorum,  
Tan yeri ağarıyor.  
Gün yer yüzüne: „Günaydın!” diyor.  
Bir tarafımda sessiz Tuna,  
Bir tarafımda çalkanan Karadeniz.  
Bakıyorum nehirle denizin kucaklaşmasına,  
İki büyük suyun birbirine kavuşmasına.  
Yolu uzun yaşlı nehrin,  
Sonu görünmüyor engin denizin.  
Neler anlatmıştır Tuna asırlar boyunca,  
Üstünde ve kıyılarında tarihî olaylar geçmiştir bunca.  
Toplarıyla, kılıçlarıyla Doğu'ya uzanan Romalılar'ı ,  
Doğu'dan Batı'ya uzanan Hun ordularını.  
Atlarını kıyılarında sulayan Osmanlılar'ı,  
İntikam ve ganimet peşinde koşan Haçlılar'ı,  
Ateş püsküren, kan döken nazi adlı canavarları.  
Suyuna ne kadar kan karışmış sessiz Tuna,  
Ne kadar yaralar açmışlar senin bağına.  
Demir perde vaktinde,  
Kaç genç hürriyet sevgisi içinde,  
sularına kan akıtmadı,  
arzu akıttı.  
Sen sessize kucakladın cesetlerini,  
Kendin yaptın cenaze törenlerini.  
İnsanların birbirine ettiklerine  
esef ettin,  
burkuldu için.  
Zaman günümüzde değişti,  
İnsan demir perdeyi yok etti.  
Bu defa yeni medeniyet  
Asitleriyle sularını kirletti.

Tan yeri ağarıyor Sünne'de,  
Bir yol beliriyor Karadeniz'le Tuna üstünde.  
Şırıl şırıl akıyor yaşlı nehir,  
İçinde kim bilir neler neler gizlenir.  
Geçmişini düşünmekten vazgeçiyorum,  
Doğanın büyüklüğüne, güzelliğine hayran oluyorum

## Kara Sevda

İki âşık birbirine vurgun, sevgiden deli.  
Kara sevda içlerini yakıyor, gözlerinden belli.  
Aralarına girmiş, ne yapmalı kara kaderi,  
Dünya böyle gelmiş, böyle gidiyor ezeli.

„Yapma evlât, unut onu.  
Çık sen de gör dünyayı.  
Köyün içi güzel dolu,  
Hepsi bekliyor gelin olmayı.

Kızlarımız çiçek açmış gonca gonca,  
İnsan hayran kalıyor bir bakınca.  
Türlü renkte: beyazı, esmeri, karası,  
Her avluda bulunuyor güzel bir köy yosması.

Gençliğin var, güzelliğin, iyi adın.  
Dön-dolaş, kokla, beğen bir tanesin.  
Babasından isteyelim çiğnemedi âdetlerimizi,  
Düğün-dernekle alalım biz de gelinimizi.

Annen, baban yaşadık bak günlerimizi,  
Tek muradımız görmek evlât mürüvvetini.  
Seni dünyada yalnız bıraksak, açık gider gözümüz.  
Dünya-ahret kırık kalır hep gönlümüz.

Yapma evlât, unut onu,  
Çık sen de gör dünyayı.  
Köyün içi güzel dolu,  
Hepsi bekliyor gelin olmayı.

Köyümüzden beğenmedin, düş yollara.  
Dünya geniş, gez, dolaş, uzan başka diyarlara.  
İyiden iyi vardır, güzelden güzel,  
Kızlardan beğendiğinin elini tut da gel.”

„Olmaz anne, ondan başkasını sevemem.  
Dünya güzeli olsa, başkasına gönül veremem.  
Dünya güzel dolu olsa, bana ne?!  
Dilberler arasından seçtiğim bir tane.”

„Unutma ki, kocası var kadının.  
Babasıyla beraber olmak arzusu her evlâdın.  
Günah olur, ayıp olur bir yuvayı bozar isen.  
Kocasını düşünmesen, o mahsumu düşün sen.”

„Öz babasından iyi bakarım,  
Bir dediğini iki etmemeğe çabalarım.

Anasının kırılmaz hatırına,  
Evlâdını basarım bağrım.”

„Hayır evlât, bencilliktir niyetin.  
Böyle şeye hakkı yoktur kimsenin.  
Ne kadar baksan da, çabalasan da sen,  
Öz babanın yerini tutamazsın, ne desen.

Bir kuşun da başka yuvaya girmeye hakkı yoktur.  
Girse, içinde boğarlar, yuva mezarı olur.  
Hayvanların bir yuvaya gösterdiği saygı,  
Bir aileye göstermezsen, yıkarsın güzel adını.”

Delikanlı gece-gündüz ah ediyor,  
Bu dünyada neler varmış, gözü bir şey görmüyor.  
Dilber kadın evlâdı, kocası bir tarafta,  
Sevdiğine yüreği yanıyor, duramıyor odada.

İki âşık birbirine vurgun, sevgiden.deli.  
Kara sevda içlerini yakıyor, gözlerinden belli.  
Aralarına girmiş, ne yapmalı kara kaderi...  
Dünya böyle gelmiş, böyle gidiyor ezeli.

## Avukat

Düz çizgili, koyu gri, yüksek tavanlı bir bina,  
İçinde yıllar boyu davalar görülmüş bunca.  
Birçok insan hak arayarak baş vurmuş buraya,  
Toplumun kirli çamaşırları çıkmış açığa.

Cinayet, iş, komşu, hatta kardeş haksızlıkları,  
Evlâdı unutan karı-koca boşanmaları.  
Her gün yıllar boyunca süren ağır, gergin hava,  
Her gün yeniden bir başka kavga, bir başka dava.

Avukat, görevinden çıktığı gibi dışarı,  
Yeşillik, çiçek, iyilik arıyordu bakışı.  
Felsefe,müzik, şiir, televizyon ve armoni...  
İnsanların yaşamasını istiyordu insanî.

Annesi, babası hep uyumlu yaşamışlardı.  
Köyünde büyüğe saygı, küçüğe sevgi vardı.  
Bazen karıştırıyordu aile albümünü,  
İyi anılarla alıyordu üzgün gönlünü.

Aslında doğruluktan onu hep ayakta tutan,  
Devrin dengesini o bozulmasından koruyan.  
Çok defa adliye havasını unutturacak

Arkadaş arıyordu kadehi tokuşturacak.

„Böyle bir şey ucuz avuntu, „demişti babası.  
Örnekti babasının her halde doğru olması.  
Ondan içmemeye dair bir söz istememişti,  
Ama evlât babası gibi olmak istemişti.

Üniversitede tatmıştı sevgide acıyı,  
Limuzin için bozmuştu sevdiği bir yuvayı.  
Hiç anlayamıyordu madenden lüks arabayı  
Nasıl tercih etmişti ve terk etmişti aşkını.

Yıllar sonra başını eğip geldi sevgilisi.  
Yok etmişti limuzini kullandığı içkisi.  
Avukat ard ardına para kazandı işinden.  
Limuzin aldı eski sevdiğine iyisinden.

„Eski sevgim adına bil, hediye ediyorum,  
Yaşamının anlamını gerçekleştiriyorum.”  
„Hayır, artık kesin limuzin değil istediğim.  
Kalbinde olsun gençliğimde gibi eski yerim.

Farkına vardım: lüks araba veya zengin villa  
Cansızlar, tat vermiyorlar kesinlikle yaşama.  
Kalbinde eski duygunun alevi yanıyor,  
Seninle olmak istiyorum, günlerim kalmışsa.”

Acı acı gülümsedi gözleri avukatın,  
Tuttu elini eski sevgiyle arkadaşının.  
Birden yarası, terk edilmesi geldi aklına.  
Arabanın son vermesi güzel arkadaşlığa.

„Bir vakitler ben seni severken kalbimi kırdın.  
İki çocuğa acımadan babasız bıraktın.  
Bundan sonra ben sana nasıl güvenebilirim,  
„Sevdiğim” diye hayatımı bağlayabilirim?!”

Aramızda duracak kabul ettiğin limuzin  
Ve acı acı yanması o günlerde kalbimin.  
İyi biliyorsun: „Kırılan kap yerine gelmez.”  
Ne yapsan, kalbim eskisi gibi bir daha sevmez.”

„Seni sevdiğim derecede kimseyi sevemem,  
Hayatımı başkasıyla kesin birleştiremem.”  
„Ne olurdu, ben yoksulken bu sözleri söylesen,  
Paramı değil de, beni sevdiğini göstersen...”

Görüşlerim değişti bu gün olgunluk çağında.  
Anladım bu yaşta, güzellik yüzde değil, huyda.  
Başkasını seçti, candan seviyor artık gönlüm.

Güzelliği başka türlü görüyor şimdi gözüm.”

Arabasına bindi, hareket etti köyüne  
Ve yol boyunca baktı doğanın zenginliğine.  
Dolgun ekin başakları başlarını eğiyordu,  
Yeşil mısır bir şah edasıyla kuruluyordu.

Çiçeklerin şamanıydı her halde ayçiçeği,  
Pancarların toprak altındaydı faydalı yeri.  
Meyvenin türlü sü yetişiyordu dağ eteğinde,  
Kimi olgunlaşmış, kimi olgunlaşma devrinde.

Yer yer dere, çay şırıldıyordu ovaya doğru.  
Yol boyunca bitki ve hayvanları suluyordu.  
Dilber çiçekler sık sık yol boyunu süslüyordu,  
Çeşit renkte ve boyda güneşe gülümsüyordu.

Ağaçlar dik, görkemli, uzun veya kısa boylu.  
Yuvarlak veya sivri taçlı, türlü türlü soylu.  
Çeşit nüansta yeşil, çeşit şekildeydi yaprak,  
Dallar sarkık, yana uzanık, yukarıya kıvrık.

Çalılar da otlar ağaç arasındaydı boyca,  
Birbirine girmişler, bağlanmışlar sıkıca.  
Kuşlar uçuyorlardı ormanda, kırdan egemen,  
Konserine doyum olmuyordu, durup dinlesen.

At arabasını sürüyordu dikkatle köylü,  
Güneşten yanmış, sağlıklı, kaygılı, sakin yüzlü.  
Hızla geçiyordu şehirlilerin arabası.  
Kazanç peşinde görmüyorlardı gülen doğayı.

Avukat yeşillikler içinde bir köyde durdu.  
Burada dürüst, çalışkan insanlar otururdu.  
Anasını, babasını saygıyla selâmladı,  
Evlât sevgisiyle, minnetle, candan kucakladı.

Sevinç parlıyordu her iki tarafın yüzünde,  
Saygı duyuluyordu her konuşanın sözünde.  
Adliye havası yok oluyordu bu ortamda,  
İnsan, insan arasında yaşıyordu burada.

## Lisans sinavi konulari

- 1.Nazım şeklinde halk edebiyatı: ninni, türkü, mani ve koşma;
- 2.Nesir şeklinde halk edebiyatı: masal, destan ve efsane
- 3.Halk tiyatrosu: gölge ve orta oyunları;

4. Tanzimat edebiyatı'nın I. dönem şair ve yazarlarının konu, dil ve üslûp özellikleri;
5. Tanzimat edebiyatı'nın II. dönem şair ve yazarlarının konu, dil ve üslûp özellikleri;
6. Tanzimat edebiyatı'nın oyun yazarları;
7. Servet-i Fünûn edebiyatı temsilcilerinde gerçekçilik ve sembolizm;
7. Millî edebiyat dönemi ve şairleri.
8. XX. yüzyıl edebiyatında gerçekçilik

GHEORGHE SCHWARTZ

## Călătorii și coincidențe\*

**A**l Șaizeci și cincilea a călătorit mult și este de presupus că mergea mereu cu treburi precise dintr-un loc într-altul. Cui și în numele lui ducea mesajele, precum și ce conțineau acestea nu mai poate fi aflat decât din deducții. Frații de la Laib, asemenea majorității membrilor multor secte, dar mai ales ai multor ordine inițiatice, considerau că scrisul este înțeles în mod diferit de către fiecare receptor și, de aceea, conține numeroase capcane pentru cel ce n-a ajuns la maturitatea de a prelua nu numai sensul, ci și intențiile și trimiterile urmărite de cel ce a așternut slovele. În afara notelor contabile și a ordonanțelor de tot felul, care trebuiesc aplicate întocmai, oamenii s-au ferit vreme de milenii de litera scrisă. Înșiși *adevărații scribi* erau feriți de asemenea pericole, mulți dintre ei necunoscând decât forma grafică a semnelor, fără a le ști și sensul. Iar aceia dintre ei, cei mai înțelepți, cei care au ajuns să noteze după dictarea altora sau a propriilor gânduri, păstrează mereu vie spaima că opera le este veșnic infinită, că aceleași realități pot fi, de fiecare dată, altfel formulate și, cu atât mai mult, altfel citite. *Și chiar și nevolnicul scrib al lungului șir trăiește conștient blestemul că istovitoare sa lucrare, cea care îi înlocuiește aproape întreaga viață, nu este decât o formă total coruptă a celor ce s-au întâmplat în realitate. Că (și) el, netrebnicul, nu scrie decât minciuni.*

Știm că drumurile fiului cavalerului bernardin nu s-au mărginit doar la Toulouse. El a ieșit din comitat și, folosindu-se de iscusința sa manuală și de cunoștințele de care nu făcea niciodată caz, a devenit un mesager ideal. Mai mult, el se lăuda că n-a întârziat niciodată la locul fixat să ajungă, fiindcă, spunea el, își plănuia deplasările cu ajutorul calculelor. Astfel, fiecare călătorie nu era pentru el decât confirmarea socotelilor făcute. (la fel cum fiecare construcție, chiar fiecare sculptură, nu le considera nici pe ele decât efectul unor rezultate matematice.)

După ce părea că s-a stabilit la mănăstirea Laib, Vezanul a revenit dintr-una din călătorii înfășurate în mantia albă a cavalerilor templieri. Lucrul nu trebuie să pară discordant: o dată că, se pare, și comunitatea din Laib a adoptat straietele deschise, chiar dacă acestea erau din pânză nevopsită și nu

\* fragment din romanul *Cei o sută - Dies Irae*



tratate special în culoare, iar, pe de altă parte, întrucât Al Șaizeci și cincilea era nepotul unui nobil, al unui Schwartz von Schwartz și fiul unui combatant de cruciadă, era firesc să poarte semnele cavalerilor și nu ale templierilor sergenți ori servitori. Totuși, scribul nu știe când și unde a fost inițiat Vezanul în ordinul templier și nici demnitatea la care a ajuns.

*Și, iarăși, scribul găsește o circumstanță atenuantă pentru nevolnicia sa: așa cum s-a mai plâns, istoria se mișcă încet și se învârtă într-un imens cerc vicios, tânjind tot timpul spre un capăt pe care nu apucă niciodată să-l atingă. Imposibilitatea de a ieși din aceste veșnice fundături este sporită și de inerțiile vremurilor, asemenea modei excesive a numelor folosite în anumite perioade. Pe de altă parte, Dumnezeu a dat nume oamenilor și locurilor, precum ființelor și tuturor obiectelor. După care a constatat că oamenii sunt muritori, la fel ca tot ce-i înconjoară. Așa că n-avea rost să mai născocască și alte nume: de aceea există mai multe personaje decât nume, mai multe localități decât toponime, mai multe obiecte decât noțiuni. Este și motivul pentru care tot ce este sortit trecerii se repetă.* În Anglia acelor timpuri, au trăit o mulțime de personalități purtând numele Thomas și cel puțin trei dintre ele au pătruns în pomelnicul sfinților: Thomas de Canterbury (Thomas Becket), Thomas din Hereford (Thomas Cantelupe) și Thomas din Hals (Dover). Ar mai trebui să-i amintim și pe alți contemporani ai lor: pe Thomas de Monmouth, nume suficient de notoriu pentru a putea garanta, în 1144, culpa universală a evreilor sau pe confesorul Thomas de Chobham, un alt expert în condamnarea ereziilor. Ori pe Thomas Blackstone, inventator ilustru, inovator al multor unelte casnice și atelaje agricole. Ca să nu mai vorbim despre numeroșii cavaleri și eroi de balade purtând numele Thomas. Și ne întoarcem, din nou, la simbolistica lui 3: despre Becket citim în două surse o remarcă altfel fără nici un sens: „Preasfântul episcop Thomas, cel ce a fost Thomas Thomas Thomas și se odihnește astfel la dreapta Domnului Dumnezeu”. Rămânând la cei trei distincți Thomas aflați în dicționarele sfinților, primul, Becket, a fost și a rămas cel mai celebru dintre ei, iar drumul pelerinilor la mormântul său a născut un vector propriu momentelor de fractură a istoriei: în vreme ce direcția geografică mereu consacrată a căilor de curățire a sufletului a fost mereu spre Ierusalim, spre Orient, cel mai mare centru de reculegere european se va afla tocmai în cealaltă parte a lumii, în vest, la Canterbury. Și, astfel, fără a se contrazice între ei, am ajuns la una dintre clipele când cei doi vectori ai căutării contopirii cu Dumnezeu se intersectau și cete de credincioși mergeau la fel de hotărâte spre răsărit ca și altele spre apus, sfidând ambele primejdiile drumurilor și nefiind niciodată mulțumite de ceea ce aveau mai aproape de casă. De aici, din asemenea trasee aparent contradictorii s-au ivit și primele confuzii majore ale descrierilor succesive ale scribilor. Însă, mult mai important decât aceasta, traseele contradictorii au anunțat întotdeauna mari transformări în hărțile politice ale lumii. Oamenii caută lumina cu fața la Orient și mergând spre Occident. Acesta este drumul soarelui și aceasta este rânduiala lui Dumnezeu.

Dar confuzii și mai mari proveneau din pomenita identitate de nume. Thomas Becket, arhiepiscopul de Canterbury n-a fost decât cu zece ani mai mare decât tizul său, Thomas Cantelupe, episcopul de Hereford. Amândoi au ajuns la demnitatea de cancelar al Angliei. Amândoi au intrat în conflict cu regele. Amândoi au făcut apel la arbitrajul papei. La mormântul amândurora au fost semnalate numeroase miracole, promițând vindecări celor ce vizitau locurile și se încredeau în ele. Becket a pierit de moarte violentă în sanctuar, Halys a

murit și el ucis - în preajma odoarelor și a manuscriselor pe care, se spune, patul său le slujea drept paravan al ascunzătorii. Despre cei doi înalți ierarhi se cunosc amănuntele descendenței, misterul provine din biografia incertă a călugărului benedictin din Dover. Cantelupe este descris drept roșcovan, durduliu și coleric. În multe înfățișări, mai ales după moartea episcopului de Hereford, și ceilalți îi adoptă atât înfățișarea, cât și trăsăturile de caracter. Dar, ceea ce este mai curios, scribul n-a găsit nici un fel de mărturii ale relațiilor dintre acești contemporani, cel puțin între primii doi, atât de importanți în economia timpului lor. În numeroasele relicvarii apărute imediat după moartea violentă a lui Becket, dar mai ales în reprezentările din prima jumătate a veacului al XIII-lea, când și dispariția celorlalți doi era încă recentă, parcă am avea un singur Thomas. Doar biserica cu hramul Sfintei Fecioare din Credenhill păstrează un vitraliu unde Thomas Becket și Thomas Cantelupe sunt înfățișați alături. Credenhill se află nu departe de Hereford... Mai mult: după ce Henric al VIII-lea va încerca să șteargă din istorie figura arhiepiscopului martir din Canterbury, distrugând toate dovezile materiale găsite despre acesta, venind, în mod firesc, și reacția inversă, faima lui Thomas Becket a renăscut și mai mult, de data asta pe baza unui inconștient colectiv în spiritul celor susținute de Young. Acum totul a devenit posibil, iar cele 703 miracole relatate la următorul proaspăt al martirului de la Canterbury au devenit infinite.

Lunga paranteză poate fi justificată doar prin aceea că Al Șaizeci și cincilea, cavalerul templier, călare pe calul lui alb, a făcut, tocmai în perioada cea mai critică, naveta dintre Laib și Potigny, Laib și Sens, Laib și York sau Oxford, adică exact acolo unde se pare că ar fi fost atestate popasurile celebrilor contemporani cu numele Thomas. Însă, ceea ce este cel mai interesant, aceia nu se aflau neapărat în perioada respectivă în localitățile menționate și, deși se mândrea cu punctualitatea sa, uneori Vezanul ajungea la destinație mai devreme, de cele mai multe ori mai târziu. Mai târziu pentru că, de pildă, Thomas Becket și-a găsit refugiul la Potigny încă pe vremea când Al Șaizeci și cincilea cioplea piatra, în calitate de ucenic, la consolidarea vechiului dom din Naumburg. *Și ce rost puteau să aibă călătoriile acelea cu scop și dată precise, după ce destinatarul (mai degrabă decât destinarii...) părăsise de mult locul? Ce căuta să descopere sau – poate – să recupereze tânărul mesager? Ce mărturii trebuia să ducă mai departe? Veriga cărei ștafete a devenit? Și, desigur, scribul (își) mai pune și o altă întrebare: se afla Vezanul pe urmele unuia sau a mai multor Thomas?*

Scribul este conștient că nu poate da răspunsuri mulțumitoare la nici una dintre aceste întrebări, mai ales că nu are la dispoziție surse care să confirme o ipoteză sau alta ori măcar descrieri cât de cât detaliate ale acelor drumuri. Și mai este conștient scribul că simplul fapt că Thomas Cantelupe ne-a rămas, printr-o poate unică descriere, drept un individ roșcovan, cu o statură picnică, probabil un ciclotimic, coleric așa cum se pare că ar fi fost, mai ales după relatarea faptelor sale, și cel mai cunoscut Thomas<sup>1</sup>, nu este suficient pentru a contopi într-o singură persoană două personaje despre care se găsesc destule informații (de data asta certe) în arhive. Și totuși, biografiile se întretaie, devin altele odată cu trecerea anilor, a veacurilor, a istoriei. (Nu ni se înfățișează capriciosul – ca să folosim un cuvânt dulce - Richard „Inimă de Leu” drept un personaj admirat și cântat în toate baladele, un ideal pentru poporul său? Și nu desfată încă și azi Robin Hood imaginația tinerilor de pretutindeni? Și, la fel, câți Thomas au reușit să-și păstreze identitatea din timpul vieții? Nu numai a aprecierilor, dar și a faptelor?)

În acest context și conștient de toate astea, scribul este tot mai convins de imensa-i responsabilitate: el nu numai descrie, dar și modifică, chiar fără să știe, percepția „inconștientului colectiv, cel lipsit de beneficiul experienței individuale, rezultatul doar al eredității”. Și el aduce noi conexiuni posibile, unice și strict personale. Și el clădește percepții și experiențe individuale.

Vezanul a fost, între sosirea sa la Laib și bătălia de la Legnano, mai mult pe drumuri. Înalt, bronzat, cu privirea tot timpul deschisă, cucerea pe oricine din prima clipă. Punctul lui slab erau dinții. Suferea îngrozitor de măsele, prilej cu care era înțeles și compătimit. Durerile apăreau, mai ales, atunci când ajungea la un punct când nu voia să spună anumite lucruri. Totuși, suferința nu-i era cu totul jucată: Al Șaizeci și cincilea era tăcut și zâmbea cu buzele strânse pentru că îi lipseau mai mulți incisivi. (În unele însemnări, unde apare cu „adevăratul său nume”, Vezanul poartă, câteodată, apelativul „cel Știrb”.) Apropiatii îl căinau și fiindcă se zicea că oamenii care-și pierd dinții fără a mai suferi apoi vor trăi mult, în vreme ce aceia care nu scapă pur și simplu de dinții și măselele stricate, ci se lasă măcinați de dureri, vor fi răpuși, mai devreme ori mai târziu, de suferință<sup>2</sup>. Deși purta pretutindeni cu el un săculeț cu buruieni și prafuri contra durerilor de măsele, acestea toate nu-l puteau apăra de fiecare dată. Tot mai des, își ținea pe cap coiful greu chiar și în interiorul clădirilor, pentru a nu i se vedea obrazul umflat. Atunci, cei ce nu-i cunoșteau suferința se minunau și se lăsau și mai pătrunși de straniul și cu toate astea atât de cuceritorul personaj. (*Scribului i se par, totuși, exagerate poveștile în care cavalerul nu și-ar mai fi scos niciodată coiful în prezența altora și că, folosindu-se doar de ochi și de vorbirea-i cuceritoare a reușit să-și atragă o simpatie aproape unanimă. Mai ales că ierarhii de la Laib îl dojeneau că se folosea prea mult de calitățile sale pentru a ieși în evidență. Și asta nu numai în prezența bărbaților...*) De altfel, și triplul jurământ – de sărăcie, de castitate și de supunere – trebuie înțeles astăzi mai puțin rigid decât se obișnuiește: sărăcia se referea la individ și nu la ordinul însuși - unul dintre cele mai bogate din istorie -, iar membrii se puteau folosi de bunurile comune...; castitatea era un imperativ al vremurilor și una dintre principalele ținte ale luptei papalității, mai ales din pricina disoluției tot mai pronunțate a instituției familiei; doar supunerea era înțeleasă exact. De aceea, la Laib, unde căsătoria, în spirit catar, era considerată constrângere, nu atât cedarea în fața ispitelor trupului era principala învinovățire, ci, mult mai degrabă, satisfacția născută dintr-un asemenea mod de astâmpărare a orgoliului. Drumurile cavalerului vor fi păstrate în memoria vechilor autori, însă aceștia vor insista mai mult, dacă nu exclusiv, pe poveștile picante și nu de puține ori extraordinare ale personajului mereu ascuns după armură și coif<sup>3</sup>. Pentru scribul de la întretăierea veacului al XX-lea cu al XXI-lea, rămân mult mai importante datele concrete ale itinerariilor parcurse. De pildă, interesante i se par călătoriile la Sens, locul unde, după Potigny, s-a retras Thomas Becket, aflat în exilul continental. Și iarăși: sursele ne spun că arhiepiscopul de Canterbury și-a găsit refugiul la Sens, după 1166, perioadă când tânărul vezan mai șlefua piatra la Naumburg... La fel cum rămâne surprinzător că Al Șaizeci și cincilea nu face referire la popasuri sau ținte ale drumurilor sale la comanderiile templiere tot mai numeroase și tot mai bogate. Scribului i se pare ciudat, chiar paradoxal, că, pe de o parte, Mesagerul nu se despărțea niciodată – așa cum spune și legenda – de însemnele ordinului, iar, pe de altă parte, nu a găsit nici o consemnare a unor contacte cu frații săi.

Sunt greu de găsit urmele trecerii lui Thomas Becket prin Sens. Și imposibil

de aflat ce a avut de recuperat de acolo Al Șaizeci și cincilea. Să ne amintim, totuși, că, înainte de a se refugia Becket la mănăstirea albigenză, acesta a fost locul unde a hotărât și papa Alexandru al III-lea să se stabilească, după ce, în urma conciliului de la Tours, atât regele Angliei, cât și regele Franței l-au invitat pe suveranul pontif să-și aleagă o reședință pe oricare dintre pământurile lor. Iar regele Angliei nu era decât Henric al II-lea, care, pe vremea aceea, în 1163, mai credea în vechea s-a prietenie cu omul pe care a reușit să-l impună drept arhiepiscop de Canterbury, Becket rămânând, totodată, și cancelarul său. Papa n-a trebuit să poposească multă vreme la Sens. Rivalul său, antipapa Victor al IV-lea, murea la Lucca, regretând schisma creată, iar tabăra imperială abia instala un alt pretendent al triplei coroane. Interesele mai marilor lumii erau extrem de evidente, dar evidente pentru mentalitatea vremurilor de atunci. Și deloc simple pentru scribul de azi. Se confruntau, în aceeași măsură, rivalitățile imperialiste ale stăpânilor vremelnici, cât și cele dintre puterea religioasă și cea laică. Henric nu vedea încă deosebirea dintre cele două conflicte și încerca să le rezolve pe același front. Mai ales că, la început, și cel mai înalt prelat al său, părea că-l mai sprijină, până ce Becket n-a denunțat încă așa-numitele Constituții de la Clarendon. În acel an, la mănăstirea Déols, regele Angliei a mai acceptat ceremonialul sărutatului picioarelor suveranului pontif... Asta în afara faptului că tot el, Henric, a sosit ca un izbăvitor în Franța, după ce Barbarossa n-a mai făcut nici un secret din imensa sa superioritate militară în fața lui Ludovic al VII-lea. Becket, chiar dacă a venit mult după papă să se stabilească la Sens, trebuie să fi găsit în această alegere o continuare a celor întâmplare cu câțiva ani înainte. Continuare pe care avea s-o caute, după alți câțiva ani, Vezanul.

Rămânând la coincidențe – care scribul crede tot mai mult că nu sunt simple jocuri ale hazardului -, să mai amintim că, în afara aglomerărilor acestorași nume în aceleași epoci, cifrele „sistemul osos al întregii lumi”, cum s-a spus în antichitate, „sistemul nervos al întregii lumi”, cum era definit pe vremea Vezanului) au continuat să fie folosite drept argumente explicite și implicite. După moartea lui Victor al IV-lea, următorii trei antipapi ai lui Alexandru al III-lea și-au luat cu toții cifra trei drept semn distinctiv: Pascal al III-lea, Calixt al III-lea și Inocențiu al III-lea. Să nu uităm că ne aflăm în lumea misticii cavalierești a lui Parsifal, în care omul trece de la insensibilitate (1) la îndoială (2) pentru a ajunge abia apoi la fericire („*Saelde*” = 3). Minunile ce ni se relevă în lumea aceea la tot pasul au nevoie de o explicație pentru mintea omenească, iar revelația este tocmai acest trei, în care judecata discutabilă a individului este completată de confirmarea divină. Trei devine cifra dominantă a credinței. (Și tocmai cifra trei, prin punerea sub semnul întrebării a substanței ființei lui Iisus – de către atâtea secte din epocă – era cea mai discutată și cea mai disputată.)

Vezanul, ajuns la Sens, la Oxford ori în numeroase alte locuri, pe care bineînțeles că scribul n-a reușit să le descopere pe toate, face mai degrabă muncă de transmitere decât de identificare. Vezanul a fost emisarul ideal, mesagerul calificat, apt de a recunoaște o informație pitiță într-un cuvânt sau într-un obiect oarecare, omul care a știut să preia și să transmită... Să transmită ce? Și cui? <sup>4</sup> Scribul - fie iertat că se laudă iarăși - a avut, de la început, o impresie vagă, senzația că în răspunsul la aceste întrebări s-ar putea ascunde cheia vieții Celui de Al Șaizeci și cincilea. Și s-a speriat scribul din nou: simțindu-se din totdeauna și el însuși drept un simplu mesager, de câte ori n-a avut bănuiala că duce mai departe cu totul altceva decât ar trebui, că, în

*măinile sale nevolnice, minereul se transformă în steril, iar adevărul se pierde în minciună? Și, prin analogie, nu este el, scribul, pus acum la o încercare și mai complicată, dublă? Acum el nu trebuie să aleagă doar între informațiile reale și fantezmele pe care să le ofere bunului cititor, ci, săpând mai adânc, să revadă critic și ceea ce a selectat Vezanul spre a transmite; Scribul, plutind mereu între adevăr și minciună, nu știe nici măcar el însuși când spune realitatea și când nu, dar pretinde întotdeauna că născocelile lui sunt demne de a fi crezute. Dulce amăgire! Năluca în care se simte atât de bine...*

Să nu uităm că Al Șaizeci și cincilea s-a întors la Laib, la un moment-dat, în calitate de cavaler templier. Măcar despre acest amănunt avem date certe: faptul este consemnat în ceea ce ne-a rămas din cronică a mănăstirii drept o noutate la o revenire de la Sens. (Dacă n-ar fi fost o noutate, n-avea rost să fie notată informația în legătură cu cineva care n-a sosit pentru prima oară cavaler templier la Laib.) De ce a fost nevoie de această aderare evidentă la confrerie? Și de ce tocmai atunci? (La asemenea întrebări ne sunt oferite numeroase sugestii în protocoalele proceselor de peste ani, or evenimentele la care am ajuns s-au petrecut mult prea devreme...) Ne rămâne arma deducției, or aceasta este întotdeauna pasibilă de a fi pusă la îndoială. Fără să poată fi evitată cu totul de singura ființă ce se laudă că este înzestrată cu rațiune. Procesele templierilor, atât de discutate și de rediscutate, fac dovada că sectele și ordinele socotite eretice și nimicite în sânge cam în același timp, n-au fost confundate nici o clipă între ele de către oamenii legii ecleziastice sau a celei secularizate. Ereziile lor au fost judecate, identificate și condamnate punctual. Capete de acuzare de natură cu totul diferită. Albigenzii erau de un maniheism sever, templierii trăiau într-o disciplină bazată pe inițiere. Din punctul acesta de vedere, templierii ar fi putut fi asemuiți, mai degrabă, cu anumite secte musulmane, cu ismailiții, de pildă. Ei n-au vrut să inoveze lumea prin măsuri inedite, ci au continuat cutumele unor frații de mult uitate de majoritatea oamenilor. Trecându-se cu dificultate peste stereotipiile credințelor încetățenite în legătură cu motivele atât de neașteptatei lor persecuții și nimicirea ordinului acestor cavaleri militari, numeroasele protocoale ale interogatoriilor păstrate nu-i disculpă pe templieri de erezii reale de la religia creștină, chiar dacă gradele inferioare n-au ajuns, de regulă, nici măcar la cunoașterea concepțiilor, și cu atât mai puțin a practicilor rituale incriminate. Nici lungă adăstare a Vezanului la Laib nu l-a făcut neapărat catar, dovadă că a ținut să se diferențieze și să compare în mantia templieră. Și nu l-a făcut catar, chiar dacă o comunitate atât de exclusivă nu primea străini în sânul ei. Și iată prima enigmă care l-a provocat pe scrib și care l-a săcâit mereu: cum de a venit de la Naumburg direct la Laib un tânăr străin, care nici măcar nu va îmbrăca vreodată rasa aspră, din lână nevopsită, a călugărilor locului? Cum de a fost el primit, tolerat și protejat, în aceste condiții, într-o mănăstire atât de închisă pentru cei ce nu-i împărțeau întocmai atât crezul, cât și obiceiurile? Chiar dacă scopul inițial ar fi fost doar consolidarea bisericii, ale cărei structuri de rezistență au avut atât de mult de suferit în urma înlăturării figurilor și a ornamentelor, este greu de înțeles de ce a fost chemat pentru aceasta cineva de la o distanță așa de mare și, mai ales, de ce tocmai un tânăr care n-a ajuns încă nici măcar la demnitatea de a bate un cui în butucul breslei? Un tânăr care, oricât ar fi fost de promițător, nu era nici cioplitor, nici constructor, nici mozaicar, nici vitralier, deși i-o fi mers vestea că se pricepea strălucit la toate muncile unei echipe...

Nimeni, în afara nenumăratelor cete de pierde-vară, de studenți, de bandiți,

de hoți, de evrei, de prostituate, de cerșetori ori de artiști de tot felul, adică nimeni în afară de acei oameni fără de căpătâi nu rățăcea prin lume, trădându-și menirea de susținător sau de membru de familie onorabilă. (Sigur, existau și categorii sociale pentru care călătoria era un mod de viață: negustorii, oștenii, marinarii, pelerinii, călugării propovăduitori. Însă, printre acei oameni necesari, se nimereau, de fiecare dată, și artiști, hoți, evrei, impostori ori decrepiți, încât localnicii, stăpâni pe palate ori pe colibe din chirpici, îi priveau pe toți ca pe ființe venite din alt tărâm, chiar dacă unele dintre ele nu erau cu totul de disprețuit, chiar dacă unii străini se dovedeau chiar folositori.) Și, drept urmare, niciunde, un străin nu era privit decât cu suspiciune și scârbă, de multe ori și în cazurile celor care-și puteau justifica în mod evident drumul. Străinul rămânea străin, vorbind alt grai, stâlcind cuvintele locului, nedovedind nici o afinitate pentru bucuriile și spaimele proprii băștinașilor, pentru pomii, munții și apele lor. (Din roadele și vânatul, din lemnele și peștele cărora nu încetau să profite.) Și, neînțelegând ceva, trecând indiferent pe lângă el, nu poți nici să-l prețuiești și nici nu te vei obosi să-l aperi, susțineau localnici. Și aici celebrul „inconștient colectiv, transmis exclusiv pe linie ereditară” va funcționa. Ceea ce dovedește, își spune scribul, că Al Șaizeci și cincilea n-a plecat din Vaza decât înarmat cu o rădăcină și mai profundă a moștenirii sale, o rădăcină care să coboare atât de adânc, încât să se întâlnească, în tainițele pământului, cu alte ramuri ale ei, chiar dacă la suprafață, plantele crescând la distanțe apreciabile, par să nege orice urmă de înrudire. Și scribul, bietul de el, a pornit să sape acel ogor și să caute încregăturile subterane. Și i-a trebuit să treacă prin multă trudă zadarnică pentru a se convinge că munca aceea nu-l va ajuta cu nimic. Așa că a iscodit alte căi de cunoaștere. A scotocit printre celebrii arbori genealogici ai lui Schwartz von Schwartz și iarăși a pierdut de pomană multă vreme<sup>5</sup> și acolo: chiar dacă acceptăm că rădăcinile Vezanului se nutresc din Mâna Albă, celelalte personaje ale momentului par prea puțin dispuse să-și trădeze înrudirile originilor.

---

<sup>1</sup>Desigur Becket.

<sup>2</sup>De aceea atât caii, cât și sclavii se căutau (și) în dinți, înainte de a fi cumpărați.

<sup>3</sup>Pe de o parte, ne-a rămas și un desen în care... la Paris, la construcția catedralei Notre Dame (moment contemporan cu evenimentele noastre), un cavaler în zale lucrează la construcția unui zid. Pe de altă parte, avem aici un strămoș al celebrei Măști de Fier, care a bântuit prin imaginația unora dintre autorii cei mai iubiți.

<sup>4</sup>Abia mai târziu avea să priceapă scribul cât de important este răspunsul la această întrebare, că doar el, acest răspuns, îl desparte pe Vezan de marea majoritate a celorlalți oameni.

<sup>5</sup>Bunul cititor poate remarca: scribul nu se plânge că a depus trudă zadarnică, ci doar că a irosit timp - energia se poate reface prin voință și prin mila lui Dumnezeu, timpul, însă, este necruțător și, până la urmă, lupta cu timpul constituie adevărata provocare.



## Louis Michel în România

Veni și 2003. De fiecare dată am un șoc cand schimb cifra anului. Pentru unii, 2002 ar fi trebuit să fie fast prin alcătuirea sa cifrică în formă simetrică.

Nu-mi plac bilanțurile, dar nu mă împiedic să-mi spun bucuria de a fi putut publica cu totul nesperat integrala sonetelor *Racines écloses* și de a fi putut trăi în parametri normali, cu chiar sporită afectivitate.

Dar 2002 a murit. Poate de aceea în primele ore de la acest deces am visat-o pe mama; chipul ei se proiectează marcant asupra revelionului însuși, petrecut cu familia Marianeii, prietena noastră de vizavi la Podu Vadului. La mine la țară se spune că ce faci în prima zi a anului vei face și pe parcursul lui. De aceea încep acest capitol cu semnificații adânci în viața mea. El este continuarea evocării lui Louis Michel în volumul precedent publicat în franceză, *Université*. Rezum în câteva rânduri.

L-am cunoscut acum treizeci și unu de ani și jumătate (1962), la cursurile de vară de la Sinaia, mai bine zis în epilogul acestora, când profesorul a venit la București, de unde urma să plece în câteva zile spre Franța. Eu am fost trimis forțat în capitală, în urma refuzului de a colabora cu Securitatea. Alergasem în depozitele editurilor pentru a face rost de cărțile ce urmau a fi oferite participanților la cursuri. Negăsind în magazine un geamantan, i l-am oferit profesorului pe al meu.

Drept răsplătă mi-a trimis un dar de aur: *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Oscar Bloch și W. von Wartbourg, cu dedicația: À M. Paul Miclău avec mes salutations amicales. 24/8/62. L. Michel.

Cinci ani mai târziu tot întâmplarea a făcut să-l întâlnesc la Universitatea din Montpellier, unde preda de buni ani. Eram la specializare la Paris și atașatul cultural m-a luat și pe mine în misiunea sa la celebra universitate, de fapt la întâlnirea cu Louis Michel. Atunci am scris, traversând Masivul Central poemul *Cresc în noi foșnete de foi*, publicat la sfârșitul volumului *Au bord du temps*.

În urma refuzului Ministerului Învățământului de a putea continua doctoratul la Paris, am fost trimis, la inițiativa Ministerului Afacerilor Externe, ca lector de limbă română la Facultatea de Litere și Științe Sociale din Montpellier, unde aveam să urmez patru ani sub îndrumarea (alt cuvânt de lemn, dar ce să-i faci) lui Louis Michel.



Romanist foarte competent (vorbea la perfecție până și portugheza), a asimilat repede esențialul din limba română, drept care a organizat lectoratul în această disciplină, reușind în scurt timp să-l ridice pe locul I în Franța. Preda dialectologia provensală, căci și-a susținut doctoratul în acest domeniu, iar teza a publicat-o în cinci volume.

Mai predă fonetica franceză și era director la CERAVUM, un centru de didactică, care avea și o anumită autonomie, chiar financiară. A mai publicat, printre altele, o lucrare despre limba lui Daudet: *Le langage méridional dans l'œuvre d'Alphonse Daudet*.

În perioada cât am lucrat acolo a colaborat cu Liviu Leonte de la Universitatea din Iași, istoric și critic literar, apoi cu Alecu Hanță și George Munteanu de la Universitatea din București. În 1966 l-a avansat pe Leonte pe postul de conferențiar asociat și așa s-a eliberat postul de lector care mi-a revenit. În 1968-1970 am beneficiat de același tratament, fiind avansat conferențiar înainte ca acest lucru să se întâmple la București. „Te-am făcut milionar”, mi-a zis în vara lui 1969; ca majoritatea francezilor socotea în franci vechi (ușori), transformați oficial de buni ani în franci noi (gri: 1 = 100).

Louis Michel a condus numeroase teze de doctorat; îmi amintesc de una care mergea până la sistemul fonologic din indo-europeană. Dintre autorii români îl prefera pe Ion Barbu și a analizat cu studenții fragmente din *Nastratin Hogea la Isarlâk*.

Atmosfera de la Montpellier am evocat-o în capitolul „Mai 68” din volumul deja pomenit. Michel n-a fost șazeciopist; era favorabil unui sistem preocupat de problemele sociale, în special cele țărănești, dar ținea mai mult de sindicatul autonom, mai conservator decât „revoluționara” Confederație Generală a Muncii, de orientare comunistă.

Prezență foarte vie în peisajul universitar din Montpellier, Louis Michel devenise un simbol al facultății de litere. Îl vedeai peste tot, de la decanat la atelier de multiplicare a textelor. Așa, de pildă, a putut multiplica prin fotocopiere întregul manual de limbă română.

Acesta a fost folosit de multe generații de studenți. Era întemeiat pe exerciții structurale, care nouă, celor de la limbi străine, ne erau familiare, fără să știm că și româna ca limbă străină, beneficia de același demers. În practică, însă, cu Michel în frunte, ne cam îndepărtam de manual.

Eu la început prin ilustrări comparative, pe care le foloseam în cadrul gramaticii istorice a limbii franceze. Apoi prin recurgerea la suporturi de civilizație prezentă în frumoasa bibliotecă, unde țineam și un seminar. Bogată bibliotecă, cu mai multe exemplare din unele opere. Nu mai exista bibliotecar, dar se ținea o ordine destul de strictă, mai ales în raport cu constantele oferte făcute de Biblioteca Centrală Universitară din București.

Spun toate acestea pentru ca să fie înțelese mai bine cele ce urmează. Tot în acest sens, simt nevoia de a înfățișa latura umană a maestrului. Mai întâi prietenia lui cu unii colegi din facultate până la cultivarea unor relații spontane în administrație și chiar în serviciul de telefonie din centrala facultății.

Dar profesori universitari mai sunt, îndeosebi în Franța. Majoritatea lor zdrobitoare sunt rezervați, ca de altfel restul populației. Veți spune că în Sud oamenii sunt mai deschiși, comunicativi și simpatici. E just (iar lemnul!), dar la baza societății. În acest context Louis Michel era o figură luminoasă. Dinamic până la exces în sensul mobilității, nu al gesturilor, îl vedeai peste tot. Firește, vorbea cu accent meridional, langdocian și nu provensal, cum se spune de obicei. Amintesc că provincia de acolo se numește Languedoc,

după denumirea limbii de *oc* (= „da”), în opoziție cu „langue d’oil” în jumătatea de sus a Franței (*oil, oui* „da”). Așa era pe vremea trubadurilor, dar limba lor se pierdea în vremea când eram la ei acasă: rari bătrâni o mai grăiau la țară. În schimb, accentul languedocian al francezei era prezent, chiar la generația tânără (amicii mei Bouët), mai cu seamă băieții, căci fetele mai snoabe se luau după Paris.

N-am învățat „la langue d’oc” și-mi fac autocritica (iar!), aș fi putut s-o fac fără efort, nu ca la București la seminarele lui Iorgu Iordan. Eram însă prea generalist în lingvistică, franceza veche nu o mai studiam atunci și presimțeam, poate, că mai târziu am să trec la literatura modernă, de la Baudelaire până astăzi.

Nu știu cum o fi fost Michel cu alții, dar cu noi, lectorii din Carpați, era mai mult decât uman, prietenos. De la început, m-a invitat la el acasă; ședea lângă Grădina Botanică, în dreapta platoului ce domina orașul. Locuință proprie, o casă frumoasă, fără a fi vilă. Am cunoscut-o și pe doamna Michel, de o discretă distincție.

Nu știu dacă ați auzit că un francez nu te invită la el acasă decât după un cincinal (!) de când te-a cunoscut. Am stat la masă la profesor, cu meniul obișnuit, dar pentru mine cu aură paradiziacă, ca atmosferă, vreau să spun, spontană, părintească, fără a fi paternalistă.

Știți cum presară franțuzul mâncarea? Ia sare cu mâna dreaptă, o trece în palma stângă și de acolo preia câte puțin. Asta a impresionat-o mult pe Elena, când luam masa în București.

De cele mai multe ori, Michel era vesel când ne întâlnea, dar când venea vorba de meserie devenea pragmatic, cum se zice acum. Pe Leonte îl cunoscuse cu doi ani înainte, cu trioul obișnuit: tata, mama și fiica. Mama era profesoară de engleză la Iași, așabilă, dar de multe ori cu surâs ironic tonic. Mădălina era deja la școală la Montpellier; când a revenit în patrie avea treisprezece ani, o domnișoară în toată legea. Am fost mai mult decât prieteni cu ea: s-a transferat la secția de latină din București și a venit des pe la noi. Știți că Elena e latinistă? Dacă nu, aflați acum.

Liviu Leonte provenea din școala de la Iași; era literat, profesor și critic literar (ulterior director la *Cronica*) și făcea o teză despre Negruzzi. Mai englez, nu rima întotdeauna cu spontaneitatea lui Louis Michel. Când am ajuns eu acolo (1966), mai avea și ideea că are ceva cu ficatul, noroc că s-a dovedit o alarmă falsă.

Cel mai potrivit a fost Alecu Hanță. Fusesem cu el la Saint Malo (1963), apoi el a fost lector la Toulouse, unde a făcut figură foarte onorabilă și a rămas cu amici fideli. Era literat și pregătea o teză cu Vianu de teorie literară. Alecu este întruparea umorului moldav, marcat și de nașterea la Soveja. S-a înțeles de minune cu Michel. Mergeam cu ei la una din cafenelele amenajate în fața noii facultăți (Route de Mende) și era un spectacol uluitor în jurul paharelor cu bere. Alecu avea un mod molipsitor de a reacționa la poantele lui Michel prin super sau contra-poante. Am fost nedespărțiți. Îl duceam cu al meu Renault 8 la facultate și se lăuda că are un șofer doctor. I-am și vândut mașina și eu mi-am luat un Ford de culoare aubergine.

Cine poate să mai spună toate câte au rămas în mintea și sufletul meu din acea vreme? Uite, amiciția cu Hanță ar merita un capitol, prelungită în București în compania soției lui de un farmec ca de ciocolată sangvină și a Elenei. Ba și mama mergea la ea la farmacie să o consulte și să mai cumpere câte ceva.

Am notat câteva repere ale paradisului pierdut, dar, o, cât de roditor nu numai în amintire, ci și în trăirea duratei de mai târziu. Se pregătea o lume care avea să mă fure, dar și reciproc.

Michel invita periodic profesori din țară. Înaintea sosirii mele obținuse titlul de doctor honoris causa pentru Iorgu Iordan. Știți cum se făcea la Montpellier? În ziua deschiderii anului universitar la teatrul orașului, superb (La Comédie). Se înmâna marea distincție cu togile de rigoare, după care cel mai haios dintre cei invitați ținea un discurs numai cu poante. Mi-amintesc de un profesor de la farmacie, care povestea cum era această îndeletnicire în copilăria lui. Printre altele, nevasta spițerului, cu fustă lungă și largă se suia în dealul satului și anunța cu voce de stentor că a venit cutare sau cutare leac.

Nu fac lista altor invitați, menționez doar pe profesorul Rusu de la Cluj, foarte doct, foarte gentlemen în contrast cu Michel și pe Zoe Dumitrescu Bușu-lenga, pentru care Michel avea o înaltă și vibrantă considerație, drept care o cazase la Metropol, cu patru stele, cel mai grozav din oraș. Face o savantă lecție la studenții noștri despre Eminescu și romantismul german. Am avut o poză cu coana Zoe, Michel, Leonte și eu coborând treptele scării din curtea interioară a facultății, un patrat de vis, cu plante mediteraniene. Ferestrele de la sălile de curs dădeau spre curte. Se citea demnitatea și fericirea de pe chipul celor pozați.

Conferințele erau urmate de o masă la un restaurant în munți, construit peste râul doldora de păstrăvi. Gătit cu alune și însoțit de mâncare cu prepeliță, firește cu tot protocolul vinului și al cafelei, plus coniacul ca „pousse café”.

Invariabil, Michel povestea istoria cursurilor de vară de la Sinaia, conduse în anii șaizeci de Boris Cazacu (și el invitat de Michel). Pleiada de dascăli români era evocată cu competență profesorală, dar mai ales cu pitorești culori. Venea și vorba de Ana Goldiș, devenită Poalelungi, care și-a dat un doctorat la Dijon, cu Michel în comisie.

– Domle, vine Cazacu la mine și zice, hai să vezi cele mai frumoase picioare de pe plajă. Cursanții erau plimbați pe ici pe colo în Ardeal, dar la sfârșit o săptămână pe malul Mării Negre. Ce de lume întinsă pe cearșafuri albe, ba unii aveau și un fel de cort tot din cearșafuri. În înghesuiala aia trebuia să treci peste multe alte perechi de picioare; când ajungeam la Ana spectacolul era uluitor.

În afară de ultima venire la București, o vedea neapărat pe Ana; o dată am fost cu el la Poalelungi acasă (în fața fostului hotel Modern, astăzi sediul Xerox). Am mers cu el și la Breaza, unde părinții ei aveau o frumoasă casă.

Inutil să mai lungesc cu partea anecdotică. Veți fi reținut că Michel luase cu el România și o evoca, ba chiar o cultiva la el acasă, ca un iscusit grădinar ce era. Impresiona mai cu seamă partea pitorească a discursului său, căci totul la el devenea evenimential, cu adânci înțelesuri. Firește, câteodată venea vorba de starea generală a României, economico-politică. Se mulțumea să facă analogie cu America Latină, ceea ce eu nu prea pricepeam. Altfel, protocolar, nu-ți permitea să înjuri în public „modelul” românesc. Știa că relația lui era instituțională, ba chiar diplomatică. Deși avea solicitanți autohtoni (-izați), insista asupra faptului că are nevoie de lectori din țară, secția de română fiind întemeiată pe mitul lui Anteu, al legării cu pământul. Nu cred că ar fi acceptat ca cineva dintre noi să rămână ca refugiat politic. „N-ai decât, ar fi zis, dar îți cauți post în altă parte”. Mă întreb ce-or zice „revizionistii” noștri actuali, l-ar acuza oare de colaborare cu regimul, sau ar zice, sper, că pe deasupra regimurilor există o coordonată a cărei menire este metafizică.

În a doua perioadă (1968-1970), nici eu nu mai eram romanticul lector dinainte, angoasat până la voluptatea maso-creștinismului, cu a doua față a obrazului. Nu pot spune că statutul de conferențiar ar fi avut un rol. Munca era exact aceeași, chiar dacă aș fi vrut ceva mai sofisticat, cum am și încercat să-i sugerez maestrului, care a spus: „Ecoule, pas de zel!”. Să fi fost faptul că aveam mașină, grație căreia toată Franța îmi stătea la picioare? Atât am alergat încolo și înapoi, încât la un moment dat am constatat că o cunosc mai bine decât Patria.

Poate că hotărâtor a fost Mai '68, care a trezit berbecul cenzurat din mine. La București, orice atitudine publică era supusă unor nenumărate constrângeri care induceau senzația de frică, acumulată timp de două decenii, o generație, ce mai! Deodată m-am găsit într-o mișcare spontană autentică, îndreptată tocmai împotriva constrângerilor de tot felul. Eficace, pentru că pornea de la principii analoge celor din țară, dar încă mai radicale decât comunismul, atât de radicale, că-l contestau și pe acesta într-un discurs care avea automatismul liberalismului.

Era exact ceea ce-mi trebuia la întoarcerea acasă (1970). Politician de la șapte ani din zona Carașului, de dreapta, simțeam instinctiv că regimul comunist nu poate deveni potabil, decât dinăuntru. Mă întrebam ce-o să fac la catedră, dar, ca țăran, nu-mi făceam planuri pe deasupra condițiilor meteo.

Am fost conferențiar, ales = numit șef de catedră. La decanat (parter dreapta), era profesorul Brăescu, iar prodecan prietenul etern, Cicerone Poghirc (din 1944 până astăzi).

Mircea Malița, ministru, îl face director general, cam trăznit pentru epistema totalitară, drept care i s-a făcut vânt ca lector la Padova, stabilit ulterior la Paris, dar cu post la Bonn. În locul lui ajung eu prodecan (1971), iar un an după aceea decan al Facultății de Limbi Romanice, Clasice și Orientale, ce evantai?

Când mă întorc, liberalizarea ajunsese la apogeu. Marxismul pur și dur murise. Radu Florian devenise un mit prin transformarea cursului de socialism științific în sociologie. La limbi străine marxismul a fost întotdeauna un corp străin, extirpat ușor. Colegii, mult mai deschiși, cochetau cu străinii, lectori sau nu. În subteran, poliția era tare, dar și-a luat ca stâlpi mulți din acești colegi. Cu Franța în sânge, mai mult decât România lui Michel, am încercat să evit schizofrenia dintre impregnarea franceză și dogmatismul comunist, încercare reușită prin Mai '68.

În aceste condiții îl primesc pe Louis Michel de mai multe ori la facultate. Încerc să-i ofer aici gustul de spontaneitate, de prietenie fraternă. Îl invit la restaurant: la Bucur (capătul Căii Victoria, în dreapta), cere carne de vițel. Îmi vine să-i spun: „Dom profesor, pe ce lume credeți că sunteți?” Cum să-i spun că mama și sora lucrează la colectiv, tocmai la viței, superbi de altfel, dar destinați *toți* exportului în Italia (standard 450 kg fix).

O cunoscuse pe Elena în Franța (1969, singurul an în care i s-a permis) și era fericit să fie în cadru familial. Mult mai mult decât mine, ea intră în consonanță cu spiritul lui prin vioiciune, ironie, simpatie contagioasă. Poantele curg rău de o parte și de alta. Îl plimbăm cu barca la Snagov.

Mă apropii acum de ultima vizită. La una din ședințele senatului mi se cer propuneri pentru oferirea titlului de honoris causa unor personalități din Occident, semn al deschiderii, chiar după întoarcerea la dogmatism a lui Ceaușescu (plenara din vara lui 1971 de la Neptun, după vizita în China și Coreea, de nord, firește).

Îl propun pe Louis Michel, cu temeiul științific de rigoare și pentru promovarea limbii și culturii române în Franța, treabă ce devenise un mit. Noroc de sprijinul lui Iorgu Iordan, megapersonalitate, cunoscută prin poziția lui intransigentă, mergând până la criticarea miniștrilor, dar nu și a lui Ceaușescu, căci cine poate critica pe Dumnezeu? E trecut pe listă împreună cu alții, mai ales în domeniul științelor „exacte”, aflate mereu pe poziția dominantă. Urmează aprobările de rigoare, terane și sub-, până la secretarul general. Ahtiat de recunoașterea Occidentului, măria sa acceptă. Apoi detalii tehnice, iar în toamna lui 1975 timpul nu mai are răbdare și maestrul vine la București, fericit de aureola care i se oferă.

Scriu acum, după ce m-am întors de la Breaza cu crăciun și revelion obișnuite, dar cu superbia zăpezii imaculate ce te aruncă dincolo de legendă. Normal să am o noapte de insomnie, dureri, angoase. Simetrie între alb și negru.

A propos, stau și mă gândesc că între Franța mea și România lui era o asimetrie transcendentă. Am mai spus euforia meseriei, a delirului artei, am zis mizeria din primul an. Nu intru în detalii. Oricum, Michel n-a cunoscut-o în România. Dacă universul merge pe echilibru, simetrie înseamnă că s-a supărat pe bucuria, fericirea lui Michel la noi.

A fost prea frumos: ceremonia decernării titlului în amfiteatrul Odobescu, sobră, cu oficierea de către rectorul Ciucu, matematician, cum se știe și nu prea tare la discursuri. Tocmai de aceea evenimentul avea o rezonanță și mai puternică, așa credeam eu.

Apoi masa festivă la care participă, printre alții și Șerban Cioculescu, francofon ok. Știam de spiritul incandescent al acestuia, dar se dovedi a fi prea sofisticat și livresc față de naturalețea lui Michel. Unde era spectacolul de la mesele oferite de acesta, academice și ele, dar de o suculență aproape suspectă.

„Surtout pas d’Ana, cette fois-ci!” Ce s-o fi întâmplat cu maestrul care înainte îmi zicea s-o avansez conferențiară. Mai încercam eu în catedră, dar riposta era dură. Paradox: după ultima umoare a lui Michel, îmi permit să critic cursul de lexicologie al colegei, destul de tare și... ce să vezi, se decide să fie publicat... căile Domnului.

În locul Anei, o aleg ca însoțitoare pe Rodica Marcu, știți, colega brunetă, cu ironie în priviri. I-am făcut curte, chiar poeme, dar nu m-a iubit; prietenia a fost autentică și acum la distanță (a emigrat cu feciorii în Olanda) și în ciuda unui mare necaz ce mi-a pricinuit, fără să vrea, dimpotrivă.

Rodica era la antipod și cu instincte altele decât Ana. Se poartă cu rafinement, duioșie, iar profesorul mi-o spune între două replici de alt plan. Avea și un interes: făcea o teză despre narațiunea la Alphonse Daudet și Michel a ajutat-o în documentare, fără naratologie, firește. Teza a fost bună, îmi amintesc bine de ea, căci am reținut un model complex de ancorare a narațiunii în parametri semiotici ce ieșeau din chinga naratologiei structuraliste. Se înțelege că a lucrat sub înțeleapta mea îndrumare.

Fac o pauză. O să continui mâine, căci lucrurile se precipită: icoana lui Michel e amenințată de umbre.

De aceea alcătuirea textului se schimbă. Eul autobiografic nu mai are sens și va deveni *el*, supus discursului auctorial. Puteți spune că în acest caz, acest *el* este pe același plan cu *el* Louis Michel; pentru a le deosebi trebuie să-i dau un nume, să zicem PM, pentru a-i face și mai ștearsă persoana. Puteți

ține în minte egalitatea autor = narator = personaj, dar nu e bine. PM devine persoană, nici măcar personaj. Dar autorul? Este el scriitorul?

Aici treaba devine mai serioasă. Trecem la autorul actelor, adică la cel care decide asupra cursului existențial (?). Să-i zicem destin, sau mai pe românește soartă. Ar fi însă prea mecanic să avem de a face cu un decidor ce guvernează faptele. În volumul precedent am numit „miracole” neprevăzutul pozitiv al cursului trăirii. Dar într-un interviu dat recent la televiziunea din Reșița cu privire la aceleași date, am simțit poate un fel de jenă să vorbesc de minuni, pe hârtie treacă-meargă. În fața camerei, de fapt a telespectatorilor, am vorbit de hazard.

Louis Michel avea o slăbiciune pentru lași, pornită de la prietenia cu Leonte, potențată de celebra ospitalitate moldavă. Este invitat acolo, iar treaba coincide cu un colocviu la care merge și PM, împreună cu alți colegi. Era un avant-goût al numeroaselor participări ale acestuia din anii următori, marcați de raporturile cu cei șapte doctoranzi ieșeni. Mergea la mai toate și din motive umane. Între ei discipolii nu se prea înțelegeau, dar era obligatoriu o masă comună de pașnică desfățare.

Michel și PM sunt cazați la același hotel Unirea. Michel este „luat în primire” de Oana Popârdă de la franceză, care fusese înainte la Montpellier, un stagiu oarecare. Oana era replica mai vioaie a lui Michel. Spirituală, spontană, cu reacții haioase până la extreme. Știa că așa-i place maestrului și se supra-solicita. Mai neamț, PM zâmbea uneori cu indulgență la un asemenea dialog succulent. Ceilalți erau ca la spectacol și abia mai îngăimau câte o poantă. De subliniat saturația de bucurii, chiar fericire, cu impresia că ce-i prea mult nu-i sănătos.

Dar unde-i lașul de altă dată? Unde-i icoana boticeliana a Mădălinei, domnișoară împlinită acum. L-a plimbat pe PM în Renault 16 a lui papa, l-a primit în familie. Deci „altădată” nu înseamnă numai epoca de glorie a veacului romantic, ci și mai limitat, căci acum, Doamne! Acum altele sunt coordonatele, iar paradisul nu se lasă „regăsit”.

Se întorc cu rapidul de zi, care avea și un bufet scheletic, dar udat cu bere. Era uimitor cum Michel intra în dialog cu alți colegi, necunoscuți în prealabil. Consonanță vibrantă, pe care trebuia să o guști ca să-ți istovești setea de armonie plină de substanță.

E timpul să-și facă bagajele. Se ocupă Rodica Marcu. Cum se întâmplă cu Occidentalii, Michel nu cumpără mare lucru, în timp ce ai noștri cară cât cuprinde din Apus. Veți spune că penuria. Era dramatic când erai acolo să aduci pixuri, rujuri, săpunuri și mai ales cafele, căci de lux nici vorbă, doar fleacuri de la Monoprix și, vai, de la Tati. Dar și patria avea destule pentru ei, artă populară etc., vinuri...

Michel știa de minunile gerovitalului și-și cumpără niște flacoane. Este condus la gara de nord. Îi era frică de avion, trenul este mai sigur. Bagaje numeroase, în dezordine, geamantane, sacoșe cu futele cadouri. – Să aveți grijă de diploma honoris causa să nu se șifoneze! Căci tubul unde este rulat însemnul academic este anemic.

Ultimul adio de pe fereastră. Îi zice Elenei: – Data viitoare mă întorc în pantaloni scurți! Ați înțeles că e vorba de efectul miraculos al gerovitalului. Și trenul pornește amestecând râsete, zâmbete, regrete și germeni de lacrimi. Și s-a dus luând cu el iubirea noastră și proiectând-o pe a maestrului. Dascăl, părinte, prieten, frate, coleg, blândețe, vioiciune, spirit umbrit uneori de melancolie: „Anii trec, anii trec cu melancolii, / Anii trec, anii trec, păsări argintii”.



Scriitorului îi vine greu să deshumeze ultimul act. Schelete de gând, roase de timp, de ce să mai tulburi liniștea de dincolo de ființă. Dureroasă autopsie.

A doua zi, devreme, sună telefonul: – Paul! – Qu'est-ce qu'il y a, où vous êtes? – La Arad. – Dar ce s-a întâmplat? – M-au dat ungerii jos la Curtici. – Păi cum, totul era în ordine? – Cică aveam nevoie de viză de tranzit. – Dar la venire a mers. – Da, dar dacă vii din România, oricât de Occidental ai fi, îți trebuie viză de tranzit.

Soarele ăsta este un reconfort sau o insultă. 8 februarie. Azi noapte a plouat, iar acum e primăvară. Prin urmare, se poate proiecta această lumină peste absurd.

Reacție rapidă. Ce-i de făcut? Trauma cea mai suportabilă. Luați trenul și mergeți la Timișoara, am să contactez universitatea de acolo, să vă rezolve problema (!) Mergeți direct la Rectorat din partea mea, dacă Rectorul Popa nu-i acolo, vorbiți cu secretarul, un om foarte eficace. Îmi telefonați.

Urgent legătura prin prietenul Achim Dragomir, mai mult decât amic cu rectorul, au fost colegi la matematică. Achim e un geniu în găsirea unei soluții. Cazare acolo și apoi cu viza, prin curier la universitatea din București, serviciul de relații externe. Un efort considerabil, telefoane peste telefoane, intervenții cu încheierea de mai sus.

Peste câteva ore Michel sună iar: – Am venit de la Arad cu autobuzul, tout un bordel, – țărani, găște, rațe, găini, mai lipseau puricii. Dacă glumește înseamnă că, moral, merge. – Bine, mergeți la Universitate, totul e în ordine. – Ecoute, Paul, știi, e un tren care pleacă acum la București, mă sui în el și seara sunt la tine. Ezitare, dar reacție rapidă, țărănească: – OK, vă aștept seara la gară.

Alte demersuri năucitoare la București. Fetele de la Relații externe, foarte cooperante. – Să-i găsim un hotel, universitatea plătește. Turul telefonic. Nu și nu. În fine, ultima șansă, Athénée Palace. Fetele se sperie la preț, dar acceptă.

Hai, cu mașina la gară! Nu merge bateria, nu și nu (Fiatul 124 sport de veche ocazie). Nu-i nimic, e timp până la sosirea trenului. Sosește. Bagajele se făcuseră un trist calabalâc, profesorul, descumpănit, trist, istovit, dar disperat. Abia dacă mai poate ruspeta, ca orice Francez care se respectă.

– Quel bordel! Să știți că la figurat asta înseamnă brambureală dusă la ultimele consecințe. – Lăsați, nu-i nimic, soarta a vrut să vă mai vedem. – Ce-ți mai arde de asta?

Taxiurile în șir în fața gării. – Mergem la tine acasă? – Aș vrea eu, dar e mai bine la Athénée Palace. Nu mai poate să-și exprime uimirea de atâta lux. Nu pot să-i spun că noua lege nu-mi permite să adăpostesc un străin acasă.

Luăm primul taxi, unul cu semnul prostului, dar la ăștia nu contează, nu le trebuie un an să ajungă experți. El în față, lângă șofer, cum îi place. Mai și ironiza lugubru, nu aici, ci la Montpellier, în euforia plimbării, locul mortului. – Fii atent, n-ai oprit la linia continuă, ai să mă omori.

– La Athénée Palace. Scurtă discuție despre traseu. Știrbei Vodă, dar e complicat la stânga la hotel. Ajungem la Berthelot în cele din urmă. Zic: ieșim la Calea Victoriei, direct la hotel.

Nu se mai poate. Avertizez literele că au mult de suferit în cuvintele ce urmează. Pe părțile lor verticale se preling lacrimi care se adună, ca într-un potir cu părțile curbe. Atunci literele își pierd cumpătul și încep să o ia razna, să se deformeze chiar. Vedeți cum altele se fac țândări aruncate în toate

părțile, fără noimă. Una din cele mai strânse coerențe, alfabetul și scrierea sunt subminate de trăirea absurdă a hazardului.

Încrușșarea dintre Berthelot și Popa Tatu, cu semn de „cedează trecerea” pe prima. Tânărul șofer ezită, iar din vale pe Schitu Măgureanu vine convins un autobuz. Atunci ori accelerezi, ori oprești. Dar parcă cele două vehicule erau programate să se întâlnească la punct fix, autobuzul lovește partea din dreapta față a taxiului, unde se afla profesorul. PM din spate resimte șocul, dar speră să nu fie nimic grav.

Îl doare piciorul drept. Ca din pământ apare un taxi care îi duce la spitalul de urgență Floreasca. La camera de gardă, cu blazarea de rigoare, doctorul este rezervat. Așezat pe patul mobil, profesorul suferă, dar se stăpânește. Din ureche îi curge un firicel de sânge.

Telefon Elenei: „Nu-i nimic grav, dar vino mai repede la spitalul Floreasca!” Se sperie, dar cu spiritul ei ferm se abține de la reacții alarmante. Sosește. Se vede că e mai grav decât se credea. După investigații sumare, urmează să fie dus la radiografie, plus alte analize. Zice Elenei: „Télégraphiez à ma femme”. Atât și e dus sus.

PM este examinat la rândul lui: un dinte lovit și contuzii la șold, suportabile. Nu se prea comentează. Țăranul, în situații grave, este rezervat, nu se lamentează, face tot ce se poate, dar este dominat de un simțământ al fatalității.

Acasă. Telefon colegei Anca Runcan, cu rugămintea ca tatăl său, reputat doctor să meargă să vadă cum stau lucrurile. Pensionar, dar în formă și luminos de atent, discută cu doctorii.

A doua zi dimineața Anca sună și cu discreția ei cunoscută, cu ezitări, spune că situația este destul de complicată. Nu se știe încă dacă poate fi operat la picior. Mai urgent este să se supravegheze circulația cerebrală, dar nu spune dacă este în comă.

Telegramă la Montpellier, telefoane la minister, la rectorat. Dat fiind proaspătul titlu acordat, însuși ministrul Mizil intervine la spital. Trebuie albumină umană. Costă foarte mult, dar ministerul își dă acordul. Angoasă permanentă. La rectorat, profesorul Alexandru Piru, prorector atunci, este cât se poate de preocupat. Se negociază mereu cu ministerul. Anca transmite mesajul medical, situație să zicem staționară, dar lasă să se înțeleagă că totul nu e pierdut.

La decanat PM este într-o tensiune atroce, dar încearcă să n-o arate. Vestea s-a răspândit repede în facultate, întrebări, încurajări. Minutele, orele se scurg greu. Treburile administrative miroase a lumânare.

După două zile sosește la București fiul profesorului Michel, el însuși medic. Merge la spital, discută cu doctorii, apoi spune: „Suntem obligați să sperăm”.

Peste alte două zile intervine decesul: un cheag de sânge care a blocat circulația. Atmosferă funerară generalizată. Nu se poate spune ce este în inima lui PM, și-așa destul de încercată. Sunt suspecți scriitorii care își permit să restituie unele stări sufletești. Eu scriitorul nu-mi îngădui așadar să investighez psihologia lui PM. Prefer să-l las liniștit, căci i-ar activa tonele de suferință acumulată din fragedă copilărie. Rezum prin a spune că i-a dispărut tatăl, nu numai spiritual.

Rodica este cutremurată, dar firea ei liniștită, retrasă chiar, îi permite să nu se exteriorizeze, doar că din brunetă se face sumbră. Preia treburile practice: se ocupă de îmbrăcăminte corpului neînsuflețit, aducând unele piese din garderoba tatălui său.



Finalmente, ceremonia are loc la morgă. Din partea universității participă profesorul Piru. Îi zice lui PM că îi vine greu să articuleze cuvinte de consolare cu iz protocolar și că e mai bine ca „dumneata, fost elev... să spui câteva cuvinte.” Fostul elev se mobilizează și face o scurtă vorbire cu rezonanțe tragice și cu fior liric: „Veți rămâne în raza de soare prin care să ne mîngîiați cu spiritul generos, veșnic prezent printre noi”. După aceea Piru se va referi des la darurile oratorice ale decanului. – Don profesor, a fost prea trist ca să mai aibă loc asemenea aprecieri. Oricum, au rămas amici, iar după Revoluție a scris un frumos articol cu prilejul traducerii în limba franceză a poeziei lui Eminescu, versiune a lui P.M., ce omagiază punctul culminant al asimilării limbii lui Baudelaire, în euforia sudului luminos, încarnat în figura lui Louis Michel. Dar și Alexandru Piru este acum o umbră ce vibrează peste acest text.

Ministerul se ocupă de ultima călătorie București-Montpellier a maestrului dispărut, cu avionul de data aceasta. La aeroport, avionul își ia zborul urcând sigur spre cer. Elena și Paul îl însoțesc cu ochii înroșiți și simt profund că ia cu el o parte esențială a ființei lor.

La Paris, unele necazuri până la zborul spre Montpellier, de unde defunctul e dus la Uzès, pentru loc veșnic în patria lui Racine.

La proces PM este tachinat cu întrebări privitoare la împrejurări. Sentința: șoferul este condamnat la doi ani de închisoare, iar Adasul urmează să plătească despăgubiri în valută echivalând bugetul în devize pentru anul în curs. Cheltuielile ministerului s-au ridicat la un miliard de lei la cursul actual (2002-2003).

Șoferul fusese student la Politehnică, de unde s-a retras, sperând să poată pleca definitiv în Canada, la mama lui, stabilită acolo. Între timp, s-a făcut șofer la taxi, lucru extrem de rar atunci, nu ca în prezent.

Pentru PM a fost începutul seriei de dispariții iremediabile: tata, sora, mama. Neantul a căpătat forma desăvârșită a patratului.

*Breaza, București, ianuarie 2003*

PERICLE MARTINESCU

## Pagini de jurnal (VIII) Anul 1940. Bombe și boemă

(fragmente)

**30 martie** Azi, la „Luna Bucureștilor”, bătrânul Dauș m-a întâmpinat foarte supărat: „Te-am căutat acum cinci zile, de-atunci te aștept, nu ți-a spus nimeni?!” Mă căutase la telefon la Bibliotecă, rugase să fiu anunțat că mă caută, dar nu mi-a spus nimeni, din răutate, din invidie. Mi-a dat să îngrijesc tipărirea unui volum de **Poezii** de V. Alecsandri, pe care-l publică municipiul București. Anul trecut, am lucrat la ediția Eminescu scoasă tot de „Luna Bucureștilor” cu ocazia semicentenarului morții poetului, și fiind mulțumit de felul cum am lucrat atunci, m-a chemat acum pentru Alecsandri. Volumul Eminescu a apărut frumos și în aceleași condiții urmează să fie tipărit și Alecsandri. Iată o treabă care îmi face plăcere.

**7 aprilie** Deși mă pregăteam de primăvară („echipament de primăvară”), iată că s-a întors iarna înapoi. O zi zburlită, un vânt puternic, sec, ce rupea copacii, zmulgea firmele și zgâlțâia porțile. Azi noapte a plouat. Acum ninge. Fulgi mari, albi, ce se topesc imediat, îndată ce cad pe pământ sau se lipesc de ramurile pomilor înmuguriți. Iar vântul bate atât de tare, că parcă aș fi într-o cameră pe malul mării ascultând mugetul valurilor. Capricii de-ale lui „Prier”.

Situația mea „subterană” e la fel de zburlită. De o săptămână n-am scris nimic, am trăit într-o letargie spirituală degradantă. Am, pe lângă senzația unui gol sufletesc și spiritual, și senzația unei înstrăinări, a unei rătăcirii, a unei inferiorități animalice. Cel mai prost articol pe care-l citesc într-o gazetă mi se pare bun și îmi vine să cred că eu n-am să mai fiu în stare să scriu o pagină. De câteva zile nici n-am mai citit nimic. Am trăit banal, plat, ca toți ceilalți, „efeminat”.

**9 aprilie** Însemnările acestea nu vor intra *niciodată* în mâna cuiva. Le fac numai pentru mine, ca să mă răcoresc, să mă buciuesc, să mă răzbun sau să mă regăsesc pe mine însumi. Căci am impresia că m-am rătăcit, mi-am pierdut cărarea în viață, și numai

În fața acestor caiete mă mai regăsesc puțin. Dar cu câtă ostilitate și cu cât de gust!

Dacă cineva ar citi aceste pagini, și-ar face despre mine o părere categorică: *un imbecil*. Or, aceste pagini, scrise în fuga condeului, reprezintă doar momente, formează un fir din vasta pânză pe care – ca un păianjen – o țes zi și noapte în jurul meu fără să știu precis pentru ce, gata oricând ca totul să se rupă și să se spulbere în neant. De ce trăiesc oare, de ce m-am născut când ar fi fost mai bine, mai logic, să nu se fi întâmplat nimic cu mine în univers? Eu să nu fi știut nimic despre Lume, iar lumea nimic despre mine...

**14 aprilie** Noapți de patimă, zile de tristețe... Cam așa scria odată pe banderola unei cărți despre Shelley și Byron. Doi poeți, două destine, două victorii, și totuși două înfrângeri. De ei – mai bine zis, de Byron – mi-amintesc totdeauna în clipele mele de „angoise”. Sunt o fire înzestrată cu un temperament, un caracter, un spirit și o inimă aproape identice. De aceea sunt atât de trist, atât de fericit, atât de nepotolit și, vai, atât de plictisit.

Scriu acestea la ora 8 dimineața. Am dormit doar câteva ceasuri. Aseară am ieșit de la Bibliotecă cu P. Ne-am plimbat vreun ceas prin oraș, apoi am venit înapoi. Când am intrat noi a început să plouă. În casă era bine, cald. Am stat până la miezul nopții, frământând-o ca pe o pastă intrată în mâini patimașe. Are un trup ispititor, e lăcomă de îmbrățișări și sărutări, dar își apără cu îndârjire „neprihănirea”. Patima mea e numai pe jumătate satisfăcută, mai mult încă, cealaltă jumătate rămâne aprinsă și continuă să-mi ardă trupul ca un rug. Nu știu ce se întâmplă cu ea – desigur, ceva similar – însă pentru mine aceste seri de voluptate sunt o tortură.

La miezul nopții am condus-o la tramvai, apoi, înfometat m-am dus la Café de la Paix să mănânc ceva. Acolo am dat peste mai mulți prieteni noctambuli, am stat la masa lor, am înfulecat ceva, absent la discuțiile lor, gândindu-mă mereu la îmbrățișările fierbinți ale lui P. Ploaia încetase, era o noapte feerică, în drum spre casă m-am abătut pe la „fetele” lui Constanțeanu, casa de lângă piața Rosetti, și m-am întors aici târziu, sleit, fierț, răcorit, cu un pojar ce mocnea încă în mine.

Despre legătura mea cu P. s-ar putea scrie un roman. Un roman al meu și, mai ales, un roman al ei. E o fată trecută, descurajată, tristă, singură. Caută momente de voluptate și le soarbe cu lăcomie. Are un trup splendid, subțire, alb, de câte ori îl privesc îmi amintesc o gravură japoneză ce înfățișa o gheișă goală în picioare, rezemată de un scaun, pe care o privisem îndelung între filele unei cărți. În clipele de „nebunie” i-am spus că o iubesc – și poate eram sincer atunci, dar acum nu știu dacă e adevărat. Judecând la rece, o doresc cu toată patima din sângele meu, dar n-am nici un simțământ puternic pentru ea. Parcă își dă seama de asta, uneori ezită, se abține, nu mă crede sincer, sau e convinsă că mă mint pe mine când îi spun că o iubesc, însă nu se poate stăpâni și se lasă în voia instinctului, având grijă să se oprească unde trebuie.

Legătura cu ea îmi crează o mulțime de complexe sufletești. M-am lăsat sedus, sunt captivat de făptura ei, fără s-o iubesc. Ea nu înțelege să se dea cuiva fără ca acela s-o iubească total, eu o amăgesc, ea se îndoiește, amândoi ne chinuim. „Excroc sentimental”? Mai curând o victimă a excesului de zel, căci am vrut doar să-i ușurez puțin suferința prin care trecea. Și am intrat singur în foc! (...)

## **21 aprilie (Floriile)**

O zi frumoasă ca într-un pastel de Alecsandri. Cald. Azi noapte a plouat, acum atmosfera e proaspătă, curată, plină de miresele ce plutesc în lumina unui soare blând, fermecător de plăcut. Cei trei caiși din fața ferestrei mele sunt de-o albeață ireală, ca niște flori uriașe de mărgean culese din fundul mărilor și scoase la suprafață, să salute primăvara. Corcodușul de alături, cu ramurile sale mai mari și înverzite, îi protejează parcă, fiindcă sunt prea tineri și gata să explodeze de emoție în splendoarea liniștită a acestei zile de vrajă.

Ah, și sunt atât de singur în această după amiază încântătoare. Cu fereastra deschisă, în cămașă, la biroul încărcat de corecturi pentru volumul lui Alecsandri, lucrez, îmi arunc din când în când ochii afară și gândurile îmi fug la o fată care ar fi fericită dacă ar fi astăzi aici, iar eu aș lăsa totul baltă ca să mă scald în privirile ei. (...)

## **28 aprilie (Sămbăta Paștelui)**

E ora 4 dimineața. La 7 plec cu trenul, pentru trei zile, la Viișoara. Aș fi putut să plec de ieri, de alaltăieri, dar am stat până azi, fiindcă abia aseară (vineri), s-au luat „lovelele” de la S.S.R. Era un motiv serios, care m-a ținut pe loc, altfel n-aveam bani de drum. Aseară, la S.S.R., am văzut lume mai multă ca oricând și mi-am dat seama ce mulți scriitori sunt în țara românească (propriu-zis, numai în București, căci nu erau decât cei de aici; pe toți însă i-a produs țara românească, fiecare venind din alt colț de pământ al ei). Atmosfera era cam... pesimistă; din listele întocmite cu două zile mai înainte de Radu Gyr, secretarul, Herescu (președintele) tăiasă vreo treizeci și cinci de solicitanți; iar celor ce rămăseseră pe listă li se redusese „ajutorul” la jumătate decât se așteptau ei. Cică nu sunt fonduri, subvenția Palatului a fost redusă. Erau acolo tot felul de oameni, și tineri și bătrâni, și cu talent și fără, și activi și leneși, și buni și răi. Printre ei, rătăcit, și eu. Nu-s nici dintre cei din frunte, nici dintre cei din coadă, în mod sigur sunt dintre cei tineri și dintre cei leneși.

De acolo, am ieșit pe Cale cu Stolnicu<sup>1</sup>, Anton și Aurel Călinescu. Ne-am întâlnit apoi cu Neagu<sup>2</sup>. Acesta era în mare vervă și, desigur, avea ceva pe suflet, fiindcă vorbea cu multă convingere despre neajunsurile tinerețelor noastre. „Nu suntem serioși, dragă, asta ne lipsește, seriozitatea”, a spus el la un moment dat. Firește, noi am zâmbit când l-am auzit vorbind astfel. Stolnicu i-a și ripostat, în glumă: „Cine vorbește de seriozitate: Neagu humoristul!” Eu mi-am dat seama însă că Neagu vorbea serios și că ceea ce-l durea pe el era însăși conștiința lui că trece drept un neserios, când în realitate are și el dramele lui personale. Sub masca umorului său se ascunde un om cu o mare sensibilitate, generos, bun, cu o viață sufletească bogată, iar durerea lui este că nu e luat în „serios”. E o naivitate din partea lui. Eu înclin să cred că tocmai oamenii care fac caz de seriozitate sunt mai neserioși, iar cei care par neserioși, sunt cu adevărat serioși. Am întâlnit atâția care, la prima impresie, te sufocau cu seriozitatea, cu gravitatea lor, pentru ca, după puțină intimitate, să-ți dai seama ce superficiali, ce goi, ce stupizi sunt tipii aceștia. Eu unul, prefer un „neserios” ca Neagu, decât „serioși” ca X, care își ascunde goliciunea interioară prin morgă sau printr-o barbă ce vrea să impună respect.

Întâlnirea cu Neagu, cu Stolnicu și cu Anton a făcut să ne bucurăm toți patru, ca niște prieteni ce ne cunoaștem demult, din frumoasele zile ale studenției, când s-a cimentat între noi o prietenie sinceră și trainică. În 1933 am figurat

toți pe lista lui Neagu Rădulescu, în alegerile pentru Comitetul studenților de la Facultatea de Litere și Filosofie. N-am reușit în alegeri, atunci, însă am rămas, câțiva dintre cei de pe lista electorală, prieteni până azi. Personal, de Neagu mă leagă și alte amintiri din acei ani, unele frumoase și dulci, altele sumbre și amare. Eram aproape nedespărțiți pe culoarele Facultății, și ne petreceam veacul mai mult la madam Eva, bufetiera de la amfiteatrul Odobescu, unde, împreună cu Ion Stancu, eram îndrăgostiți și făceam curte asiduă celor trei colege de la Română, Lody, Mary și Dica (Elodia, Marilena și Rodica); noi trei prieteni, ele trei prietene, formam un grup mai mult patetic decât vesel, fiindcă eram toți amorezați și treceam prin aprinse drame sufletești. Într-o primăvară, în luna mai, am făcut o excursie, în șase, la mănăstirea Țigănești, unde am petrecut trei zile de neuitat, dar de unde știu că ne-am întors la București „bosumflați” deoarece fetele nu admiteau să se depășească anumite limite ale buneii cuviințe colegiale. L-am văzut atunci pe Stancu implorând-o în genunchi pe Mary, eu mă pârpileam cumplit, cerșindu-i Dicăi un sărut, numai Neagu se înțelegea cu Lody (s-au și căsătorit mai târziu). Dar de Neagu mă leagă și altfel de amintiri, anterioare celorlalte când, proaspeți studenți, băteam împreună (uneori în doi, alteori în grup, cu toată „generația”) drumurile până la Crucea de Piatră, lăsându-ne tinerețile pe acolo cu o nepăsare de adevărați crai. Neagu era foarte cunoscut în „cartier”, căci nu era seară în care să nu se ducă, iar unii dintre noi îi țineam trena, socotindu-l un fel de „căpitan al plăcerilor”. Într-o seară, ne-am „garnisit” amândoi cu toate stigmatele venerice, încât am căzut pe mâna doctorului Trifu (Neagu îl cunoștea mai de mult, era pacientul lui), care după un tratament intens de o lună de zile ne-a repus pe linia de plutire. (Ca s-o luăm apoi de la capăt). De atunci am rămas pacientul acestui admirabil om, prieten al scriitorilor și artiștilor și excelent medic, cu inimă de aur, care ne trata foarte conștiincios, ca un părinte, iar noi îl răsplăteam când și cu ce puteam.

Întâlnirea de aseară mi-a răscolit toate aceste amintiri care m-au umplut de duioșie și mă obsedează acum, când mă pregătesc de plecare, să ies din Bucureștiul acesta ce mi-a intrat în sânge. La melancolia lor, se adaugă și aceea că voi petrece încă un Paște trist, ca atâtea altele din ultimii ani, departe de aceea care îmi stăpânește inima.

Ieri crezusem că am s-o văd pe L. l-am dat o întâlnire, am așteptat-o, n-a venit. Poate mă crede și ea pe mine un nesian, un frivol. Adevărul este că aș putea să fiu foarte serios în toate, dar viața nu-mi permite să fiu astfel. Cum poți să fii serios când totul din jur te îndeamnă să râzi și să iei peste picior orice? În dragoste sunt serios – în dragostea ce i-o port ei – dar ca să nu par ridicol îmi iau adesea o mască de neseriozitate. Ce eroare! Sunt poate încă prea tânăr, n-am cunoscut poate anumite experiențe ce-ți dau adevărata lecție de seriozitate – o boală, de pildă – însă, cred, orice ar fi, mediul m-ar readuce la aceeași neseriozitate, fiindcă oamenii din jurul nostru sunt mult prea neserioși pentru ca unul serios să nu cadă în ridicol. Cu L. n-ar trebui să mă comport așa, fiindcă ceea ce mă leagă de ea e ceva mult prea serios. Plec în vacanță, trăgând după mine un car încărcat de melancolie.

**8 mai** Aseară am făcut iarăși „proștii”. Am venit apoi acasă obosit, chinuit, demoralizat. M-am culcat imediat și toată noaptea am visat o mulțime de lucruri fără sens, care m-au obosit și mai mult. Între altele, am visat că citeam într-o carte de Montherlant – *Service*

*inutile* parcă – următoarea frază: „Duceți-vă la război, domnii mei, tinerilor, luptați, agitați-vă, faceți ceva, căci altfel cădeți victima jurnalelor intime”. Cred că explicația visului pornește de la faptul că aseară, înainte de a stinge lumina, mi-am aruncat ochii în *Nouvelles littéraires*, peste o anchetă unde J. Kessel răspunde și el ceva, „au moment de s'embarquer pour le Norvège”. Asta mi-a răscolit multe gânduri. Oamenii care vor să trăiască, trăiesc; luptă, se agită, călătoresc. Celor cărora le e teamă să intre în acțiune, ca mie, moartea le pregătește încet, pe nesimțite, un pat în care se simt bine, dar de unde nu se vor mai scula niciodată.

**10 mai 1940** Sărbătoare națională! Fără să vrei, fără să-ți dai seama, participi la fastul acestei zile, laolaltă cu mulțimea setoasă de spectacole, care invadează străzile, privind armata ce se retrage cu torțe, admirând iluminările din oraș. Toate edificiile sunt împodobite cu șiraguri de becuri feerice sau înconjurate de reflectoare ce le dau un aer măreț, mai elegant și mai impunător. Astă seară a burat puțin, apoi atmosfera a devenit cum nu se poate mai agreabilă. Palatul regal, Athénée Palace, Cercul Militar, ministerele – toate erau înfășurate în haina sărbătorii naționale: tricolor, lumini, ghirlande de verdeață. Parada a fost redusă, fiindcă trupele din București sunt „pe zonă”.

După amiază s-a răspândit în oraș vestea despre invazia germanilor în Belgia și Olanda. Mai întâi la Radio, apoi gazetele, cu edițiile speciale, au împărțiat știrea. Ea a produs o consternare generală. Am citit proclamația lui Hitler către „soldații de pe frontul de vest”, unde le spunea că depinde de ei ca soarta Germaniei să fie bună în mileniul care vine. Ce nebunie! Acest om este într-adevăr nebun, mânat orbește înainte de o fatalitate apocaliptică; sfruntează cu cinism umanitatea, nu mai are nici un scrupul, nici o urmă de bun simț, nici o rațiune. Acum învinuiește Franța și Anglia că au provocat războiul; pretextează că vrea să evite un atac direct împotriva Germaniei și, ca măsură de prevedere, ocupă Țările de Jos. Cred că peste tot proclamația lui Hitler și declarațiile lui Ribbentrop de astăzi au stârnit indignare și au întărit odată mai mult – dacă mai era nevoie! – bănuielile oamenilor că actualii conducători ai Germaniei sunt niște schizofrenici ajunși în ultimul grad de disperare.

Fastidiosul „rôle de guerre” s-a terminat. Adevăratul război a început azi, 10 mai!

**15 mai, seara** După cinci zile de război în Belgia, comunicatele s-au grăbit să vorbească despre cea mai mare bătălie din istorie, care e în desfășurare. Acest „în desfășurare” sună ca o cumplită amenințare! Cea mai mare bătălie din istorie va avea rolul să decidă, și de data asta, ca și altă dată, nu *soarta Belgiei*, ci soarta... Franței. Astăzi, când am auzit că trupele germane au pătruns pe teritoriul francez, am avut o scurtă tresărire de groază. Parcă aș fi primit eu însumi o lovitură în coaste. Nu știu dacă trebuie să mă îngrijorez eu, sau nu, de asta, dar inima, spiritul, toată ființa mea nu poate să rămână rece la tot ce se întâmplă acolo. De astă vară, când am fost la Paris, am început să simt o teamă pentru soarta frumuseților, a bogățiilor artistice, a creațiilor unei civilizații aflată acum „à la merci d'une bombe” (cum scria pe o placă la intrarea în catedrala din Châtres). Mergeam pe lângă ele și parcă mi-era milă de ele, aveam sentimentul

că pentru ultima oară le văd și mi se păreau resemnate în fața primejdiei ce le amenința și pe care numai ele o prevedeau. În jurul lor, oamenii petreceau, jubilau, dansau, dar ele, acele catedrale și palate somptuoase își înălțau fruntea în soare și zâmbeau cu indulgență privind spectacolele, acele baluri populare de la 14 iulie, de la picioarele lor. „Oamenii ăștia se mândresc cu noi și ne cred nepieritoare, dar nici unul nu bănuiește că în curând vom pieri și noi!...” Acesta era limbajul pe care-l ascultam eu, în plimbările mele neobosite, ziua și noaptea, prin Parisul marilor serbări de la 14 iulie 1939. Piețele, străzile, bulevardele erau pline de o lume care petrecea cu voioșie, cântând și dansând, ziua și noaptea, cu absolută încredere în existența și puterea Franței; dar când îmi desprindeam ochii de la spectacolul străzii și-i ridicam spre fațadele fastuoase, parcă citeam pe ele un verdict extrem de ironic și observam că Parisul, atât de vesel jos, era, de la etajul întâi spre cer, tăcut, trist și gânditor... Simțeam un fior, dar îmi treceam repede palma peste ochi, ca pentru a spulbera o nălucire și-mi spuneam că nu-i adevărat...

Peste o lună și jumătate, la 1 septembrie, a izbucnit războiul. Iar acum, în mai 1940, iată că Franța a intrat în marele foc. Cum va ieși ea din acest foc, e greu de prevăzut în prezent, după cinci zile, dar mi-e teamă că îi va fi fatal. Mi-e teamă că vor muri milioane de francezi, „pour l'honneur de la Patrie”. Se pare că puhoiul german e inexorabil și ineputabil.

Astăzi, Rotterdamul în flăcări. Belgia concentrează toți bărbații între 16-55 de ani.

**21 mai** Zi tragică. Franța a suferit azi o nouă înfrângere. La Cambrai, lupte crâncene. Comunicatul german anunță că armata a 9-a franceză e distrusă și generalul Giraud făcut prizonier, împreună cu trupa. Comunicatul francez spune doar că situația e... „confuză”.

Franța va fi învinsă. Numai o minune o mai poate salva, dar nu văd de unde ar veni această minune. Înfrângerile de până acum nu fac decât să o demoralizeze, în profitul inamicului, care câștigă și se îmbată de succese. Cu toate că îngâmfarea și demoralizarea influențează doar într-o măsură redusă orgoliul național francez – ele fiind sentimente primare, caracteristice oamenilor comuni – totuși încet-încet, Franța eternă, marea, generoasă, admirabila Franță va fi înfrântă. Această idee îmi produce o durere atât de mare de parcă aș fi eu însumi francez, de parcă aș fi lovit în individualitatea mea fizică și morală. Cuvântul acesta, care a exercitat o adevărată magie asupra noastră – Franța – nu-l pot pronunța astăzi fără ca el să nu-mi stârnească o amară strângere de inimă.

Am văzut Parisul astă vară, într-un apogeu al gloriei lui. Celor cu care mă întâlneam după aceea le spuneam: „Am văzut Parisul, înainte de a se prăbuși!” Glumeam, desigur, dar în forul meu interior, în cea mai intimă fibră a conștiinței mele simțeam parcă, totdeauna, că e și puțin adevăr în ceea ce spuneam. Firește, nu puteam crede că s-ar putea întâmpla așa ceva și eu însumi căutam să mă conving că rostesc doar o ironie gratuită, imposibil de a avea vreo legătură cu realitatea. „Parisul, înainte de a se prăbuși...” Mai dureros mi se pare însă nu faptul că Orașul-Lumină ar putea să cadă în beznă, ci acela că această beznă e adusă de dușmanul său cel mai înverșunat: hitlerismul. N-am să uit niciodată păzitorul acela de la Luvru, care, în seara când am vizitat sala sculpturilor, intrând în vorbă cu noi – „O, Roumanie, Roumanie!...” Un bun



reprezentat al spiritului francez – exploda de invective și amenințări la adresa lui Hitler și a germanilor, pe care nu-i scotea din „les boches”. Era ceva de fatalitate în felul cum vorbea acel om simplu, ale cărui gesturi violente trădau oarecum spaima omului aflat în fața unei primejdii iminente pe care încearcă totuși să o înlăture, făcându-și singur curaj.

Am impresia, mai mult, senzația, că de această catastrofă a Franței se leagă o catastrofă a mea personală – și a tuturor celor ce s-au hrănit până acum cu alimentul acesta indispensabil al culturii franceze. Sfârșitul Franței are ca ecou un sfârșit al meu – dacă se poate face vreo legătură între două entități atât de deosebite. Odată cu Franța se năruie tot ceea ce constituie pentru mine un ideal, o aspirație, o necesitate superioară, un rost în viață, un sens de a cunoaște, a înțelege, și a iubi lumea. Dacă Franța moare, unul din cei doi sori la lumina cărora a înflorit și s-a dezvoltat existența mea, s-a stins. Va fi o altă lume – Paul Reynaud, într-un discurs de acum câteva zile, a spus: Vor fi revoluții după acest război, va fi un alt spirit, o altă lume etc. – vor dispărea toți cei în care credem astăzi, vom călca pe urmele Parisului actual ca pe ale unei străvechi amintiri și, vai! ne vom obișnui atât de ușor cu ceea ce va fi mâine. Dar lumea noastră nu va mai fi. E o tragedie a umanității întregi, drama Franței de astăzi. Ah, cât de bine se înțelege lucrul acesta, dar nimeni nu-l poate evita! Împotriva fatalității nimeni și nimic nu se poate opune.

Recitesc, ca o amară consolare, câteva pagini din *La tentation de l'Occident* a lui Malraux. Ce fin interpret al civilizației europene, ce patetic spectator al sfârșitului ei, ce lucid observator al cercului de iluzii în care plutim cu toții! Malraux e o inteligență fascinantă, poate cel mai pătrunzător spirit care a existat de la 1920 încoace. E mare prin viziunile lui, prin cultura, prin experiența, prin curajul, prin eroismul lui. Cine știe dacă mai supraviețuiește sau nu în clipa de față, căci în ultimul timp era înrolat ca ofițer de aviație „undeva” pe front. Cred că s-a ferit de moarte, ca să asiste la sfârșitul „occidentului” său, al cărui ultim cavaler a fost. Lectura cărții lui are, acum, o rezonanță terifiantă...

Am fost la înmormântarea lui T.C. Stan, scriitor mort fulgerător la 33 de ani. Ce impresie urâtă mi-a produs această ceremonie. N-am să mă mai duc la înmormântări și n-am să las să fiu îngropat într-un cimitir. Nu știu de ce, astăzi, am impresia că, într-un cimitir, nici după moarte nu poți să scapi de oameni, și acolo trebuie să suporti prezența lor, prin faptul că și „Dincolo” rămâi în aceeași aglomerare vulgară și prozaică. Dacă nu se va putea să fiu îngropat undeva departe, la poalele unui plop, la marginea unei păduri, pe malul unui râu, ca să fiu singur, atunci prefer incinerarea.

În capela cimitirului erau doi morți. Unul anonim, la care nu se uita nimeni și își aștepta, de o parte, rândul să intre în pământ. Celălalt era cunoscut, înconjurat de mulți prieteni care-l regretau, dar, în ultimă instanță, nu se deosebea cu nimic de anonim: amândoi dormeau, cu fața în sus, cu brațele înțepenite, între flori. Ultima lor consolare! Florile.

Astăzi Tudor Arghezi împlinește 60 de ani. Un singur articol – mediocru – al lui Șerban Cioculescu în *Jurnalul*.

**29 mai**

Vizită plăcută la Bibliotecă: Tudor Vianu. Pe la ora 3<sup>30</sup> când veneam la serviciu, m-am întâlnit cu profesorul în capul străzii Batiște. El era cu o paporniță strânsă în mână, căuta să cumpere ceva de la băcănie, dar părea că umblă fără rost pe stradă. Era soare, cald, plăcut. Când m-a văzut și a auzit că vin la Bibliotecă,



a renunțat la cumpărături și m-a însoțit, să facă vizita pe care mi-o promisesse mai de mult la Bibliotecă, să vadă și el cum arată o Bibliotecă municipală (știa că aceasta a fost pusă pe roate de Pompiliu Contantinescu), ce cărți are, ce săli de lectură, ce fel de cititori. După ce i-am arătat sălile, fișierele, depozitul de cărți, unde s-a mirat să vadă un fond atât de bogat de cărți noi franțuzești („Este, desigur, și meritul dumatile în achiziționarea lor...”), l-am poftit în biroul d-nei R., unde am stat amândoi de vorbă aproape două ceasuri. Profesorul e foarte abătut, i se fac mizerii la Facultate, chiar de către foștii studenți ai lui, iar situația actuală din lume îl îngrozește pur și simplu. Își păstrează totuși încrederea în viață, așa cum se cuvine unui spirit superior care nu cedează în fața atacurilor oarbe ale materiei, dar, spunea el, „vom trece prin momente grele, din care cine știe câți vom mai scăpa.” Avea un accent patetic, impresionant. Și mi se părea dezarmat, dar nu înfrânt.

Am trecut apoi la chestiuni mai puțin sumbre. l-am făcut o mărturisire, pe care de mult voiam să i-o împărtășesc, dar n-avusesem prilejul, anume că dânsului personal îi păstrez o mare recunoștință, deoarece datorită unei împrejurări, decisivă pentru mine, pe care o patrona, am putut să rămân în București și să urmez studiile la Facultate. „ – Cum așa?!” a rostit el foarte curios. Și i-am povestit cum, în toamna lui 1931, înscris la Facultatea de Litere și Filosofie, m-am prezentat la examenul pentru bursă, unde examinator era chiar dânsul – teză scrisă cu subiectul „Paralelă între Logică și Psihologie” – și am obținut o bursă, constând din masă și un pat la căminul studentesc al Oficiului universitar, ceea ce pentru mine a fost providențial, căci altfel nu știu ce s-ar fi întâmplat: poate aș fi rămas „fecior la plug”, poate aș fi păzit și astăzi oile. Își amintea că ținuse asemenea examene, dar nu-și amintea de mine, cel de atunci. Mai târziu am devenit unul dintre studenții lui preferați, dar nu străluciți (dimpotrivă nu m-am evidențiat prin nimic, iar la licență m-a trecut mai mult din... simpatie). Urmărea însă activitatea mea publicistică și mi-acorda credit, cu toate că nu era totdeauna de acord cu unele „extravaganțe” ale mele. Odată, la un seminar, am ținut și eu o lucrare despre Baudelaire, însă într-un spirit foarte degajat, făcând unele constatări și afirmații ce-și aveau locul într-o revistă de frondă, dar nu la un curs universitar; totuși, el a suportat cu indulgență dizertația mea (cred că i-a plăcut chiar, însă, ca profesor, nu putea fi de acord). La fel, când a apărut romanul meu **Adolescenții de la Brașov**, i-am oferit cartea, și după ce a citit-o mi-a spus doar că eroii mei sunt „prea *teribili*”, lăsându-mă să înțeleg că nu putea admite răsvrătirea unor elevi față de dascălii lor. Temperament de boem, spirit larg, îngăduitor, inimă caldă, dornică de prietenie în sensul frumos al cuvântului, dar în același timp personalitate bine organizată, impunându-și o disciplină riguroasă în viață și în muncă, Vianu mi-a inspirat totdeauna respect și a fost unul din profesorii pe care i-am simpatizat mult ca student. Am motive să cred că și dânsul m-a simpatizat. (Am și „colaborat” odată, atunci când a realizat cu studenții din seria mea traduceri de texte estetice, prin 1934-1935. Mie mi-a dat să traduc textul din Alain, inclus, după ce l-a revăzut și corectat el, ca de altfel pe toate celelalte traduceri, în volumul tipărit ulterior). N-am să uit seara petrecută împreună acum vreo doi ani la Brașov, când am vrut să retrăim câteva clipe o viață „studentească” frumoasă a cărei nostalgie o purtăm cu noi. Era președintele comisiei de bacalaureat și-l luase ca secretar pe prietenul și colegul meu de facultate Ion Ureche, care-l cultiva și spera să rămână asistentul său la Estetică. În prezent e la Paris, unde s-a dus să-și facă doctoratul la Sorbona și unde l-au prins evenimentele). Ureche mi-a scris și într-o duminică m-am

dus la Braşov, m-am întâlnit cu ei, iar după examen ne-am urcat toţi trei pe Warte, am luat masa la restaurantul de acolo, unde am stat până noaptea târziu, când s-a închis localul. Profesorul a fost încântător. Se simţea bine în compania noastră, cadrul şi atmosfera de acolo îl dispuneau şi mai mult, am băut bere, am mâncat crenvurşti şi fripturi bine preparate, am admirat priveliştea ce se deschidea de sus, prin noapte, spre Ţara Bârsei, iar el ne-a depănat câteva amintiri de pe vremea când era student în Germania şi „oficia” des la asemenea agape romantice, pline de farmec. Atunci l-am cunoscut bine pe adevăratul Vianu. Aş putea spune că e un boem „refulat” sau unul transformat în „Herr Doktor”. Simt o mare afinitate între noi (ca structură sufletească – ceea ce nu există între el şi Ureche, dar acesta are alte însuşiri), însă şi o mare deosebire. Pe lângă faptul că provenim din medii cu totul diferite, facem parte din două generaţii nu prea depărtate (ca vârstă artistică) însă cu mari deosebiri de vederi. El a rămas la simbolism şi impresionism — în poezie, în critică, în stilul de viaţă – la care a adăugat un *olimpianism* ce i se potriveşte de minune şi-i e necesar în cariera universitară, fără să participe la neliniştea, revolta, anarhia şi dezaxarea oamenilor din generaţia mea. (Cred că nu l-a citit pe Malraux şi nici nu-l interesează). Afară de acestea, ştie să fie „doctoral” în tot ce face, pe când eu sunt un biet „poet naiv”, ca să folosesc un termen pe care l-am auzit de multe ori la cursul său. El îl are ca idol pe Goethe, eu pe Baudelaire; iată ceea ce ne deosebeşte fundamental.

La plecarea de la Bibliotecă, l-am văzut totuşi pe acest falnic om, atât de sigur de el când apărea la catedră, atât de seducător prin expunerile sale, l-am văzut, zic, abătut, dezorientat, ca sub povara unei mari ameninţări. Căuta să braveze, dar nu-şi putea ascunde o anume spaimă interioară ce i se aşternea în priviri. Desigur, şi el se întreba, ca şi mine, păşind pragul Bibliotecii, ieşind din umbra iluzoriu-protectoare a cărţilor: ce se va întâmpla cu noi mâine, poimâine?

---

<sup>1</sup> De fapt, Aprilie în vechea denumire e „Prier”

<sup>1</sup> Simion Stolnicul

<sup>2</sup> Neagu Rădulescu

LIVIU CAPȘA

## Preoți, călugări, duhovnici

**D**upă o îndelungată și dureroasă opresiune ateist-comunistă, grație însângeraț-izbăvitorului decembrie 1989, românii au descoperit miracolul religiei și calea cea dreaptă a credinței.

Șovăitori la început, temători și nedeprinși cu rânduielele bisericii, ei aveau nevoie, pentru restabilirea dialogului cu Dumnezeu, de misionari care să le lumineze această lucrare de taină; care să le redefiniească valorile spirituale ale creștinismului cu competență teologică și har duhovnicesc; care să-i reînvețe omenia smereniei, blândețea îndurării și nădejdea mântuirii.

Menirea aceasta, deopotrivă religioasă, morală și terapeutică și-au asumat-o, cu nemărginită bucurie, mai mulți preoți, teologi, călugări și duhovnici, cu alte cuvinte, slujitori smeriți ai conștiinței creștine. Numele Părintelui profesor Dumitru Stăniloae, al Părintelui Galeriu, al Părintelui Cleopa, al duhovnicilor Arhimandriți Arsenie Papacioc, Teofil Părăian, Paisie Olaru, Mina Dobzeu, Sofian Boghiu, al preotului Iustin Marchiș, ca să-i enumerăm doar pe câțiva dintre cei dărușiți întru ghidarea noastră spre pătrunderea tainelor îndumnezeirii, au devenit repere salvatoare într-o societate ispititor-confuză și demoralizatoare.

Prin ei, o mare parte a românilor contaminați de ateism au descoperit discursul teologic și monahismul ortodox, pocăința și milostenia, într-un cuvânt, Biserica, drept conștiința generală a creștinilor. Ei au fost și duhovnici și învățători, și ziditori. În slujbe și predici, în intervenții publice sau scrieri, toți cei amintiți au îndemnat la o „mărturisire fără prudențe”, cum spunea monahul-învățat N. Steinhardt, și nu au tratat niciodată iertarea ca pe o egalizare a vinovațiilor. Ei au văzut pocăința și curățirea sufletească, atât de necesare după agresiunea necredinței, ca primi pași în drumul fiecăruia spre orizontul cristic. După cum mărturisea Părintele Stăniloae, „Nu era timpul luptei cu armele, așa cum au luptat grecii atunci; acum se impunea să luptăm spiritual, cu armele teologiei, să aducem lumea la credință. Numai credința în Hristos ne poate reunifica și ne-ar putea reda puterea pe care am avut-o. Altfel, să știți, ne prăpădim ca neam”.

Alături de darul comunicării orale, de nemaiîntâlnita lor disponibilitate participativă, acești adevărați apostoli ai regăsirii noastre ca fii ai lui Dumnezeu în acest „univers imens, amețitor, ale cărui margini abia le putem gândi”, cum

descrie Părintele Galeriu lumea secolului XXI, pe care i-am pomenit mai sus, am avut și o remarcabilă vocație cărturărească. Vasta lor cultură umanistă, aplicația și profunzimea cugetărilor, spiritul viu și limpede s-au adunat în alcătuirea unor lucrări memorabile. Scrisul a fost pentru ei o pecete a sufletului și o revelare a prezenței logosului ca rațiune întrupată de la Duhul Sfânt, o latură a misionarismului lor inițiativ și îndrumător. O aflare, prin cuvânt, în iubire, adevăr, armonie și ordine divină. Spune tot Părintele Galeriu în „tălmăcirile” sale la Tatăl nostru: „Avem libertatea să acceptăm sau nu această minunată ordine divină, dar fără împlinirea ei nu ne aflăm în adevăr, nu mai trăim după voia lui Dumnezeu, pierdem taina și puterea acestei armonii în care ne cheamă Tatăl nostru, și care este iubirea”. Explicând, interpretând și tălmăcind, cărturarii noștri îndrumători ne dezvăluie în cărțile lor sensurile adânci ale pildelor și învățăturilor biblice, ne arată Calea, Adevărul și Viața, „icoana și izvorul vieții noastre”, așternând „ofranda de slujire a lumii în care trăiesc”.

Ca în tot ce au înfăptuit în viața lor pământească, învățătorii noștri spirituali, pe care i-am invocat în aceste câteva rânduri, ne luminează sufletul și gândul cu întruchiparea în cuvântul și vorba bine ticluite a „sfintelor nevoințe ale desăvârșirii”, spre care tindem ca fii ai lui Dumnezeu.

## Arabii, cei mai buni agricultori români

**D**in istoria orală, dar și din cărți, noi, cei care am avut privilegiul de a trăi în epoca de intensă culturalizare în masă, după care, spiritualizat, suspină dl. președinte Iliescu, am aflat că românii sunt, la origine, neam de păstori și agricultori. Aceste ocupații, care au evoluat în timp de la statutul de profesii la cel de hoby-uri, ne-au statornicit pe aceste meleaguri, ne-au făcut pre-primitivi și mereu bucuroși de oaspeți, dar, mai ales, ne-au plecat capul la timp, astfel încât să nu-l taie nici o sabie vrăjmașă. Unul singur, de-i zicea Ștefan, și cel Mare, înainte de-a deveni și Sfânt, nu prea a ținut cont de poziția explicită a capului românilor ce-l înconjurau pe la ospete, tăindu-l, repetat și cu mare bucurie, pentru că tot îi stătea la îndemână. (Așa se pare că au ajuns vecinii noștri de atunci, „polșii”, care s-au obținut de la această îndeletnicire, să aibă, de-a lungul timpului, mai mulți cavaleri și nobili decât toate cele trei țări române la un loc).

Mai spre zilele noastre, adică de când niște tancuri bătute cu stelute roșii și manevrate de mâini dibace, cu multe ceasuri pe ele, ne-au tras brazde adânci și dureroase prin viață, cele două ocupații tradiționale au început să se veștejească, precum culturile agricole dispuse-n pătrate, după o metodă colhoznică experimentată și pe meleagurile mioritice. Nici bietele reprezentante ale șeptelului românesc nu se simțeau prea bine, luându-și, sub formă de carcace, lumea sovietică în cap, spre satisfacția gastronomică a marelui prieten de la Răsărit.

Sub Ceaușescu, o (foarte) lungă perioadă de timp, urmându-i îndemnul, ne-am extins multilateral aria înfrățirii nu numai cu codrul, ci cu întreaga natură a patriei, devenind, după cum atât de periculos ne-a caracterizat o poetă, un popor vegetal. Adică, în loc să lucrăm natura, s-o stăpânim, tovărășește și principial, noi îi făceam concurență neloială la lăncezit și tăiat frunză cu destinație canină.

Adunat laolaltă, pentru bunăstarea tuturor fiilor satului, dar mai ales a celor ce-i păstoreau de la centru, pământul românesc, eliberat de ocupația cruntă a chiaburilor, a început să capete proprietăți paranormale, producând, în loc de orz și gogonele, cifre și procente. Întotdeauna, la cele mai înalte cote.

Plecând de la țară pentru a-și împlini tripla vocație de țărani-muncitori-navetiști, foștii rurali coseau acum șpanul prin halele cât o tarla din Bărăgan, răsădeau șuruburi și nituri în solul afânat al tablei și mulgeau cablurile cumiști și răbdătoare. Producția agricolă se înfrătea cu cea industrială. În locul foștilor cooperatori, pe ogoarele triste ale patriei făceau acum instrucție soldații, care îi prezentau onorul comandantului suprem cu mâna pe cocean, iar apoi încărcau la foc automat remorcile și camioanele din dotare.

Cu asemenea apucături urbanizate ne-a prins revolta cea nefinalizată din decembrie '89. Ceea ce, dacă e să ne întrebăm, explică revoluția agrară românească aflată în plină și impetuoasă desfășurare, în care arabii tind să devină vioara întâi. Nici nu e prea greu, de altfel, când au în spate o orchestră total dezacordată și un dirijor afon, iar nisipul saharian, cărat în pluriile unor bancnote verzulii, afânează relațiile și îngrașă solul afacerilor. Așa se face că acum, nea Alecu nu mai tunde oaia și berbecul, abandonându-și foarfeca în mâna foștilor purtători de turban, care, asemenea eroului lui Rebreanu, săruta cu foc un pământ atât de darnic și primitiv.

## Măria sa, votantul

Între două votări, adică aproximativ patru ani, el nu reprezintă nimic pentru politicianul român. Este trecut la capitolul lucrurilor ne semnificative, pe lângă care se trece cu nepăsare sau chiar cu dispreț.

Votantul își duce viața în locuri abstracte (sate, orașe, blocuri, spitale, aziluri), fără de contur pentru politicienii din palatele tutelare (prezidențiale, ministeriale, parlamentare), ce-i adăpostesc și-i apără de intemperiiile tranziției. Pentru că, la urma urmei, judecând la rece, ce-ar putea să-i spună posesorului de consilieri personali, păstoriți prin cabinetele cu vedere la șosea, deținătorul de nevastă și copii, la fel de personali, dar care, fără a oferi ceva, știu doar să ceară. Cum să-l miște pe frecventatorul proletarelor bufete parlamentare, cu prețuri bine stăpânite, ghiftuitul cu ajutoare sociale, îmbuibatul cu șomaj fardat cu pudra salariului zburat dintr-o suflare. De la înălțimea amețitoare a staturii de politician, fie el dâmbovițean, bahluian sau someșean, cu prestație și curgere când mai învolburată, când mai domoală, după cum îi este firea, românul elector apare ca o alcătuire fără relief, pierdut în imensitatea țarinei străbune, risipit printre ierburi, frate cu găzele și popândăii mioritici. Alegătorul nu este decât un număr pentru urne (fixe, dar mai ales mobile), un receptor de mesaje electorale (cât mai generoase), un manevrant de ștampilă și buletin de vot. Votant îi este numele, iar meseria lui de bază este arta supraviețuirii. O meserie neînscrisă în nomenclatoare, netrecută în cărțile de muncă, dar devenită azi, în România, aproape generală.

Între două votări politicianul român nu-și pierde vremea cu fleacuri. El trudește pentru lucruri esențiale. E subjugat de priorități. E copleșit de răspunderi. E strivit de obligații. De pildă, față de partidul care l-a trecut pe listă. Între două votări singurul său alegător este partidul. Doar el l-a cules

din pustiul anonimatului, din pulberea mediocrității, din nimicul (ne)meseriei. Lui îi datorează totul. Fără partid ce ar fi fost el? Dar să nu uităm. Politicianul român mai lucrează și pentru țară. O noțiune dulce-abstractă, numai bună de parfumat discursuri, de clătit gura retoricii.

Numai că, o dată la patru ani, lucrurile se mai schimbă. Cine spunea că votantul s-a pierdut în neant, că a fost înghițit de statistici, că l-au rumegat PIB-urile, că l-au sfârtecat bugetele? Iată, există și ne este de trebuință. Are preferințe, răspunde cum trebuie la sondaje, uneori are și nevoi. Atenție deci, mare atenție la votant! Încearcă să-l convingi! Sau măcar să nu-l superi. Dacă nu ne ajută, barem să nu ne încurce. Fii atent cu el, ascultă-l, bagă-l în seamă! Promite-i mai mult decât cere, dă-i mai mult decât vrea! Ce, te doare gura? Votantul e sensibil la daruri, la micile cadouri electorale (nu uita infailibila deviză „un cârnat, un mic și-o bere țin partidul la putere!”). Acum e vremea lui. A ta va veni după. Acum el e șeful, pentru el ne zbatem, pentru el ne sacrificăm. Da, pentru El, Măria Sa, Votantul!

CONSTANTIN NOVAC

## Sociografie sau ficțiune literară

**Ș**intr-o relativ recent apărută **Istorie a literaturii române**, viciată de aberante diagnosticuri literare, prozele mele, cele mai multe inspirate de spațiul marin, sunt împinse la mantinela beletristicii, fiind catalogate drept texte sociografice; adică pagini de geografie socială care, după Demolins, își propun să studieze în chip mai mult sau mai puțin dezinvolt influența mediului asupra tipurilor sociale. Nu m-am zbatut niciodată să ajung în față, iar implicarea mea în chestiune ca un fel de sculer-matrișer cu hobby-uri extraprofesionale mă lasă rece. Ceea ce mă intrigă însă este faptul că o asemenea judecată exprimă un curent mai larg de opinie conform căruia, în mod special pentru noi, românii, marea rămâne, pe lângă un prilej de vacanță, doar un obiect privat al unei meserii numită marinărie al cărei risc de a fi înnobilită prin ficțiune literară, este sancționat cu marginalizarea. Mergând pe această cale și respectând, desigur, proporțiile, Joseph Conrad, Jack London sau Pio Baroja ar rămâne simpli reprezentanți ai unei literaturi hibride, ale căror relatări ilustrează situații concrete după cum personajele trădează fizionomii extrase dintr-o realitate fără semnificații general-umane. Dincolo de superficialitatea acestui gen de aprecieri datorată unei lecturi repezite sau prejudecări curente, literatura noastră face jocul unei mentalități nocive mai profunde în spiritul căreia ne-am fi trezit pe nedorite, printr-un simplu hazard, cu marea la picioare, incapabili să-i exploatăm și să-i apreciem, acolo unde este cazul, multiplul potențial creator. Ceea ce nu se întâmplă în marile literaturi ale lumii, unde, printre capodoperele veritabile se află numeroase cărți dedicate mării, văzută ca un univers viabil, fertil, în care Moby Dick este mai mult decât un inventar al balenelor ucigașe, iar *Bătrânul și marea* altceva decât un manual privind tehnica pescuitului pelagic.

## Confuzia

**M**ă surprind deseori întrebându-mă de unde vine nevoia mea maladivă pentru peregrinări marine lungi și imprevizibile. Ce erezie prescrisă de vreme a ascendenților mei pe linie maternă a permis imixtiunea unui spirit bântuit de neliniștea mării într-un neam de mocani pentru care anul era totul,

nu viața? Pentru care, călătorindu-se de-a lungul meridianelor, comprimarea sau dilatarea unui anotimp în dauna altuia ar fi însemnat dezastrul civilizației lor de lapte și lână? Gândiți-vă la aventura lui Phileas Fogg și închipuiți-vă că, prin trecerea lor grăbită spre vest, mocanii mei ar fi putut pierde din calendar ziua de Sân' Miedru; oile ar fi rămas înghețate pe culmi, câinii s-ar fi sălbăticit înhăitându-se cu lupii iar mocănițele s-ar fi băjenit, luând singure calea văilor.

Atunci de unde această nevoie? Nu de la mocani, firește. Pentru oameni ca ei, pentru care fiecare zi din cele numărate ale anului își avea rostul cuvenit și impus din strămoși, nu rămâneau decât drumurile rituale cu întorsul lor bine stabilit din vreme; drumuri măsurate, cântărite, bătătorite. Căile lungi cu întoarcere imprecisă, nostalgia ineditului, înverșunarea pe necunoscut nu i-au aranjat niciodată. Nici unul dintre ei n-ar fi dat o mioară bălană pe o balenă albă, n-ar fi putut ajunge deci Ahab. Și nici măcar Ishmael.



În casa unui prieten de-al meu din copilărie, o casă pustie fiindcă tatăl, marinar, număra cu o întoarcere mai puțin decât suma plecărilor, se afla o fotografie fascinantă. Cred că de la ea a pornit totul. Un vapor românesc, *Carpați*, se pare, surprins în furtună; nimic altceva decât o masă lichidă, spumoasă, rea, lăsând să se vadă doar silueta unui ins cu brațul întins într-un ultim și disperat efort de a-și găsi un sprijin pe coverta inundată. Vaporul cu pricina s-a dus ceva mai târziu, l-a înecat războiul, tatăl prietenului meu de asemenea, după ce și-a lăsat cascheta în cui ca o promisiune de întoarcere. N-a fost singura promisiune deșartă, și nici singura jertfă românească a mării, al cărei punct cu latitudinea și longitudinea corespunzătoare n-a fost marcat pe o hartă spre aducere aminte. Marinarii căzuți n-au morminte, e adevărat, deși ar putea avea cultul lor de morți între ceilalți.

Ei, bine, cred că atunci am fost victima unei confuzii; am luat istoria tatălui, știută deja, și am suprapus-o instantaneului fotografic trăind vizual, cu ardoare naivă, clipa deznodământului de mai târziu. Și în loc să-mi acord mie beneficiul afectiv hrănit de încă tulburile-mi disponibilități literare, i l-am acordat mării.

De-a lungul anilor, această gravă confuzie n-a pregetat să devină neori dramatică, să se amestece arbitrar în toate planurile existenței mele, să rupă ici și colo câte un fir abia consolidat ca să-l reia cu încăpățănare pe celălalt fals dar albastru, nemărginit dar nestabil. Orice nemulțumire, orice eșec, orice dorință de autodepășire, în mod firesc controlată de dificultăți, mă întorcea la mare, dar nu ca la un sprijin eminent moral, ca la o sursă eventuală a unor disponibilități posibile, ci ca la o soluție materială de existență. Acestei himere, pentru că era himeră născută din confuzie, îi sacrificam totul, iar obstrucțiile inerente care m-ar fi izgonit urgent din drumul oricărei aspirații deveneau aici proba eroică a facultăților mele fizice și psihice.

Aș putea spune chiar că am crescut în umbra acestei confuzii.

Vârsta pubertății m-a adus în poarta unei școli de marină pe care, prin grația celei ce-mi inspira ființa și profilul, o intuiam capabilă să-mi mântuie sufletul. Și recunosc că ar fi putut-o face, dar în sensul bun al cuvântului, clarificându-mă, torpilându-mi amăgirile, dacă n-ar fi găsit în mine o forță mistificatoare de nebănuț; dincolo de poarta numitei școli naufragiam imediat într-o programă școlară cu scârbite ore de termodinamică, de transformări



adiabate și izotermice, de legile rigide ale lui Carnot și Dietrich – Robert Mayer prin deșișul cărora abia de mai puteai ghici marea. Le-am supraviețuit, zic, în chip iresponsabil, confundând o meserie cu obiectul exercitării acesteia în ceea ce avea el, obiectul, nemărginit, albastru și pur.

Marea și navigația sunt două lucruri distincte, adeseori potrivnice, dușmăniindu-se, disputându-și cu înverșunare un singur orgoliu, acela al puterii, de parcă în patrimoniul valoric al acestei lumi mărețe nu s-ar mai afla gloriei compensatorii. Asta am înțeles-o mai târziu, și n-aș afirma-o cu atâta convingere dacă m-aș socoti singura victimă a acestui gen de eroare; e ca și cum, nădușind la o pompă de bicicletă, te-ai considera în dialog cu cerul care-ți furnizează puținul aer strecurat prin ventil. Ar fi nevoie de puțină mitologie în materie, și lumea s-ar umple numaidecât de bicicliști-adolescenți cu pneurile bicicletei pline de constelații.

## Nea Mitică Bojocea

Aș vrea să evoc aici chipul unui om de mare pe care l-am cunoscut în perioada școlarității mele marinărești, afacere rămasă, de altfel, fără o semnificativă finalitate certă. Pe omul acesta îl chema Mitică Alexandrescu, poreclit de prieteni, fiindcă nu cred să fi avut vreun dușman, în afara lui însuși, *Bojocea*. Pricina poreclei pornea din înjurătura-i preferată, blândă și statornică, de *Bojocii mă-sii*, în care-și îngropa amarul lui de fochist etern și rarele satisfacții de a se vedea ajuns pe țarmuri. De câte ori, la întoarcerea spre țară, venind din apele oceanului, răsărea, ca un ultim avertisment, capul Guardafui, nea Mitică ieșea pe punte, printr-o gaură de bunker, din bârlogul lui incandescent și, cu trupul răsucit spre primejdiile înșelate ale orizontului, cu brațele negre, întinse apostolic, exclama: „Măi, măi, măi, Indianule, te-am dus și de data asta, tu-i bojocii mă-sii...”

Nu *le-a dus* întotdeauna pe toate nea Mitică, și tocmai asta mă face să cred că, în încâlceala existenței lui, primul care i-a pus o grămadă de piedici a fost el însuși. Înainte de orice, a rămas fochist pentru toată viața și, pentru cei ce n-au avut prilejul să vadă un compartiment de căldări marine în funcțiune, ar fi greu de imaginat ce ar putea însemna o atare performanță. Focăria cu cărbuni e o meserie dură pe care civilizația noastră a redat-o cu dreptate spațiului mitologic al infernului. Sunt cinci-șase vetre dogoritoare într-o încăpere relativ strâmtă, ai cărei pereți metalici aruncă neîntreput înapoi încărcătura fierbinte a aerului viciat de miasmele combustiei. Din rațiuni de economie de spațiu, peretele transversal e foarte aproape de gura focarelor, încât manevrarea lopeții, menită să zvârle cărbunele tocmai în inima vie a focului, devine o chestiune de artă, și este vorba de tone de combustibil într-un singur cart, trecute prin mâna unui singur om. Buncărele slobozesc cărbunele prin cădere liberă pentru ca acesta să fie adus, în dreptul gurilor nesătute, pe teritoriul accidentat de mormanele mocnind încă, ale canușii cu emanații otrăvite de pucioasă; apa stingătoare stârnește vălătuci amețitori de aburi denși ca lichidul în vreme ce, înarmat cu o rangă fierbinte, trebuie să zădărești focul ca pe un animal pus la muncă. O furtună transformă locul într-un vacarm de fluxuri rătăcitoare, iar Tropicelul ridică atmosfera la temperatura leșinului. Apoi vine operația de îndepărtare a resturilor calcinate, de încărcare în *buioane* grele

încărcătură care, cu ajutorul unui sistem de scripeți, este basculată în mare. Sigur că poți rezista, dovadă fiind însuși nea Mitică Bojocea. Focăria dezvoltă un tip de om al pirosferei, insensibil la agresiunea focului – flacăra, jar, fier sau piatră încinsă. Mâinile fochistului devin niște clești insensibili, picioarele de asemenea. L-am surprins odată cum, fără grabă, de parcă vederea și nu simțul tactil i-ar fi semnalat neajunsul, s-a aplecat să-și desprindă dintre degete un tăciune aprins de măsura unei nuci roșii. Unui postament încins ca o plită, fochistul adevărat îi opune o pereche de galenți ordinari și, de bună seamă, setea lui de viață, acea sete de viață care-l face, la descinderea pe țârm, să-și spele, cu minuție de ginerică, gâtul, fața și brațele până la cot, lăsând restul pe seama negrului funest la care se va reîntoarce oricum după o noapte dorită a fi valpurgică; acea sete de viață care-l va îmbrăca într-o cămașă albă ca spuma dăruindu-i, prin contrast, cu cearcănele iremediabil îndoliate, o aură de prinț al întunericului pe care dimineața îl va afla mătăhăindu-se pe cheu, siluetă nesigură și răzbită, în sfârșit, pe dinafară, de cărbunele adăpostit într-însul.

... Asta a fost și viața lui nea Mitică Bojocea, descins, spre bătrânețe, la bordul *Neptun*-ului, vasul nostru școală, ca să ne învețe o meserie deja căzută în desuetudine. „Măi, măi, măi, Indianule, te-am dus și de data asta, tu-i bojocii mă-sii...”

... leșit la pensie, a ținut să-și desăvârșească opera de vajnic întors împotriva-i printr-o scurtă escapadă pescărească pe mare, în dreptul Cazinoului. O barcă șubredă, o velă prost mânuită, în zgâlțâiala unei furtuni spontane, de către cel ce cunoștea doar socoteala cărbunilor, și s-a sfârșit totul. În sensul că Marea Neagră nu s-a mai lăsat dusă, ca odinioară, Indianul...

**PETRE STOICA**

## **Botschaft zur Aufmunterung**

Am Morgen fanden sie in ihren Fächern  
Briefe mit unlesbaren Zeilen  
wimmelnde Lettern verkettetensich

die Leute waren verstört  
die Weisen der Gegend zuckten die Achseln  
der alte Kantor konnte sehr wohl  
auch die Schrift unter Wachstropfen lesen  
und deutete das verfrühte Erblühen der Zwetschken

niemand verstand

es war die Botschaft zur Aufmunterung  
von seiten der hinkenden Zukunft der Zeit  
die ihren Haarschmuck auf Halbmast trägt

## **Überflüssige Frage**

Bis wann denn bis wann fragt er  
und kämpft gegen die Verschiebung des Berges

bis wann denn bis wann fragt er  
und schwimmt gegen die strömung

bis wann denn bis wann fragt er  
und betastet seine bemalten Knochen

bis der Walzer der Erde  
rund um die Sonne zu Ende kommt  
antwortet der Doktorand der Parfummwissenschaft

## **Der Besuch des Jagdmeisters**

Der Zug fährt graziös in den Bahnhof im Schmuck  
von Girlanden aus Wildschweinohren

ave ave donnert die Schar der Treiber

ave ave die Flöten des Himmels desinfiziert

der Bürgermeister reicht dem Jagdmeister Brot und Salz  
vor Erregung verliert der Bürgermeister seinen festlichen Bart

der Chor der gemieteten Photomodelle  
singt die Hymne der gefallenen Jäger

die Menge begibt sich dorthin  
wo nach den neuesten Regeln der Postmoderne  
eine Zucht von Lämmergeiern geplant ist

der Jagdmeister richtet patriotisch seine Krawatte

## **Allegro maestoso**

Das Pferd das im Schneeregen geht das bin ich  
verehrte Direktoren des republikanischen Bewußtseins  
oder eines anderen subtilen Bewußtseins

ich ziehe den Karren unseres nationalen Elends  
(mitleidslos bitte schön)

ich ziehe ich lege mich ins Geschirr ich höre das Knallen der Peitsche  
in der Hand der Lehrer aller Wahrheiten  
ich ziehe den Karren und hüte mich  
vor dem Wagen der Luxushure

ich nähere mich dem Unbekannten das geteilt ist  
in die vier Himmelsrichtungen in vierzig  
Nullen in vierhundert Jahreszeiten  
in viertausend Hospize mit  
vierzigtausend höllischen Leiden

das Pferd das im Schneeregen geht  
hat als Ziel die Krippe balkanischer Zauberei

## **Schlaflosigkeit**

Lange Nacht endlose Nacht  
die Schlaflosigkeit kommt aus dem Schlüsselloch  
aus dem mondgeschleckten Rauchfang des Hauses  
aus dem Schalter des Nachtsichts  
aus dem Gewebe des Vorhangs

der dem Kasten entkommene Adler  
trinkt deinen letzten Wassertropfen  
ein Pferd wiehert fortwährend unter dem Fenster  
auf dem Dachboden trommeln die Ratten

verraten haben dich die Geliebte die Gedichte die flämischen Maler  
verraten hat dich sogar der Geruch der Orange  
niemand wirft dir einen Rettungsring hin  
in dieser Nacht in dieser traumhaften Fiesta

die lange die endlose Schlaflosigkeit

und plötzlich das Läuten der Morgenglocke  
es läßt die Fenster das Bett und die Wände erzittern  
die über dich stürzen  
und du schläfst unter dem Schutt der Stunden

## Elegie

Wer ist der Mann der vor mir geht?  
er taumelt und seine Schultern  
sind von Pfeilen durchbohrt

kommt er vom Grab der Geliebten?  
hat er beim Würfeln  
die letzte teure Erinnerung verloren  
den letzten Halt im Leben?

er biegt um die Ecke und ist verschwunden

im Augenblick da in der römisch-katholischen Kirche  
die Sonntagsmesse zu Ende war  
der Augenblick der Erlösung für die anderen

der Augenblick da ich selbst der Mann  
bin der um die Ecke gebogen ist

## Die Entstehung des Gedichts

Mühsam entschlüssle ich ganz verworrene Zeichen  
im frischen Schnee sie alle  
führen zum Schuppen fürs Holz

welches Geschöpf suchte die Düfte des Waldes?

ich blicke ringsum und hinauf  
zum Dach des Schuppens  
ein Vogel mit vier Flügeln und einem Blätterschopf  
brütet Kohlen in der Melone von Magritte

ich werfe einen Schneeball hinauf  
doch der Ball zerfällt in blaue Tropfen  
und plötzlich ist Nacht ich weiß  
ich beginne zu leuchten

## **Bis zum Ende allen Endes**

Nur für dich pflücke ich Rosen  
nur für dich

meine alten Lieben sind heute  
nur vermischte Initialen in einem verlassenem Schrein  
du aber bleibst bis zum Ende allen Endes  
mein edles Leiden and du bleibst  
der Schlüssel zur Tür dorthin  
wo die Zeit mir wieder die Kraft gibt  
Glaube and Gerechtigkeit zu vereinen

aus den gepflückten Rosen wähle ich die Gloria Dei  
und lege sie zu deinem Papierschiffchen  
das in den Golf meiner Einsamkeit eingelaufen ist

## **Quadrille II**

Zwischen Ruhm und nichts  
übt das Orchester der Mäuse

jedenfalls ist mein Winter erträglich

## **Geständnis**

Ich habe das Wahre gesucht nicht gefunden  
ich habe das Recht gesucht nicht gefunden  
ich habe die Moral gesucht und gefunden  
im Mund der Parlamentarier zermümmelt

zu meiner vorgerückten Zeit and Stunde  
weiß ich daß Wahrheit Gerechtigkeit und Moral  
nur in belletristischen Werken existieren aber dieselben  
sind Erfindung und reine Fiktion

ich weiß daß mein Geständnis euch ängstigt  
mich aber ängstigen die Talk-shows  
jener halbblinden Affen  
die man aus dem Zoo geworfen hat

Aus dem Rumänischen von  
**MAX DEMETER PEYFUSS**

## CENGIZ BEKTAŞ

(Turcia)

### Fă-mi o barcă

Fă-mi o barcă  
Zise băiatul  
I-am făcut barca de hârtie  
Am legat-o cu sfoară  
Cum a cerut  
Şi el a fugit la ţărm  
A pus barca pe apă  
A lăsat vâslele  
A desfăşurat pânzele  
Şi departe-a zburat  
În ceruri

### Metamorfoză

Privirea ta  
Mă creează

Iată sunt  
Această vibraţie a ta

Tu eşti rezistenţa mea la întuneric  
Lumina mea eşti tu

### La Troia

Hector  
Cel frumos la chip  
Şiroia de sânge  
Mi-am cufundat mâna  
În pământul cu sânge amestecat

Strângând  
Creanga  
Smochinului am cunoscut  
Pajişti oraşe fântâne

La izvor acolo  
În luciul apei  
I-am văzut pe Ahile

Timpul  
Dintre noi dispăruse  
Ei mă priveau de pe ziduri  
Ai fi zis că-mi sunt copii

### Fără mine

Marea merge undeva  
În adâncuri  
Încotrova cu picioarele goale

\*\*\*

Apă ieşită din minţi,  
Răsărit de soare, valuri lovind  
pietrişul,  
Rădăcina care acoperă, aripile  
gâzei lopătând  
Tot aşa iubirea... sporeşte...

### Vino

Vino  
Ca măslinii  
Ca plopii acestui ţinut

Vino  
La neamurile amestecate ale  
strugurilor din vale  
Cu toate găzgâniile şi dăunătorii  
lor

Am cojit am lăsat să cadă

Tot ce-a trecut pe lângă mine  
Am pus sămânța în cuvinte în  
vânt le-am aruncat

Am deschis brațele  
De parcă  
În îmbrățișarea mea  
Aveam să cuprind  
Însuși răsăritul soarelui  
Vino

## Porțile iubirii

Pe Strada Egee  
Te fixezi la fereastra loggiei  
Părul ți-e împletit în cozi delicate  
Ochii tăi un cârâng de pini  
la fel adâncul de mare

Cântece populare în jur  
Eu ies pe stradă  
Sun clopoțelul la tine  
Porțile iubirii  
Toate pe rând tu le deschizi

## Ea a iubit și

Ne-am odihnit capul pe-aceeași  
pernă  
Cu ea am împărțit viața  
Măslina  
Pâini întregi

Balcării de jur împrejur  
Drumuri bătute  
De la un capăt la altul  
Peste ape  
În apartamentul mic etanș  
Unde am îmbrățișat-o și am fost  
unul

Ea m-a iubit ea m-a creat

Ploi de mai  
Voi ar trebui să știți  
Că ea m-a iubit  
M-a numit osia vieții ei  
În mici carnete m-a așternut în  
rânduri delicate

Și am devenit ceea ce sunt

Știu  
Că ea mă iubește și azi  
Aș mai putea să fiu în viață de n-ar fi  
adevărat

## Umezeală

Ploaie pe Mediterană  
Lumina umedă  
Platanul tăcut și curtea mohorâtă  
În odăi  
Ocrul unui chilim se aprinde

## Pâine

Toată noaptea Mediterana  
a bătut pietrișul pe prund  
În zori abia s-a liniștit  
Ne-am așezat de vorbă  
Inima ți-ar sta în loc  
dac-ai vedea  
Copilul mititel  
Durerea  
În ochii nesfârșit de albaștri  
urmele zgâriate

E limpede că te-a iubit atât de mult

Câteva dealuri și lacuri, m-am  
despletit  
în geografia umană...

Traducere din limba engleză de

**IOANA IERONIM**



## Casa\*

**S**unt bătrână, tare bătrână. Am șaizeci și opt de ani. Curând am să mor. Sunt deja pe moarte, cu fiecare zi sunt omorâtă. Chiar acum mi se smulg scările de marmură, mândrețe de scări din marmură, lustruite, care, odinioară, atunci când răsărea prin geamurile luminătorului, se aprindeau în bătaia soarelui ca o gură tânără ce surâde. Simt dureri cumplite când brutele astea furnică prin încăperi cu uneltele lor de fier, izbind pereții. Durere și rușine. Îmi e rușine să mă vadă așa, plină de mucegai, murdară, că toată lumea mă vede așa din stradă, îndată ce se apropie de vestibulul acum fără ușă, cu găurile căscate pe sub balcoanele fără obloane. Să fiu văzută în halul acesta... așa... cu tapetul din birou spânzurând ros de lepra umezelii, cu geamurile de la hol murdare și sparte, cu balustrada scării plină de rugină: ceea ce a fost alb sau siniliu, ori albastru, s-a prefăcut în negru și în culori imprecise, impure...

Urma păcătoaselor ce s-au săvârșit aici, a rămas în mine, murdărindu-mă, corupându-mă, răpindu-mi, puțin câte puțin, cameră cu cameră, tot ceea ce am avut din grație, farmec și strălucire. Acel ceva greu de observat la cei care păcătuiau, fiindcă își păstrau figura nealterată, senină, frumoasă, uneori aristocratică, alteori ordinară, dar întotdeauna indiferentă, impasibilă; la mine se vede fiindcă mă înfășoară ca o carapace. M-am schimbat mult, atâta m-am schimbat, Doamne-Dumnezeule!... Și mirosul... mirosul pe care nimic nu poate să-l biruie..., care o să persiste chiar atunci când vor doborî pereții și care îmi face greață, mie cea care am trăit înlăuntrul său, închisă cu el vreme de aproape douăzeci de ani, simțind cum creștea în mine, înlăuntrul meu, cum pune stăpânire pe mine și mă impregna în așa fel încât, dacă se deschidea ușa principală, trecătorii de pe stradă întorceau capul spre mine, cu nestăvilită repulsie, fiindcă mirosul meu de șobolan, de murdărie, de ponosit și urât, îi izbea ca o lovitură mârșavă, bruscă, pe o stradă pe care și cei mai modești se străduiau să arate că sunt mai buni și luau un aer de eleganță și unde până și gândul că există astfel de mirosuri pare obscen, imposibil.

Șaizeci și opt de ani! În Europa aș fi tânără. În Europa trebuie să ai două-trei, sau cinci sute de ani ca să fii socotită bătrână. Și atunci lumea dă fuga în autocare speciale (am auzit povestindu-mi-se deseori) ca să i se arate casa

---

\* fragment de roman

cea veche și să i se explice fie că acea casă este în stil gotic, fie că în ea a trăit un dramaturg sau un sfânt, ba chiar un pirat, ori favorita unui rege. Pe deasupra i se întocmește un pliant care-i deapănă povestea; iar dacă favorita n-a locuit chiar în ea, ci pe undeva pe aproape, într-o casă care nu mai există, nu contează; casa lui Madam sau a lui Mademoiselle va fi totdeauna aceea și va fi cinstită și plină de mobile îndoielnice, datorite de prin vecini, și, mai știi, se vor mai fi găsimd și vreo două-trei scrisori insipide de-ale curtezanei, pe care le vor pune într-o vitrină, în care lumea să vină să le privească de la distanță... La noi, aici, nu: sunt destui, ba chiar prea mulți și șaizeci și opt de ani ai mei ca să fiu socotită bătrână. Este adevărat că anii din urmă fac de două ori pe atât...

În Europa... În Franța... Înainte, pe vremea când viața era frumoasă, vizitatorii intrau în mine vorbind despre Franța:

– Parcă am fi la Paris, remarcau ei.

Sau, dacă nu, vorbeau despre Italia. Pe neașteptate, în sufragerie, în timpul câte unui ospăț din acelea care srângeau câte douăzeci și patru de persoane în jurul mesei, cineva, îndeobște vreun străin, privea în sus, către tavanul zugrăvit și făcea descoperirea.

– Da, exclama, ia te uită, un plafon italian! ce minunat!

Și toți, până și cei ce mă cunoșteau foarte bine, pentru că mai fuseseră aici de zeci de ori, priveau în sus la tavan și, preț de câteva minute, conversația se concentra asupra picturii acestuia, atât de frumoasă. Pe atunci (chiar că am obosit tot auzind-o) fiecare îmi compara plafonul cu cel al unui palat din Roma, Parma sau Veneția.

Biata pictură din sufragerie! Figurile ei, distribuite în jurul unei balustrade care se însoțește în mișcarea sa cu cornișa cerului neted, de parcă ar prelungi-o, se sprijineau pe acest balcon mare, poetic, pe care pictorul l-a acoperit de tapițerii, de păsări și de ghivece cu flori ca să privească spre cei care, de jos, de la masa clătînându-se toată de atâtea sfeșnice, porțelanuri și cristale, îi contemplau la rândul lor, astfel că totul depindea de locul în care te așezai, deoarece, dacă cel ce privea era una dintre figurile de pe tavan – să zicem, dama cu umbreleța de soare sau negrișorul surâzător cu turban, cel cu papagalul pe mână - atunci totul se rotea, iar pentru acela pictura plafonului, a „plafonului său”, se constituia dintr-un grup de bărbați în frac și doamne în rochii decoltate, al căror rond făcea înconjurul albului unei fețe de masă. Sigur că la cel de acolo, de sus, la petrecerea aceea zugrăvită, spectacolul era mai frumos, fiindcă pe deasupra-i plutea o porțiune de cer în frescă, foarte albastru, cu nori cu tot, dar spectacolul de jos, cu lumânări aprinse, cu perle și brățări de smaralde, cu platouri enorme, somptuoase ca niște trofee, mă mișca și mă tulbura mai mult, căci la el luau parte făpturile a căror viață se împletea cu a mea, cei pe care trebuia să-i veghez fără răgaz, făuritorii destinului meu.

Biet plafon italian, sărman alai de pe balustradă, atât de vesel în veșminte de circ. Țipetele acestor personaje mă înfioară acum. Muncitorii agățați pe scări pledaseră că-i imposibil să desprinzi pâza cornișei fără să o strici și atunci bărbatul cu părul roșu, asupra, care conduce lucrarea și-a pierdut răbdarea și a vociferat că n-are importanță dacă se va rupe, s-o rupă și gata.

Cum se mai vaietă și cum mai țipă doamnele cele sulemenite care ating ușor balustrada cu degetele lor prea lungi și la fel sclavul negru și militarul în sombrero și mantie purpurie! Cum mai latră ogarii! Sunt ucisi printre vasele

pline de trandafiri. Sunt uciși pe schela fragilă, cu lovituri de cuțite, de ciocane, în timp ce gipsul cade pe dușumea.

Bătrână, tare bătrână mai sunt... Șaizeci și opt de ani!... Brr, ce frig! Lumea trece pe trotuar, încotoșmănată în fulare și pardesie. Mai bine: astfel n-are chef să se oprească, suflând în pumni, să observe cum mă distrug ăștia, să observe cum fusesem dinainte distrusă, fără ca nimeni s-o știe, de dușmanii ce sălășluiau aici chinându-mă, rozându-mă pe dinăuntru ca niște viermi.

Ce frig cumplit! Înainte (cuvântul ăsta ÎNAINTE, pe care-l tot repet și care tot vine și revine!) înainte îmi plăcea iarna. Îmi plăceau nopțile de iarnă, e mult de atunci, cam o jumătate de veac. Nimic nu-mi producea o bucurie atât de profundă ca momentul ăsta în care adăstarea mea lua sfârșit, căci, până la urmă, Gustavo se întorcea de la club. Benjamin, frate-său, dormea, dormeau doamnele din casă și servitorii. Francis era pe atunci un copil, iar coșmarurile lui aveau să înceapă abia mai târziu. Până și Paco, nebunul, dormea în apartamentul lui solitar. Atunci puteam și eu să dorm, simțind căldura plăcută a căminelor – cel din salon, cel din sufragerie și din dormitorul Clarei – care se stingeau cu încetul. Pe afară dădea târcoale frigul, gemând. Câte un cupeu duruia scurt pe strada Florida. Iau eu adormeam, în sfârșit, uitând de toate, ca o pisică mare, fericită.

Șaizeci și opt de ani... Multe am mai văzut la viața mea. Și acum să mor, din fericire, o să mor. Mă gândesc la Tristan și la Cavaler. Care le-o fi soarta? Unde au să se ducă? Vor rămâne aici, chiar pe locul ăsta, în preajma celei mai zgomotoase străzi din Buenos Aires? Ei, asta nu... nu... căci grădina o să dispară și ea... Totul o să dispară... Și atunci, unde vor pleca? Unde au să se ducă prietenii mei?

Șeful cel cu părul roșu se mișcă, furios ca un tigru, pe balconul ce domină grădina mică de la intrarea din spate. Întindea niște planuri și vorbește cu câțiva bărbați, arătându-le palmierul. Mănușile lui de lână n-au astămpăr nici o clipă. Bănuiesc ce le spune, c-o să trebuiască să-l dea jos. Așa de înalt. Înalt și nătâng. Nătâng, în penajul său, în zveltețea-i deșirată, în toată prostia lui de palmier. Se afla aici înainte de a fi eu. Cu toate astea, niciodată nu ne-am putut înțelege. Acum o să fie doborât.

Tristan și Cavalerul cutreieră prin grădină, printre tufișuri și bucăți risipite de tencuială. Tristan, îmbrăcat în arlechin, iar Cavalerul învăluit în surtucu-i de ceață: fața, părul, favoriții, costumul... Ce pereche bizară!... Se uită cum se produce distrugerea, cu ochii triști, speriați. Și-i ridică înspre balconul unde bărbatul cu părul roșu strigă tot atât de tare ca și picturile italienești disperate, pe care muncitorii le răzuiesc în nori de praf. Pare neverosimil ca nimeni să nu se sinchisească la strigătele din sufragerie, ca numai eu să le aud, înlăuntrul meu, și numai eu să știu cât de mult suferă doamna cu umbreleța portocalie de soare, care mângâie o lealea în tablou și pe care, în această clipă, ei o sfâșie, o răsucesc, de parcă ar vrea să-i smulgă din lobii urechilor perlele mari, baroce, și minunatu-i colier de pe piept. Însă, nu... doamna se prăbușește lângă cămin, odată cu sfărâmurile din colieru-i de pe sâni rotunzi, triumfători, aproape dezgoliți. Un val muced de pânză de păianjen îi ascunde fața făcând-o nevăzută. Și, din grădină, Tristan și Cavalerul tot iscodesc balconul.

Despre acest balcon aș vrea să vorbesc mai întâi, fiindcă aici s-a petrecut crima pe care niciodată n-am izbutit să mi-o explic pe de-a-ntregul. Aici a avut loc crima pe care o socotesc a fi păcatul meu originar, ca pe o vină atât de perversă și atât de ciudată, încât o găsesc mai presus de toate celelalte (cu mult mai presus decât cealaltă crimă care avea să se petreacă la șaizeci de

ani după aceea), în așa fel încât s-ar zice că ea le domină, ca și cum celelalte s-ar desprinde din ea, ori ar fi legate de ea în chip misterios, tainic. Știu eu ce să spun?! Sunt bătrână și-s lucruri pe care nu le pricep; pe unele nu le-am priceput nici înainte: la celelalte mi s-au pierdut în ceață amănuntele. Dar oricât de bătrână sunt, scena aceea nu pot s-o uit. S-a petrecut în 1888, pe când aveam trei ani. În 1888, într-o zi de carnaval.

Era mare zgomot pe stradă! Și era atât de cald! Ziua următoare, luni, a turnat cu găleata, însă duminica aceea, furtuna apăsa numai amenințător și nu se simțea măcar o boare de aer. Toată lumea, asudând, s-a revărsat pe strada Florida, unde defilau trăsurile, carele împodobite, înșirate cu mai bine de cincizeci de paiate, de-a valma într-un vacarm asurzitor de trâmbițe, fluiere, alămuri și tobe. Lumea stătea pe la balcoane, pe terase, ciorchine pe acoperișuri. O mulțime sufocată se îmbulzea pe pervazuri, fără să izbutească să se miște și tot arunca cu biscuiți, porumb, făină... și câte și mai câte... Și dansau, ce mai dansau, dansau în cluburi, în teatre, prin grădini și cafenele, în multe case particulare. Prin ferestrele deschise, dincolo de îndoielnica podoabă din pin și din pânză a străzii, se vedeau perechile care se roteau și se tot roteau; era epoca fustelor foarte bogate și a juponului. Femeile, ca niște flori trandafirii, sinilii, galbene se roteau în brațele unor bărbați cu aspect sever, bărboși, înmănușați (le puteai lesne ghici ghearele de leu pe care le ascundeau înăuntrul mânușilor) cu aer dramatic, înveșmântați în negru. Pianele nu mai aveau o clipă de răgaz... Ce mai petrecere! Supraveghetorii spilcuiți, cu barbișon lunguiet, umblau de colo-colo iar din când în când un comisar, beat pe jumătate, lua în pieptul calului pe câte un jerpelit și-i ardea câteva cravașe, așa ca să se afle în treabă.

Ne distram și noi, bineînțeles; aristocratic, desigur, fiindcă nu puteam uita condiția noastră din acest cartier și în Republică în balconul principal se aflau senatorul, Clara și fiii lor. De jur împrejur stăteau invitații. La ușa dinspre stradă și în dosul grilajului biroului se îngrămădeau slugile, lacheii în livrea, precum negrul Simon, oameni care niciodată nu apăruseră pe acolo, cei ce trăiau pe la mansarde, ori prin subsoluri, și căroro senatorul le îngăduise să pornească serbarea.

Ce zgomot de infern! Când, întâmplător, acesta mai slăbea pentru câteva clipe, se auzea de la pianul din casa vecină, tactul melodiilor cele mai noi ale lui Dalmiro Costa, „Norii ce se duc” și „Valurile Rinului”. Îmi aduc bine aminte, fiindcă le-au tot cântat vreme îndelungată. Mi le aduc aminte cu o limpezime nemaipomenită.

Tristan avea în momentul acela șaisprezece ani. N-am mai văzut în viața mea un băiat atât de frumos. S-a spus mai apoi că Francis, nepotu-său, fiul lui Gustavo, era la fel de ieșit din comun fizicește, ca și el, dar n-aș putea zice că-i chiar așa. Bietul Francis a fost, mai tot timpul, un suferind, câtă vreme Tristan respira sănătate.

Cei patru fii ai senatorului și ai Clarei se împărțeau în două tabere opuse. Mai întâi, cei doi reușiți, Gustavo, al doilea născut și Tristan, mezinul. Paco, cel mare, ca și Benjamin, al treilea, erau ai doi, urâții casei. În realitate, nu erau chiar atât de urâți, dar păreau astfel pe lângă ceilalți doi frați ai lor, în special în comparație cu Tristan. Când se găseau toți patru, împreună, cei doi nereușiți păreau niște caricaturi ale celorlalți, fiindcă înrudirea răzbătea din trăsăturile asemănătoare a căror exagerare sau distorsiune producea tocmai asta caricatura. De asemenea, erau deosebiți și datorită caracterului, căci

Tristan și Gustavo erau veseli, deși Gustavo avea să se schimbe mai târziu, în timp ce Paco și Benjamin erau închiși, posomorâți, mai ales Paco, cel care trăiește încă, într-un sanatoriu, având pavilionul său, nebun, la optzeci și opt de ani. Toți ceilalți sunt morți. Au murit cu toții, Doamne-Dumnezeule, și mă duc și eu, clipă de clipă!

Mă întorc pe firul vremii și-i văd, în balconul de jos, între cele două caritate de Sfincși. Peste carele modeste, împodobite cu hârtie colorată, peste una sau alta dintre trăsăturile elegante în jurul cărora mulțimea se învolbura, înălțându-se drept lângă portiere, Gustavo, Benjamin și Tristan revărsau un potop de bomboane și boabe de orez. Paco stătea deoparte, ca totdeauna! Senatorul răspundea grav la salutarile trecătorilor căci îl recunoșteau, iar Clara, soția sa, luxoasă, solidă (deși încă nu atinsese proporțiile monstruoase la care a ajuns mai târziu), își făcea aer cu evantaiul de santal. Invitații îi înconjurau. Aceștia erau, bineînțeles, persoane importante (pe atunci veneau să ne viziteze numai oameni de vază): un diplomat, unii oameni ai baroului, bătrâni, colegi de-ai lui Don Francesco, doamne împodobite cu perle... De-abia se mai mișcau, respirând greu ca peștii, sub căldură...

Traducere de  
**ROMEO MAGHERESCU**



George Culea - ÎNGEMÂNARE (marmură albă) - foto: Mircea Stoian







George Culea - FEREAȘTRĂ (piatră, marmură albă) - foto: Mircea Stoian



George Culea - ALTAR (piatră, marmură albă) - foto: Mircea Stoian







George Culea - ELIBERARE (piatră, marmură albă, aluminiu) - foto: Mircea Stoian



George Culea - TRINITATE (marmură albă, granit) - foto: Mircea Stoian

GETA DELEANU

## Artă și lumină

„Să faci obiectul din lumină.  
Înțelege ?  
O atingere a imposibilului“

**A** rta, asemenea religiei, este o asceză aflată dincolo de ideologii și sisteme politice. Ea condensează umanul la limită sau între limite extreme, ea exprimă posibilități infinite de existență ale spiritului uman în permanentă căutare și autodefinire. Universalitatea se află dincolo de spațiul și timpul prezent, poți fi universal în orice punct de pe mapamond.

Sculptorul George Culea demonstrează acest lucru prin întreaga sa creație.

Lăsând de o parte experiențele sale personale de ordin biografic (artistul este restaurator la Muzeul de Istorie Națională și Arheologie din Constanța), George Culea este, vorba lui Constantin Noica: „vizitat de concept“. Arta sa este o expresie a materiei purtătoare de energii spirituale cu miraculoase puteri sacre. Format de mic în atmosfera plină de noblețe a Mănăstirii Techirghiol, localitate în care s-a născut și a copilărit, artistul sublimează în formele imaginate energia superioară a spiritului, captând lumina, creând și recreând lumea sa. El este un poet al formelor concrete, al pietrei, al lemnului, al marmurei. El comunică cu materialul dat și-i insuflă viață, spirit, sens.

„Sculptura nu-i ceea ce vezi. Este atingerea din neatingeri și atingeri“ spune artistul într-o recentă convorbire publicată. Viziunea sa dinamică, sensul profund religios al creațiilor sale ce esențializează formele create dându-le semnificații originare și originale fac din George Culea un artist cu un stil matur și bine exersat. El surprinde forme, inefabilul clipei în nemărginirea lumii. Obiectele sale arhitectează o arheologie proprie și sondează arhetipul uman ce „nu cunoaște nici epoci, nici geografie“, cum scria Al. Busuioceanu într-un articol vorbind despre arhetip ca fond arhaic al umanității .

Ca poet al pietrei și al luminii, George Culea vibrează permanent la miracolul existenței. Ca orice artist autentic, are măreția sădită în suflet, are sufletul sădit în piatră. Are forma transpusă în obiect și obiectul format din mișcări subtile de lumină. Lucrările lui sunt piatră, lemn, marmură, materiale concrete și lumină, „material“ abstract. Această dualitate durează în timp pentru că stă sub semnul ritual al celui care a creat-o: sculptorul. Iar sculptorul stă sub semnul Marelui Creator. Aceasta este ierarhia pe

care am decodificat-o analizând creația de ansamblu a lui George Culea. Acesta este codul secret al artistului: smerenia față de Marele Creator care-i inspiră gestul, ideile și spiritul propriei creații. „Smerește-te și te vei înălța!“. Acest precept creștin se află în fondul sufletesc al artistului. Poate de aceea lucrările create de domnia sa respiră atâta măreție câtă smerenie.

Dualitățile coexistă în sculpturile sale: tradiție și modernitate, viu și amorf, strălucitor și mat, duritate și moliciune, local și universal. Și paradoxurile! Și absolutul!

## GEORGE CULEA

Data nașterii: 04.11.1950, Techirghiol, România

Adresa: Eforie Nord, str. Nicolae Bălcescu nr.13

**Expoziții personale în România:** începând cu 1976, în Constanța și București

**Expoziții personale internaționale:** Olanda, Belgia în 1987, 1991, 1994, 1998

**Expoziții în grup:** Olanda, Belgia în 1989, 2000, 2001

**Bienala internațională de sculptură:** Toyamura (Japonia) în 2003, 2005

**Lucrări de artă monumentală** în: Haga, Osburg, Techirghiol, Eforie, Constanța

**Lucrări de artă în colecții personale:** Belgia, Olanda, Suedia, Germania, Franța și SUA, România



MARCOS FARIAS-FERREIRA

(Portugalia)

## Despre scriitură, ironie & zeflema. Puterea în America Latină

În excelența sa adaptare din 1991 a *Furtunii* lui Shakespeare, regizorul Peter Greenaway se ocupă cu ceea ce este cercetarea intelectuală în semnificația culturii europene occidentale. Care dintre ele ar putea fi cele douăzeci și patru de cărți pe care Gonzalo le-a aruncat grăbit în corabia sa care ia apă și care l-a dus pe Prospero în exil către inventata și magică Lume Nouă? Care ar putea fi cele 24 de cărți la dispoziția lui Prospero în homerică sa călătorie care i-a stimulat imaginația cu privire la o Lume Nouă? Shakespeare n-a stabilit niciodată care au fost aceste volume. Peter Greenaway în *Cărțile lui Prospero*, speculează: „ar fi nevoie să fie poate cărți despre navigație și supraviețuire, ar trebui să fie cărți pentru un profesor în vârstă să-l învețe să crească și să educe o tânără fiică, cum să colonizeze o insulă, s-o cultive, să-i supună pe locuitorii ei, să-i recunoască ierburile și să-i economisească animalele sălbatice.” (9)

După Greenaway, și printre acestea, ar trebui să existe și cosmografii, atlase, bestiarii, o carte cu povești de călătorie, o carte despre utopii și în plus, deloc surprinzător, o carte despre jocuri. Dacă noi suntem produsul textelor pe care le citim, literare sau de alt fel, așa este și invenția și colonizarea Lumii Noi de către Prospero.

Ca o cercetare a imperativelor etice și istorice născându-se dintr-o întâlnire cu „Celălalt”, Cucerirea Americii de Tzvetan Todorov prezintă descoperirea lui Columb a Lumii Noi sub o lumină provocatoare. Primul scop al descoperirii ar fi fost tocmai acea narațiune a călătoriei și astfel „se poate spune despre Columb că a încercat/a întreprins asta numai pentru a putea să povestească istorii nemaiauzite ca și Ulise” (13).

Argumentul merge încă și mai departe când el sugerează că „Columb însuși a început să navigheze când a citit istoria lui Marco Polo” (13)

Oricum imperativetele etice și istorice de a divulga întâlnirea cu celălalt care a urmat descoperirii lui Columb îl determină pe Todorov să-și dedice cartea memoriei unei femei maișe devorată de câini când spaniolii au preluat continentul. Ca ecou al lui Adam Smith și David Hume, Todorov sugerează că lumea modernă a început cu descoperirea și cucerirea Americii nu numai pentru că acestea creează o extremă întâlnire între două lumi diferite ci pentru că totodată ele anunță identitatea noastră prezentă.

După el, „suntem cu toții descendenții lui Columb, cu el începe genealogia noastră, atât timp cât cuvântul început mai are vreun sens.” (5) Mă simt tentat să aduc un amendament opiniei lui Todorov spunând că noi suntem descendenții direcți ai femeii maiășe devorată de câini pentru că, așa cum scrie la sfârșitul Cuceririi Americii, „celălalt rămâne să fie descoperit” (247).

Problema este că în abordarea lor plină de imaginație a descoperirii și colonizării Lumii Noi, atât Greenaway cât și Todorov se angajează în ceea ce eu consider a fi un proiect etic amintind modernitatea, un proiect implicând reflexivitatea, rememorarea și interogația. Și amândoi își încep lucrul cu texte, reale sau imaginare, literare sau altfel ca și cum ar fi dorit să sublinieze puterea scrisului și cititului în forjarea tocmai a acelei modernități. Am găsit mereu impresionant felul în care Greenaway declară absoluta necesitate de a exista cărți în vasul care ia apă și-l poartă pe Prospero în Lumea nouă-Lumea Modernă, marcând astfel în mod irevocabil condiția sa literară. Prin urmare, în vasul lui Columb ar trebui să fie, pentru siguranță, ceva asemănător cu *The Ninety-Two Conceits of the Minotaur*. Aceasta este o carte care parodiază *Metamorfozele* lui Ovidiu și narează povestea a nouăzeci de hibridi printre care putem să-l găsim și pe Caliban, numai decît proprietarul inițial al Lumii Noi a lui Prospero și progenitura inventată a bestialității. Paradoxal, ar spune unii, atât Columb cât și Prospero sunt minți medievale al căror situație/persoană nu-i împiedică să descopere/să inventeze o lume nouă și prin urmare să inaugureze era modernă.

Una din fețele modernității a fost în mod sigur aceea a „înstrăinării celuilalt/alterității”. Invenția și cucerirea Lumii Noi a fost îndeplinită de producția discursului despre cei întâlniți și care foarte curând vor fi văzuți după chipul lui Caliban. În al său *Occidentalism: Modernitate și Subiectivitate*, Couze Venn subliniază că „de la început, cunoașterea celuilalt, luarea în posesie și exersarea puterii asupra obiectelor cunoașterii sunt întreșesute în povestea cuceririi și subjugării Lumii Noi” (111-112). Această Lume Nouă, consider eu, nu constituie doar cele două recent descoperite Americi, este mai degrabă mult mai comprehensibilă lume a cărei noutate avea în curând să fie stabilită în termenii unei radicale noi subiectivități și socialități cu cumularea/totalizarea ambițiilor. Atunci, ținând cont de asta, „occidentalismul” ne direcționează atenția către „a deveni-modern-ul lumii [...] așa încât modernitatea occidentală devine în mod gradual forma privilegiată dacă nu hegemonică de socialitate” (19). Prin urmare cum ar fi putut spune Eduard Said, în lumea noastră „postcolonialismul” este peste tot prezent.

## II

Ca modalitate a criticii sociale, „postcolonialismul” are în mică măsură de-a face cu periodizarea, ca un post al independenței față de legea colonială oficială. Are mai mult de-a face cu modul de a gândi la limita modernității – luându-l în considerare pe Stuart Hall – sau cu un loc pentru a imagina „postul” modernității, dincolo de occidentalism și hegemonica sa relatare a lumii sociale. Așa cum a scris Walter Mignolo în paginile *Revistei de Cercetări Latino-Americane (Latin American Research Review)* „postcolonialismul” nu este un câmp convențional de studiu, se referă mai degrabă la „un loc liminal și critic al enunțării” (131). Liminalitatea la care se referă Mignolo este în cele din urmă o modalitate de a atrage atenția celor care bâjbâie în privința

subiectului față de multiplicarea și deplasarea locului enunțării. Acesta este, spre exemplu, grija lui Homi Bhabha în „încercarea” sa de a localiza cultura. Bhabha distinge un act de enunțare tradițional, istoric de ceea ce el numește Al Treilea Spațiu al enunțării. În timp ce primul este fără nici o îndoială un proces autoritar al referinței și al producerii de semnificație, ultimul este mai mult ca un *Entstehung*, „un proces de deplasare, distorsiune, dizlocare, repetiție [...]” (105). Prin urmare, localizând enunțarea în Al Treilea Spațiu al său, Bhabha poate în mod ferm să conceapă „referința” și „semnificația” ca procese intrinseci și ambivalente, purtând cu ele o fundamentală dizlocare/subminare a temporalității. Deci un punct esențial se referă la cum „postcolonialismul” dezvăluie „temporalitatea dizlocată a enunțării care deplasează narațiunea națiunii occidentale pe care Benedict Anderson o descrie atât de inspirat ca fiind scrisă într-un timp serial, omogen” (Bhabha 37). A deplasa narațiunea oficială, autoritivă/autorială a națiunii occidentale este un obiectiv central în *opera* lui García Márquez, mereu având în minte faptul că modernul stat-națiune latino-american este doar o maimuțareală a statului-națiune occidental modern. Deplasarea și temporalitatea dizlocată sunt peste tot prezente în narațiunile lui García Márquez și ironia și batjocorirea puterii sunt tocmai acele vehicule prin care sunt puse în discuție. Mai mult, împreună cu dizlocarea temporalității, deplasarea este utilizată de García Márquez pentru a descentra și a multiplica toposurile tradiționale, autoritative/autoriale ale enunțului proporționale cu „istoria înregistrată hegemonic” (Mohanty 35) a statului-națiune occidental în moderna Americă-Latină și a producției de text literar. Rolul pe care-l joacă limbajul în toate relațiile națiunii este acum bine cunoscut mulțumită contribuției intuiției poststructuraliste. În contextul Americii-Latine, Edmundo O’Gorman este adesea considerat ca un precursor al poststructuralismului. Atât a sa *La idea del descubrimiento de América* cât și *La invención de América* inaugurează deconstrucția conștientă a discursului colonial european. Sub auspiciile lecturilor heideggeriene, O’Gorman a recunoscut caracterul instrumental al limbajului, utilizat de istoricii secolului XIX pentru a construi istoria și identitatea și pentru a falsifica realitatea. Mai mult, recunoașterea sa că limbajul nu este niciodată neutru – este dimpotrivă un mecanism puternic în construirea realității – a atras atenția în America-Latină conștiința a ceea ce Mignolo a numit semnificația poziției discursului – locul enunțării. Preocuparea privind identitatea latino-americană și preocuparea similară cu o lungă istorie a dependenței economice și culturale sunt în cele din urmă preocupări în privința unor căutări de noi locuri de enunțare postcoloniale. Angajamentul față de revoluția cubaneză arătat de mulți intelectuali latino-americani, mult mai vizibil în cazul lui García Márquez a fost în mod ideal oportunitatea lor extraordinară de a construi un loc de discurs latino-american specific. Fără a ține cont de urmările sale, revoluția cubaneză a transformat în mod decisiv perspectiva istoriei latino-americane printr-o ideologie antiurbană și antiburgheză, contribuind în mod critic în domeniul politicii mondiale la un fel de al tiermondism pe care Franz Fanon s-a străduit să-l alimenteze.

Cu prilejul alocuțiunii ținută la decernarea premiului Nobel, García Márquez a făcut public regretul pentru a nu fi avut încredere în lumea capitalistă cu privire la încercările specifice latino-americane de a aduce cu sine schimbarea precum și lipsa de recunoaștere a propriei idiosincrasii sociale și politice. Solitudinea era în opinia sa condiția generală a Americii Latine la începutul anilor '80. În mod ironic, tocmai această lume capitalistă era dornică să recunoască ceea ce era considerat ca o literatură originală și era cu adevărat



cea mai importantă piață a ei. Din punctul de vedere al unui latino-american, și așa cum Mignolo a rezumat foarte bine, problema construcției locurilor de enunțare postcoloniale trebuie să aibă de-a face cu faptul că „Lumea a Treia nu este doar un obiect de studiu dar și un loc (sau locuri) de unde să vorbești” (123). Nu este dificil să găsești în asta un puternic reper, cu întrebarea pusă de Gayatri Spivak „poate subalternul vorbi?” Pentru mulți intelectuali latino-americani, cu García Márquez în frunte, atât Revoluția mexicană (1910-1917), cât și Revoluția cubaneză (1959), au reprezentat ocazia nimerită pentru a spune lumii că există ceva specific în ce privea condițiile sociale și culturale în America-latină, precum și o oportunitate de a respinge mainstreamul modelelor europene și nord americane de modernitate și progres. Baza intervenției publice a acestor intelectuali n-a fost în mod cert ideologia ca un set coerent de idei și credințe despre cum trebuie organizată lumea. De fapt, câțiva marxști hotărâți nu-l vor ierta niciodată pe García Márquez pentru a fi ratat ocazia de a scrie comunist-ortodox romane realiste, „acuzându-l de a gândi de stânga și a scrie de dreapta” (Martin 135)! Căutarea unor noi locuri de enunțare postcoloniale a fost abordată cu o puternică hotărâre dar transideologic, așa argumenta - cu o puternică determinare de a adopta perspectivismul și de a sta deoparte de ceea ce adesea, dinspre partea Occidentului, este catalogat drept maimuțărare.

### III

Dezvăluirea relațiilor autorității atât în pozițiile/montările coloniale cât și postcoloniale este așa cum o văd o legătură banală a problemelor asamblate în categoria „postcolonialismului”. Constituie de asemenea parte a unui proiect etic al rememorării modernității. Atât cât America latină se arată interesată/este implicată, această temă a fost încarnată în explicita căutare de a redefini sfera publică, și se pare prin urmare ca fiind cea mai semnificativă dimensiune a „postcolonialismului”. Ceea ce mă intrigă cel mai mult și ceea ce găsesc fascinant în abordarea operei lui García Márquez constă în remarcabila și plina de acuratețe desfășurare pe care o realizează „de tensiuni în interiorul unui grup în timpul procesului de construire a identității sociale, estetice și politice” (Seed 146-147). Problema redefinirii sferei publice este pentru García Márquez conștiința felului în care această sferă este constituită/construită în primul rând. Ținând cont de faptul că sfera publică este sfera comună a națiunii, opera lui García Márquez constituie o copleșitoare sugestie a uneia dintre principalele afirmații ale lui Homi Bhabha – și anume că națiunile sunt ca narațiunile. Întreaga sa operă este de fapt o puternică elaborare a semnificației și scopului scrisului și cititului națiunii ca un construct social. Pornind să redefinească sfera publică în America Latină, atât în teorie cât și în practica de zi cu zi, el chestionează de fapt procesul autoritativ/autorial al producerii conștiinței individuale și colective și a identității.

O sarcină fundamentală pe care și-o propune García Márquez este astfel ceea ce am putea numi articularea vocii celor marginalizați – a celor eliminați din sfera publică și în consecință, din cultura oficială. În dezbaterea cu Patricia Seed care a avut loc în paginile Revistei de Cercetări Latino-Americane (*Latin American Research Review*) Mignolo introduce un concep util pentru noi pentru a prinde înțelesul întreg al strădaniei literare a lui García Márquez – semioza colonială. În linia studiilor literare coloniale în care se situează Mignolo, acest

concept apare din nevoia de a ține cont de o intrucată rețea de interacțiuni semiotice, cuprinzând atât trăsăturie discursive, orale, cât și pe cele textuale – amprente materiale. Prin urmare pentru Mignolo semioza colonială este „dialectica între o pluralitate de semne din diferite culturi precum și dialectica dintre poveștile oficiale și vocile reduse la tăcere” (129).

Explorând această identitate hibridă (background-urile europene și indigene) a Americii Latine și mecanismele ambivalente ale acestor oameni pentru a înțelege și oglindi realitatea, García Márquez folosește în mod cert un fel de semioză postcolonială. El face uz de dialectică între poveștile autoritative/autoriale (oficiale) și vocile reduse la tăcere pentru a contesta tocmai acele povești și realitatea convocată să le legitimizeze. După această tehnică „implică o pluralitate de lumi conflictuale care coexistă și solicită o hermeneutică multidimensională” (129).

Dincolo de relevanța sa literară, postularea realismului magic este critic în consecință în termenii reprezentării, și centrul său susține și extinde dezbateră despre felul în care subalternul poate vorbi. În studiul său despre opera lui García Márquez, Mario Vargas Llosa identifică relațiile critice între realismul magic și reprezentarea subalternului. În opinia sa, „naratorul [García Márquez] a securizat pentru el perspectiva oamenilor care mormăie pe străzi, acelor care iau în primire realitatea și evenimentele obiective și le manipulează prin intermediul fanteziei, amplificându-le și transformându-le în mit și legendă” (400). Focalizând *neliniști* culturale latino-americane și manipularea realității prin fantezie de către oamenii marginalizați de pe străzile Americii Latine, García Márquez explorează locul de unde oamenii de pe stradă vorbesc întotdeauna. Petru el, oricum, reprezentarea subalternului nu înseamnă deschiderea patronată a unui spațiu special unde subalternului i se garantează oportunitatea de a se exprima liber. Manifestând întotdeauna un vis de solidaritate, așa cum afirmă Peter Earl, față de cei grupați în categoria subalternului, García Márquez pare să vorbească prin ei, în loc să vorbească pentru ei. „[Jorge Luis] Borges se delectează aducând la viață fantome argentinene, familiare și istorice, din secolul XIX; [Pablo] Neruda găsește prin continent, prin ceața anșilor o ancestrală suferință; [Octavio] Paz revivifică în Mexicul contemporan vechi rituri și sacrificii. Ei sunt cu toții încurcați în moștenirile poetice, cultural construite, manifestând prin urmare viziunea creatorului izolat și detașat. García Márquez preferă o viziune imanentă și a cultivat o relație unică cu personajele” (Earl et al. 10). Aceasta este calea, cred eu, prin care García Márquez alege dilema intelectuală intrinsecă, conceptului de reprezentare, cu alte cuvinte, dilema cum să reprezinți subalternul fără să produci și un mod de patronare. Altfel spus, cum să faci vizibil felul în care subalternul întotdeauna deja vorbește fără a-l reprezenta cu totul.

Ceea ce se află în fața noastră este deplasarea problemei reprezentării subalternului și tulburarea chiar a categoriei de subaltern. Din nou, ironia și maimuțărirea puterii se evidențiază ca instrumentele relevante pentru a duce la bun sfârșit sarcina. Ironia constituie aici perspectiva care ne permite să înțelegem cum, în ciuda impunerii unei realități fixate de cultura oficială, culturile populare au manipulat realitatea și au gravat fantezia și mitul ca figuri centrale ale identității. Batjocorirea puterii își are originea astfel în relația critică stabilită între cultura oficială și culturile populare, între cei puternici și cei lipsiți de putere, își are originea în cele din urmă în aserțiunea finală despre cât de rizibile, vane și îndoielnic hegemonice pot fi relatările realității și ale identității. Prin urmare ironia și maimuțărirea sunt cele ce ne amintesc

de personajul farseur și lipsit de valoare al puterii centrale a oamenilor. Mult mai relevant este încă în uzul ironia și zeflemeaua împotriva determinismului social și politic. Acestea sunt după toate elemente care ne amintesc în opera lui García Márquez de rolul scrisului ca un spațiu pentru luptă și contestare a realității, un spațiu pentru a salva și a localiza realități îndrăznețe alcătuite din istorii ascunse, personaje și identități excomunicate, și o mulțime de imagini ale rezistenței. Ironia și zeflemeaua sunt dizlocate ca două puternice categorii politice, amenințând puterea prin declanșarea memoriei precum și a conștiinței personale și colective. Urmând-o pe Regina Janes aș zice că scrierile lui García Márquez stau ca o ilustrare a lui cum „ordinea ficțiunii poate fi construită pentru a rezista ordinii prezente a lucrurilor sau pentru a o revela fără a ceda la nici un determinism mai puțin cel al imaginației” (4). Acest „determinism al imaginației” vine ca un concept util permițându-ne să înțelegem și să concentrăm mai departe ideea deplasării „postcolonialismului” și a relației pe care acesta o întreține cu scriitura/literatura. Depinzând numai de imaginație, enunțarea la García Márquez se mișcă de colo-colo, între și respinge fixarea punând în scenă ambivalența și hibriditatea.

## IV

Pe un continent în care nu a existat un dialog sau a existat dar într-o mică măsură între cultura oficială și cultura populară, unde clivajele între cele două au fost întotdeauna enorme și cresc la ora actuală, nu e de mirare că intelectuali ca García Márquez s-au înrolat în slujba unor asemenea hermeneutici agonice. Agonismul/agonia este întradevăr consecința recunoașterii coexistenței lumilor, ca o încercare de a articula vocile marginalizaților în America-latină și localizează chiar în inima conceptului tocmai acea doleanță de a reciti realitatea și de a introduce contranarațiuni ale națiunii și ale sferei publice. Un astfel de agonism eludează în mod clar evidența bunăstării unora și sărăciei celor mai mulți, cu setul său larg de consecințe cu privire la înțelegerea domeniului politic. Așa cum remarcă Regina Janes în cartea sa *Revoluții în Tara Minunilor*, domeniul politicii în America Latină este pe de-a-ntregul „paradoxal: atât de multă retorică, atât de multe revoluții, și atât de puțină libertate cu atât de mulți dictatori” (3). Din punctul ei de vedere, acest fel de realitate are o mare asemănare cu ceea ce se întâmplă în multe părți ale lumii. De ce totuși e atât de specific Americii latine ridicarea unei elite intelectuale puternic politizate mereu răfuindu-se cu/justificând clivajul dintre speranțele cu privire la ceea ce politica trebuie să fie și condițiile sociale și politice actuale. „Speranțele provin din tradițiile raționaliste, burgheze, democratice și socialiste ale Europei. Experiența actuală este cea a unui interminabil război civil, dictatori. Lovituri de stat, scurte reveniri la viață ale legii democratice, revoluții sociale promițând mult și trădate de cei care fac revoluția sau avirtate de prompta apariție a infanteriei marine americane sau a fondurilor CIA pentru a finanța contrarevoluția.” (Janes 4).

Ceea ce este impresionant în mod particular în utilizarea textului literar de către García Márquez constă în dezvoltarea paradoxului mai sus descris al Americii latine – interminabilul ciclu de violențe. Ceea ce se află în discuție la ora actuală, așa cum Regina Janes afirmă, este expresia unui puternic scepticism al proiectului - modern – național și continental aflat sub semnul frustrării, apatiei și solitudinii. Simón Bolívar constituie prin urmare un exemplu

impresionant, o încarnare a copleșitoarei singurătăți și frustrări continentale. În romanul lui, *Generalul în labirintul său*, García Márquez îl portretizează ca pe primul patriarh latino-american – puternic, voluntar, adulat, temut – și totodată ca pe o manifestare fizică, rizibilă a degenerării continentului și imposibilitatea eventuală a proiectului său măreț – unitatea politică a continentului. În ultima zi a vieții lui, mai jos de râul Magdalena, García Márquez îl confruntă pe Bolívar cu labirintul și paradoxala natură a politicii și culturii în America Latină. Aceasta este cu adevărat, în opinia mea, o piesă fondatoare privind înțelegerea paradoxului în miezul experienței latino-americane, introducând superb exilul ca semn al perspectivismului și enunțării latino-americane. Revelând paradoxul prin relectura eroului continental, ținta curajoasă și provocatoare a lui García Márquez constă în mod clar în explorarea realității – contestarea realității. În cartea pe care o editează, Peter Earle prinde după cum urmează semnificațiile literare prin care această contestare este dusă la bun sfârșit în opera lui García Márquez: „a explora realitatea înseamnă a descoperi perspective bătute, schimbând vizibilul și trăsăturile de fiecare zi în simboluri vii, realizând neașteptate combinații poetice, amestecând timpuri și spații diferite într-o singură și revelatoare experiență” (9). O astfel de explorare a realității sugerează o hermeneutică multidimensională și agonistică la care m-am referit mai sus, și principalul instrument pe care-l folosește García Márquez în această privință este fuziunea mitului și istoriei latino-americane. Călătoria în josul fluviului Magdalena este marcată de o progresivă dezintegrare a eroului latino-american, și chiar hainele trebuie să fie în mod repetat schimbate pentru a i se potrivi. Doar la sfârșitul romanului *Generalul în labirintul său*, García Márquez amintește cititorului că este vorba despre un roman și nu o biografie. Ironia revine din nou în plin plan, din moment ce se pune în discuție aici chiar iluzia de a citi istoria. Cititorul este atunci chemat să reexamineze frontierele între ficțiune și istorie, recunoscând eventual că ficționalizarea istoriei este poate singurul mod în care istoria poate fi repovestită și rescrisă. Împreună cu ironia, maimuțărirea puterii este în joc aici, și tot ceea ce este legat de domeniul politicii oficiale se dizolvă împreună cu eroul continental și devine chiar rizibil.

## V

Există în mod definitiv ceva special în a fi scriitor în America Latină. Acolo imaginația devine un substitut pentru realitatea obiectivă și ficțiunea substituit pentru științele sociale. Oricum, în ciuda cauzei sociale îmbrățișată de scriitorii din America Latină, García Márquez a declarat de multe ori că singura obligație a scriitorului este de a scrie cât de bine poate. La sfârșitul călătoriei, scrierea sa corespunde locației teoretice a spațiilor narrative alternative și, în cele din urmă, înțelegerii mai largi a lumii ca text. Dacă lumea este un text, există atunci lecturi alternative ale lui și putem cuprinde multiple posibilități narrative și enunțative. Folosindu-ne de cultură ca de un loc legitimizant și enunțativ, atât Bhabha cât și García Márquez provoacă efectiv modernitatea ca un proiect totalizator și să-l debaraseze de orice locus autoritativ/autorial al enunțării. Atunci după Homi Bhabha este crucial să se cerceteze locația culturii pentru a avansa ceea ce este un principiu fundamental al criticii post-coloniale – a transforma pe ceilalți reificați în subiecți reali:

„Schimbarea mea de la cultural ca obiect epistemologic la cultură ca un loc de enunțare legitimant, deschide posibilități pentru alte „timpuri” de semnificație culturală (retroactiv, prefigurativ) și alte spații narative (fantasmatic, metaforic). Scopul meu în specificarea prezentului enunțativ în articularea culturii este să ofer un proces prin care acei ceilalți reificați pot fi transformați în subiecți ai istoriei și experienței lor.”(178)

Traducere de  
**ANGELO MITCHIEVICI**

---

#### **Lucrări citate**

- Greenaway, Peter. *Prospero's Books*. Chatto & Windus: London, 1991.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge, 1994.
- Earl, Peter, et al., eds. *García Márquez*. Madrid: Taurus, 1981.
- Janes, Regina. *Gabriel García Márquez: Revolutions in Wonderland*. Columbia: U Missouri P, 1981.
- Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth, Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, 1989.
- Mignolo, Walter. „Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?” *Latin American Research Review* 28 (1993): 120-131.
- Mohanty, Chandra. „Cartographies of Struggle.” *Third World Women and the Politics of Feminism*. Ed. Russo, et al. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Seed, Patricia. „More Colonial and Postcolonial Discourses.” *Latin American Research Review* 28 (1993): 146-152.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: Harper & Row, 1984.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un Deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.
- Venn, Couze. *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*. Sage: London, 2000.

## „Persoana din oglindă” sau ce este feminismul? (I)

Conform opiniei critice majoritare, *feminismul* apare ca mișcare socială la începutul secolului XIX și are ca scop recunoașterea egalității dintre sexe atât din punct de vedere social cât și politic. Însuși termenul ‘feminism’ intră în vocabular în Anglia de-abia la sfârșitul secolului XIX, în jurul anilor 1890 deși se pare că problema femeii și a locului său în societate și familie preocupă gândirea anglo-saxonă încă din secolul XVII. Conform unor păreri critice revizuite, scriitoare mai puțin cunoscute din secolul XVII, ca **Aemilia Lanyer** (1569-1645), **Martha Moulsworth** (1577-16??), ale cărei manuscrise au fost descoperite recent la biblioteca Universității Yale din America, și **Martha Cavendish** (1623-1673) au inaugurat gândirea feministă ce avea să se dezvolte în secolul XIX și să domine secolul XX. Astfel, Aemilia Lanyer își imaginează un monolog al Evei adresat atât lui Adam cât și lui Pilat din Pont (*Eve’s Apology in Defense of Women*, 1611) în care aceasta își motivează acțiunile și, de fapt, apără situația tuturor femeilor în fața primului bărbat biblic și al celui responsabil de crucificarea lui Iisus. Maria Moulsworth pare să fie și mai virulentă. În *The Memorandum of Martha Moulsworth, Widow* (1632), poeta își asumă rolul de reprezentantă a tuturor femeilor, îndemnându-le să acceadă la educație universitară și susținând că o asemenea ocazie ar demonstra superioritatea femeii față de bărbat atât ca dezvoltare intelectuală cât și ca retorică („O then that would in wit, and tongues surpass / All art of men that is, or ever was”).<sup>1</sup> Mary Cavendish apără, în proză și versuri, dreptul personal de a publica și participa la viața intelectuală contemporană, forța intelectuală a femeilor și deplânge dezavantajul educațional care are ca efect excluderea femeilor din viața publică. La aceste voci se poate adăuga și cea a celebrei **Aphra Behn** (1640?-1689), care a entuziasmat-o pe Virginia Woolf și căreia, conform celebrei autoare, femeile îi sunt datore, deoarece a obținut pentru ele „dreptul de a spune ce gândesc”. Ideile Aphrei Behn conturează ‘femeia’ ca aparținând unei categorii sociale distincte, cu voce puternică, rațiune proprie, hotărâtă să-și exprime snetimentele și să-și reclame drepturile.

Mișcarea feministă continuă în secolul XVIII prin documentul *Some Reflections Upon Marriage* (1700) a lui **Mary Astell** (1666-1731) în care

autoarea se opune contractelor aranjate de căsătorie exprimându-și liber părerea că femeia este destul de inteligentă să-și aleagă singură partenerul și că instituția căsătoriei perpetuează inegalitate și nu o comuniune a minții așa cum ar fi de dorit. Ideile extrem de îndrăznețe ale lui Astell, care datorită sau din pricina lor nu a fost niciodată măritată, au declanșat dezbateri aprinse în întreg secolul XVIII. Efecte sau reflecții asupra lor apar în *Roxana* (1724) lui Daniel Defoe, în setul de desene *Marriage À-la-Mode* (1743-1745) ale lui William Hogarth, în romanele sentimentale ale lui Samuel Richardson și în scrierile satirice ale lui **Mary Wollstonecraft**. În seminala *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Mary Wollstonecraft își bazează demonstrația pe analiza efectelor negative economice și psihologice din societate ca urmare a dependenței forțate a femeii față de bărbat și a excluderii acesteia din viața publică. Scris într-un stil ironic subtil cu nuanțe sarcastice tăioase, eseul lui Wollstonecraft dezvăluie, pentru prima dată, arbitrarul termenului „forță” în relație cu femeia și distincția dintre rolurile de gen asumate în relație cu puterea. Deși pare că ‘forța’ este calificativul masculinității, scriitoarea afirmă că femeia dobândește ‘forță’ pentru minte și spirit prin intelect și rațiune, ceea ce subminează descrierea stereotipică a femeii ca sensibilă, susceptibilă, delicată, cu gust rafinat, deci lipsită de forță. Scriind în spiritul raționalismului secolului XVIII, dar anticipând și ideea de progres ce caracterizează gândirea secolului XIX britanic, Wollstonecraft aduce argumentul că inegalitatea dintre femeie și bărbat provenită din, și bazată pe educație va duce inevitabil la stagnarea progresului în cunoaștere și virtute. Femeia nu poate accepta să fie virtuoasă, spune Wollstonecraft, dacă nu înțelege de ce, dacă nu are libertatea de a alege între virtute și non-virtute, între datorie și lipsa ei.<sup>2</sup> De vină pentru existența inegalității dintre sexe este, conform autoarei, sistemul educațional, atât cel instituționalizat cât, mai ales, cel privat (familia). Ducându-și demonstrația cu sarcasm mai departe, Wollstonecraft conchide că dacă trăsătura esențială a femeii este sensibilitatea, opusă raționalității și forței masculine, aceasta ar putea deveni un defect grav în misiunea fundamentală a femeii, aceea de a crește și educa copiii. Transportată de sentiment și superficialitate, femeia ar fi lipsită de forță și, în consecință, nu ar fi în stare să îndeplinească o misiune atât de importantă ca educația copiilor, care ar trebui lăsată pe seama bărbatului. Ironia lui Wollstonecraft este evidentă.<sup>3</sup>

Deși ideile feministe ca și imergența unei mișcări în sensul obținerii unor drepturi egale în societate încep să se contureze în secolul XVII, atât ca parte componentă a așa numitei *querelle des femmes* care apare încă de pe vremea lui Chaucer (sec. XIV), cât și ca mișcare de sine stătătoare cu accente din ce în ce mai puternice, de-abia în secolul XIX fervoarea feministă pare să cuprindă societățile engleză și americană și să producă efecte ce vor duce la un curent social, politic și de opinie extrem de puternic și imposibil de ignorat.

Conform opiniei criticii de specialitate, ‘primul val’ feminist începe să se formeze în secolul XIX, odată cu mișcările concertate ale intelectualității pentru obținerea drepturilor civile, economice, sociale, educaționale și politice pentru femei. Momentul nu poate fi mai propice, deoarece secolul XIX este secolul în care cuvântul la modă în Anglia și America este ‘democrația’, iar aplicarea ei în sistemul politic devine din ce în ce mai evidentă. Mișcarea sufragetelor, campania împotriva bolilor contagioase, eseurile lui John Stuart Mill (*On the Subjection of Women*, 1869) scrise în colaborare cu soția sa, Harriet Taylor, sunt câteva exemple clasice care demonstrează importanța



pe care o capătă mișcarea feministă în Anglia victoriană. Începând cu 1840, feminismul se face simțit și în America. Mișcarea pentru drepturile femeii, condusă de Elizabeth Cady Stanton și Susan B. Anthony, își are originea în campaniile împotriva sclaviei, dar se dezvoltă într-o mișcare amplă ce are în vedere obținerea sufragiului universal, garantarea divorțului și altor drepturi civile și economice.

‘Primul val’ al feminismului se străduiește, și reușește, să creeze o nouă identitate politică a femeii, câștigând pentru aceasta emancipare juridică și publică. Totuși, efectele ‘primului val’ se fac simțite de-abia în prima jumătate a secolului XX, poate și datorită unor adevărate manifeste feministe noi care conturează gândirea femeii despre ea însăși și despre ea ca ‘Celălalt’ într-o societate patriarhală. Nu putem să nu menționăm în acest sens *Woman and Labour* (1911) al lui **Olive Schreiner** (1855-1920), *A Room of One’s Own* (1929) al **Virginiei Woolf** (1882-1941), precum și celebrul *The Second Sex* (1949) al lui **Simone de Beauvoir** (1908-1986).

Legând gândirea secolului XIX de cea a secolului XX, Olive Schreiner dezvăluie în *Woman and Labour*, dublul abuz pe care îl suportă femeia în sfera privată și în cea publică, considerând că situația ei nu poate fi rezolvată fără schimbări majore și reechilibrări în înțelesul termenilor „privat” și „public”. Definind instituția căsătoriei, în care femeia nu are drepturi, ca formă de prostituție legalizată, Schreiner argumentează că problema feminismului nu este femeia, ci bărbatul, a cărui atitudine trebuie schimbată. Folosind un ton asertiv, Schreiner declară:

... the knowledge of woman, simply as woman, is superior to that of man; she knows the history of human flesh; she knows its cost; he does not. [... cunoașterea femeii, în simpla ei calitate de femeie, este superioară bărbatului; ea cunoaște istoria formării trupului omenesc; îi cunoaște prețul; el nu.]<sup>4</sup>

Prin legătura pe care o face între drepturile femeii și maternitate, Schreiner lărgeste sfera mișcării feministe adăugându-i o nouă dimensiune: experiența interioară a femeii. Diferența de gen este, în primul rând, o diferență de experiență și conștiință, și nu de aptitudine mentală, argumentează Schneider. În consecință, la campania pentru obținerea dreptului al vot de la începutul secolului XX se adaugă și alte cereri care țin mai degrabă de sfera privată decât de cea publică, cum ar fi drepturi pentru soții și mame, o nouă legislație pentru divorț și împărțirea proprietății.

Contribuția fundamentală a Virginiei Woolf la mișcarea feministă este argumentul că identitatea de gen este un construct social și, în consecință, poate fi atacat și schimbat. Pentru a-și susține părerea, Woolf folosește în *A Room of One’s Own* metafora „women as looking glasses” [‘femeia ca oglindă’] prin care descrie atât tendința bărbatului de a privi femeia ca ‘obiect’, ca ‘alteritate’ cât și aceea de a-și regla propria imagine în funcție de modul în care se reflectă în ‘Celălalt’. Bărbatul devine, deci, „persoana din oglindă”.

Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. [Femeile au servit de-a lungul acestor secole ca oglinzi po-



sesoare ale puterii magice, minunate de a reflecta figura bărbatului în mărime dublă față de cea naturală. Fără această putere pământul ar fi probabil și acum mlaștină și junglă.]<sup>5</sup>

Rolul femeilor în societate este, așadar, să funcționeze ca oglindă pentru bărbați. Izolate domestic și profesional, ele se lasă dominate ideologic, psihologic și financiar de cei care le folosesc ca obiecte de reflectare a propriului *ego* lărgit. Opinia critică, negativă a femeii nu face, după părerea lui Woolf, decât să reducă „figura din oglindă” la mărime naturală, reducere care produce, evident, opoziție și respingere. Woolf distinge, așadar, între femeia ca obiect al reprezentării și femeia ca autoare a reprezentării, o distincție care deschide noi drumuri în critica feministă, iaugurând teoria ‘dublului’ în reprezentarea femeii. Pentru a da greutate opiniei sale, scriitoarea își imaginează în *A Room of One's Own* soarta unei presupuse surori a lui Shakespeare, Judith, care ar fi fost la fel de talentată ca fratele ei, dar care, din nefericire, nu ar fi putut avea soarta marelui dramaturg. Fără acces la educație, alungată de pe scenă (în acea perioadă se acceptau doar actori bărbați pentru rolurile feminine), Judith s-ar fi ales probabil cu un copil în urma unui abuz sexual și, adusă în pragul nebuniei de talentul său înnăscut și de totala lipsă de perspectivă, s-ar fi sinucis ori ar fi trăit într-o căsuță la marginea satului „half witch, half wizard, feared and mocked at” [pe jumătate nebună, pe jumătate înțeleaptă, temută și batjocorită]<sup>6</sup>. Opera nescrisă a lui Judith reprezintă pentru Woolf acea „carte care nu este acolo”.

Simone de Beauvoir continuă ideile Virginiei Woolf în *The Second Sex*, primul studiu amplu despre femeie. Pentru prima dată, de Beauvoir introduce conceptul de ‘normă’, care implică, logic, și existența ‘devierii de la normă’. Dacă bărbatul este ‘norma’ în societățile patriarhale, femeia nu poate fi decât ‘devierea de la normă’, ‘celălalt’, ‘alteritatea’, idee preluată de la Virginia Woolf. Deci, dacă bărbatul este autentificat ca ‘normă’ și există în stare de ‘autenticitate’, femeia nu poate fi decât ‘deviere’, ‘alteritate’, adică constant ‘neautentică’. În termeni existențialiști (profunda influență pe care Sartre a avut-o asupra lui de Beauvoir este binecunoscută), societatea patriarhală construiește femeia ca ‘imananță’ (ca stagnare și imersiune în natură) în timp ce bărbatul este construit ca ‘transcendență’ (în luptă constantă pentru libertate și autenticitate). Femeia devine, așadar, „the second sex” (sexul secund), oglinda, ‘celălalt’, ‘alteritatea’, care completează dimensiunea transcendentă a bărbatului și fără de care transcendentalitatea bărbatului ar deveni nulă.

Pentru a-și ilustra teoria, Simone de Beauvoir analizează statutul femeii din două perspective majore: femeia ca ‘obiect’ de studiu și femeia ca ‘subiect’, ca receptacol de experiențe proprii. Din punct de vedere ‘obiectiv’, perspectivă ce ocupă prima parte a cărții, femeia este văzută prin prismă culturală (biologică, istorică, psihanalitică, marxistă, literară și mitică), care este analizată dar și discutată critic. În partea a doua, de Beauvoir descrie procesele prin care femeia internalizează experiențele proprii ca ideologii ale ‘alterității’, ceea ce-i conferă poziția constantă de ‘celălalt’.

With man there is no break between public and private life: the more he confirms his grasp on the world in action and in work, the more virile he seems to be; human and vital values are combined in him. Whereas woman's independent successes are in contradiction with her femininity, since the „true woman” is required to make herself object, to be the Ot-

her. [Pentru bărbat nu există breșă între viața publică și cea privată: cu cât acesta își confirmă mai mult participarea prin acțiune și muncă, cu atât dă impresia unei virilități sporite; în el se combină valorile umane și vitale. Succesele independente ale femeii, în schimb, sunt în contradicție cu feminitatea, deoarece „femeii adevărate” i se cere să se transforme în obiect, să fie ‘Celălalt’.]

Ca obiect și alteritate, femeia întrupează, în mod fals, mitul ‘eternului feminin’ care preia valorile, instituțiile și practica ce constituie experiența femeii și le proiectează într-o lume platonice. Odată ce forma devine atemporală și imuabilă, mitul devine singura realitate transformând femeia în obiect și negându-i orice aspirație către subiectivitate. Femeia ca imanență este mitul pe care se construiește societatea patriarhală al cărei subiect este evident bărbatul. Deși teoria Simonei de Beauvoir este bine ancorată în filosofia existențialistă, ea reușește să izoleze și să desacralizeze miturile patriarhale. Această strategie este folosită de feministe din ‘al doilea val’ în construirea de discursuri noi care aduc în prim plan voci anterior excluse de canonul eminentemente masculin.

Dacă ‘primul val’ aduce schimbări mai mult în sfera publică, în sensul că femeia obține drepturi politice, sociale și economice egale, deci ‘productive’, ‘al doilea val’ al feminismului (1960-2000) aduce în prim plan sfera privată, concentrându-se de data aceasta pe drepturile ‘reproductive’ ale femeii ce survin din experiențele proprii (diferențe de gen, de preferințe sexuale, de reprezentare socială, de identitate). Bazat pe drepturile politice, economice și educaționale câștigate deja, ‘al doilea val’ începe să se contureze prin extinderea egalității deja dobândite către ‘politica de reproducere’. Noțiunea de ‘soartă biologică’, încă bine înrădăcinată în educația femeii, este contestată. Însuși termenul de ‘reproducere’ își îmbogățește aria conotativă: de la ‘controlul’ sarcinii și *planning* familial, la ‘activitate politică și ideologică’ (în cazul feministelor socialist-marxiste), la ‘reproducerea’ forței erotice (în cazul feministelor al căror interes este concentrat pe investigarea experiențelor trupești).

Dacă ‘primul val’ al feminismului se dezvoltă a fi destul de coerent în cerințe și convergent în obținerea unor drepturi generale și în subminarea unui sistem patriarhal cu rădăcini puternice, ‘al doilea val’ este diversificat și divergent, acoperind arii diverse cum ar fi feminismul socialist-marxist, feminismul femeilor de culoare și asiatice, feminismul lesbian, feminismul radical și feminismul liberal. În timp ce ‘primul val’ al feminismului pare să se concentreze pe asemănare, ‘al doilea’ tinde să evidențieze diferențele. Convergent și paradigmatic, ‘primul val’ creează un discurs unitar, divergent și sintagmatic, ‘al doilea val’ inițiază o multitudine de discursuri. De aceea însuși termenul ‘feminism’ devine perimat istoric și este înlocuit cu forma de plural: *feminisme*.

‘Al doilea val’ al feminismului se conturează în decada anilor 1960 în Anglia și America pornind din start pe două drumuri diferite. În America, în anii ‘60 și ‘70 apare feminismul ‘radical’, care se concentrează pe explorarea corpului femeii, ideea de reproducere și legătura cu politicul, economicul și socialul. Feministe radicale (**Kate Millett**, **Shulamith Firestone**, **Susan Brownmiller**, **Susan Griffin**, **Andrea Dworkin**) au ca punct de plecare existența opresiunii femeii în societatea contemporană care nu a depășit stadiul patriarhatului. Convingerea lui Millett, de exemplu, expusă în cartea *Sexual Politics* (1970)

este că oprimarea femeii nu este efectul diferenței biologice dintre femeie și bărbat, ci al unei construcții sociale false a feminității. Millett lărgeste accepțiunea termenului de ‘politică’ de la sfera socială la cea sexuală care implică, la fel ca și socialul, relația dintre rase, sexe, comunități.

The word ‘politics’ is enlisted here [susține autoarea] when speaking of the sexes primarily because such a word is eminently useful in outlining the real nature of their relative status, historically and at present. It is opportune, perhaps today even mandatory, that we develop a more relevant psychology and philosophy of power relationships beyond the simple conceptual framework provided by our traditional formal politics. [Cuvântul ‘politică’ este introdus aici, când vorbim despre sexe în principal pentru că un asemenea cuvânt este extrem de folositor în conturarea adevăratei naturi a statutului lor relativ, atât în trecut cât și în prezent. Este oportun, poate chiar imperativ, să dezvoltăm o psihologie și filozofie mai relevante ale relațiilor de putere dincolo de cadrul conceptual simplu furnizat de politica noastră formală tradițională.]<sup>8</sup>

Millett extinde, așadar, studiul relațiilor de putere în interiorul unor grupuri bine conturate și coerente cum ar fi cele bazate pe rasă, castă, clasă socială și sexe, pe motivul oprimării continue a acestora și a lipsei reprezentării lor în structurile politice recunoscute. În același an, 1970, Shulamith Firestone publică manifestul radical feminist *The Dialectic of Sex*, în care argumentează că motivul subjugării femeii în societate este tocmai calitatea pe care o are aceasta: reproducerea. Este evident că Millett și Firestone au ca bază în teoriile exprimate filozofia socialistă, materialistă a lui Marx și Engels. Ele pornesc de la premisa că societatea este împărțită în clase și că la baza dezvoltării ei stă modul de producție. Astfel, Firestone argumentează că sursa oprimării femeii este ‘materialul’ corpului ei și că eliberarea femeii nu poate surveni decât atunci când va avea controlul asupra reproducerii. Pornind de la aceleași premise ca Millett și Firestone, Susan Brownmiller își aduce contribuția la feminismul radical, al cărui sediu este New Yorkul, prin publicarea cărții *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975). Teoria lui Brownmiller este că teama de violență sexuală, în special violul și amenințarea cu violul, le asigură bărbaților controlul asupra femeilor, într-o societate patriarhală în care violatorul nu este definit ca ‘anormal’ în termeni juridici, așa cum este catalogat criminalul, de exemplu.

The myth of the heroic rapist [susține Brownmiller] that permeates false notions of masculinity, from the successful seducer to the man who ‘takes what he wants when he wants it,’ is inculcated in young boys from the time they first become aware that being a male means access to certain mysterious rites and privileges, including the right to buy a woman’s body. [Mitul violatorului-erou care relevează noțiuni false despre masculinitate, de la seducătorul plin de succes la bărbatul care ‘apucă ce vrea când vrea,’ este indus în mintea tinerilor băieți încă din momentul în care conștientizează pentru prima dată că a fi de genul masculin înseamnă a avea acces la anumite ritualuri și privilegii misterioase, incluzând dreptul de a cumpăra corpul unei femei.]<sup>9</sup>

Teoria lui Brownmiller este aprofundată de Andrea Dworkin care, în *Pornography: Men Possessing Women* (1985), ia în discuție relația dintre masculinitate, violență și pornografie încercând să demonstreze cum puterea fizică asupra altora exercitată prin teroare, posesie, dreptul de a numi, bani și sex, transformă femeia în obiect cu intenții vădit rasiste, dintre care cea mai gravă este pornografia.

---

<sup>1</sup> Martha Moulsworth, The Memorandum of Martha Moulsworth, Widow, The Norton Anthology of English Literature, M.H.Abrams, Stephen Greenblatt (eds), New York, London: W.W.Norton, 2000, pag. 1554. (Si-atunci, în minte și vorbire vor întrece / Intreag-artă a bărbaților, prezentă și trecută), (trad. subsemnatei).

<sup>2</sup> Cf. Mary Wollstonecraft, A Vindication of the Rights of Woman, Oxford: Oxford University Press, 1999, pag. 3.

<sup>3</sup> Vezi Eduard Vlad, Romantic Myths, Alternative Stories, Constanța, Ex Ponto, 2004, pag. 209-224, pentru o scurtă, dar informativă prezentare a scrierilor lui Mary Wollstonecraft.

<sup>4</sup> Olivia Schreiner, Woman and Labour, în Feminisms. A Reader, Maggie Humm (ed.), London: Harvester Wheatsheaf, 1992, pag.20 (trad. subsemnatei)

<sup>5</sup> Virginia Woolf, A Room of One's Own, în ibidem, pag. 23 (trad. subsemnatei)

<sup>6</sup> Virginia Woolf, A Room of One's Own, în The Norton Anthology of Theory and Criticism, Vincent B. Leitch (gen.ed.), New York, London: W.W. Norton, 2001, pag. 1023

<sup>7</sup> Simone de Beauvoir, The Second Sex, trans. H.M. Parshley, New York: Bantam Books, 1970, pag. 246, (trad. subsemnatei).

<sup>8</sup> Kate Millett, Sexual Politics, în Feminisms. A Reader, loc.cit., pag. 62.

<sup>9</sup> Susan Brownmiller, Against Our Will; Men, Women and Rape, ibidem, pag. 72.

RADU VANCU

## Postmodernul mântuit

### *Inventarea predecesorilor*

**P**

e măsură ce modul de înțelegere a literaturii și a istoriei literare al generației '80 devine dominant în lumea literară de azi, teoria unui postmodernism românesc se transformă și ea, din ce în ce mai hotărât, dintr-o conjectură într-o concluzie. S-au scurs ceva mai puțin de două decenii de la binecunoscutul număr din *Caiete critice* (1-2/1986) dedicat postmodernismului, și ceea ce acolo era o simptomatologie a unui prezumtiv sau, oricum, în curs de devenire postmodernism românesc a devenit o fișă clinică a unui fenomen despre care gurile rele afirmă tot mai mult că, dacă nu s-a stins, atunci e pe cale de a se stinge, înainte de a se fi consumat cu adevărat în conștiința publică. Teza de doctorat a lui Mircea Cărtărescu, publicată sub titulatura *Postmodernismul românesc* la editura Humanitas acum șase ani, în 1999, e semnificativă din acest punct de vedere: în răspăr cu expectanța generală, care era curioasă să știe dacă postmodernismul românesc există, în ce variantă anume și care sunt structurile lui, demonstrația profesorului bucureștean (el însuși, neîndoios, cel mai eclatant prozator postmodernist din literatura română) mergea în sensul revelării unui postmodernism latent în literatura română, cu origini coborând mult în urmă, subversiv și dizolvant în raport cu literatura din *mainstream*-ul epocilor trecute, căutând neîncetat să devină elementul dominant în relația cu aceasta. Astfel, în ciuda axiomei postmoderne că mitul modern al progresului, de proveniență raționalistă, este unul fals și inoperant, în finalul *Postmodernismului românesc* Mircea Cărtărescu elaborează și susține imaginea unei literaturi române progresând ineluctabil dinspre modernitate către etapa ei postmodernă: „în literatura română, chiar și în condițiile nefavorabile ale lumii comuniste, literatura postmodernă a luptat pentru legitimitate și, după o experiență *underground* de literatură alternativă, s-a impus, către 1980, ca literatura *normală* a vremii, destul de permisivă teoretic ca să înglobeze – alterându-le însă definitiv semnificația ideologică, pentru că postmodernismul *nu* este un eclecticism – toate experiențele artistice ale modernității și, *in extremis*, ale literaturii clasice de asemenea”<sup>1</sup>.

În cele din urmă, studiul lui Mircea Cărtărescu prezintă nu atât o sincronă schiță descriptivă a postmodernismului românesc, cât o istorie a acestuia, căutând subsecvent să distingă un aer de familie postmodernă la marii scriitori ai tradiției literare, pentru a se legitima. Operație firească și deloc blamabilă, inventarea predecesorilor, ne învață undeva Borges scriind despre Kafka, este semnul fiecărui scriitor adevărat: "The word 'precursor' is indispensable to the vocabulary of criticism, but one must try to purify it from any connotations of polemic or rivalry. The fact is that each writer *creates* his precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future. In this correlation, the identity or plurality of men doesn't matter"<sup>2</sup> („Cuvântul 'precursor' e indispensabil pentru vocabularul criticii, însă trebuie purificat de orice conotație polemică ori dușmănoasă. E un fapt că fiecare scriitor își *crează* precursorii. Opera lui ne schimbă concepția despre trecut, după cum schimbă viitorul. În această relaționare, identitatea sau pluralitatea oamenilor nu mai contează"). Prin urmare, e lipsit de sens, cum fac adversarii cu orice preț ai postmodernismului, să valorizăm negativ, „polemic sau dușmănos”, modul în care Mircea Cărtărescu, nu numai teoretician și critic literar, dar pe deasupra și un scriitor adevărat, caută cu precădere printre scriitorii plasați în zonele profitabile ale conurilor de umbră, mai puțin explorați prin studii critice și deci mai susceptibili de a releva puncte surprinzătoare de izomorfie cu paradigma la care se încearcă anexarea. Ca și în cazul revoluțiilor paradigmelor științifice așa cum au fost acestea descrise de Thomas Kuhn, revoluțiile paradigmelor literare se petrec în aceeași manieră a valorizării unor puncte de interes cel mult secundar, în dauna punctelor care constituiseră anterior centre de interes maxim. Particularizând, goana după strămoși a postmodernismului românesc a recondiționat autori de rangul doi sau trei din istoria literaturii române, împingând pe poziții secundare, dacă nu și mai jos, autorii considerați până atunci canonici. Dacă nu a fost neapărat cel dintâi, Mircea Cărtărescu a fost în orice caz cel mai sistematic dintre apologeții postmodernismului, reliefând un sistem de filiații pre-postmoderne, dacă se poate spune astfel, și, pe măsură ce se apropie de contemporaneitate, curat postmoderne, care articulează dintr-un unghi nebănuit literatura română, ca un schelet pe care, fără radiografierea de pe lungimea de undă a teoriei postmoderne, nu l-am fi putut în nici un fel întrevezea.

Corelate, această inventare a strămoșilor și tonul definitiv specific tuturor istoriilor literare, dublate de talentul narativ și expozitiv recunoscut al lui Mircea Cărtărescu, au contribuit, în egală măsură, la impunerea evidenței că *Postmodernismul românesc* este corpusul doctrinar prin excelență al paradigmei postmoderne autohtone, judecățile de situație și de valoare conținute devenind aproape *a priori* incontestabile. Creditarea în alb a fost mediată și de faptul că e seducătoare în sine valorizarea unor *soi-disant* nedreptățiți ai istoriei literare, operație care dă atât celui ce o pune în practică, cât și cititorului empatic aura de justițiar subtil, ce vede lucruri ascunse altora și restabilește ordinea perturbată. Nu este, prin urmare, de mirare că istorisirea postmodernă a literaturii române, așa cum e ea procedată în studiul său de către Mircea Cărtărescu, a prins foarte bine; ca exemplu, unul dintre efectele cele mai ușor măsurabile, deși cu totul indirecte, ale re-ierarhizării canonice este așezarea, în cadrul unei anchete a unei reviste literare de mare vizibilitate mediatică, după numai un an și ceva de la apariția *Postmodernismului românesc*, a *Crailor de Curtea Veche* pe locul dintâi al prozei noastre românești, poziție la care cartea lui Mateiu Caragiale nu putea îndrăzni să aspire, în ciuda faptului că

Își avea un număr restrâns de fanatici dintre care cel puțin unul, după cum își amintește Matei Călinescu în *Addenda* de la *A citi, a reciti*, putea să o spună în întregime pe dinafară<sup>3</sup>. Mai mult sau mai puțin justă, discutabilă ca orîșice încercare de a ierarhiza ceva atât de refractar la ierarhii cum e literatura, ordinea valorică instituită de studiul lui Mircea Cărtărescu și-a găsit adepții și trebuie ținut oricând seama de acest fapt. Ierarhia literară postmodernă e la fel de discutabilă, dar, de asemenea, și la fel de legitimă ca orice altă ierarhie literară.

Focalizând paradigma cărtăresciană a postmodernismului românesc asupra subiectului cercetării de față, și anume poezia lui Mircea Ivănescu, e de observat că, la fel ca și în cazul lui Mateiu Caragiale, avem de-a face cu unul dintre cele mai spectaculoase puncte de inflexiune din ansamblul re-ierarhizării postmoderniste a literaturii române. Asupra valorii poeziei lui Mircea Ivănescu se pronunțaseră pozitiv, încă de treizeci de ani, o seamă dintre criticii literari importanți; însă poezia lui Mircea Ivănescu continua să prindă exclusiv la acest grupuscul de inițiați. Datorită însă aprecierii constante a unor membri ai generației '80, și în primul rând a lui Mircea Cărtărescu, prezența tutelară a poeziei lui Mircea Ivănescu devine, dacă nu decisiv mai lămurită în ceea ce are ea esențial, atunci cel puțin din ce în ce mai marcantă în cadrul poeziei contemporane, influența ei difuzându-se în cercuri din ce în ce mai largi. Parcă în ciuda voinței proprii și a absenței eforturilor de construire a unei reputații de vastă răspândire, Mircea Ivănescu a asistat la popularizarea manierei sale poetice, ca și la continua sa ascensiune în topul poeziei românești contemporane (ce trebuie, ca orice top de poezie, luat cu un gram de sare și înțeles ca un joc, superior, e drept, dar numai un joc), culminând cu poziția de preeminență absolută în ierarhia lirică postbelică acordată de Mircea Cărtărescu în studiul său: „Aproape ignorat timp de treizeci de ani, timp în care peste capetele congenerilor săi au plouat premii internaționale și o celebritate ce părea eternă, discret el însuși în viața sa provincială asemenea – iarăși – lui Bacovia, Mircea Ivănescu apare azi, din perspectiva poeziei actuale, drept cel mai avansat teoretic și mai influent poet român de după război.”<sup>4</sup>

Acestei afirmații atât de categorice și de tranșante îi este pandant o alta, cea cu care debutează, în studiul cărtărescian, secvența analitică a poeziei lui Mircea Ivănescu, și deci între tartajele căreia se află captivă esența liricii ivănesciene, așa cum apare ea din punctul de vedere al criticului postmodernist: „În întregime postmodernă, definitoriu postmodernă este, în schimb, poezia celuilalt mare ignorat al epocii, Mircea Ivănescu”<sup>5</sup>. Această calitate a ei de a fi exponențial postmodernă face, în ochii lui Mircea Cărtărescu, din poezia respectivă cel mai avansat și mai influent teoretic model poetic de după al doilea război mondial. Ce anume din poezia lui Mircea Ivănescu prezintă trăsături postmoderne? În ordinea în care sunt introduse în analiză, următoarele caracteristici: deliberata întoarcere de la tradiționalele zone de influență europene – cu precădere franceze și germane – către poezia anglo-saxonă; apoi, prozaismul și biografismul extrem; încă, epurarea poeziei de orice „poeticitate” lirică tradițională, de tirania metaforei, de „umanism” și de efuziuni; iarăși, biografismul sau, cu termenul celebru al lui Frank O'Hara, personismul; extremul subiectivism; structura laxă și nedeterminată a poemelor; în fine, visarea evanescentă și meditația la nimic.

Fără a relua demonstrațiile lui Mircea Cărtărescu pentru fiecare dintre aceste mărci ale postmodernității poeziei lui Mircea Ivănescu – demonstrații care sunt și ele, oricum, reduse ca întindere, dacă ținem cont că poezia



acestui e analizată pe nu mai mult de trei pagini -, vom folosi exact aceste trăsături identificate drept specific postmoderne pentru a arăta că nu pot fi înțelese atât de univoc în sensul postmodernismului liricii ivănesciene, precum face Mircea Cărtărescu, și că ele ar putea constitui, la fel de bine, și contrariul tezei respective, ceea ce ar arăta, conform terțiului exclus (în care, e drept, postmodernii, sprijinindu-se pe principiul terțiului inclus propus de logica lui Ștefan Lupașcu, nu mai cred), că logica demonstrării postmodernității poeziei ivănesciene pur și simplu nu ține.

Primul argument adus în discuție de Mircea Cărtărescu este, așa cum am arătat, acela al deliberatei întoarceri dinspre sursele de influență ale poeziei franceze și germane înspre cele anglo-saxone, motivația fiind, desigur, aceea a numeroaselor traduceri realizate de Mircea Ivănescu din literaturile de limbă engleză. Sunt posibile mai multe amendamente la această teorie. Mai întâi, zona de influență și, de asemenea, sursa de influență, ca virtuali catalizatori ai genezei poemului, sunt totuși exterioare poemului ca atare, și nu pot fi instrumente de analiză ale operei de artă. Din punctul de vedere al zonei de influență, modelele livrești ale lui Cervantes pentru scrierea lui *Don Quijote* au fost acele romanțuri cavalerești din arealul european pe care le pomenește în pasajul arderii bibliotecii lui Alonso Quijano și pe care dorea să le parodieze, totuși rezultatul, romanul în sine, e cu totul diferit de sursele de referință, fiind ireductibil în raport cu ele. Din punctul de vedere al sursei de influență, Dostoievski a avut în minte, atunci când a început să lucreze la *Crimă și pedeapsă*, realizarea unui soi de dare de seamă despre ravațiile alcoolismului în Rusia, sursele lui fiind, în mare parte, rapoarte statistice și sociologice pe tema respectivă, însă romanul lui e, iarăși, cu totul altceva. Relația dintre sursa sau zona de influență și opera în sine e plastic exprimată în celebrul tablou al lui Magritte în care pictorul, așezat în fața șevaletului, are drept model un banal ou, pe pânză apărând, în schimb, o pasăre de o mare iluzie a vividității. Zona de influență, exterioară operei, nu valorează în sine nimic și nu explică, de asemenea, nimic. Încât a invoca schimbarea zonei de influență pentru a determina esența liricii nu este câtuși de puțin un argument judicios.

Apoi, nici nu e într-un tot adevărat că Mircea Ivănescu se întoarce deliberat dinspre arealul cultural francez și german înspre cel anglo-saxon. Absolvent al secției de franceză a universității bucureștene, el a debutat ca traducător cu o carte a lui Henri Perruchot, și nu a încetat, până la sfârșitul activității literare, să traducă din franțuzește și chiar să scrie poeme în franțuzește. Literatura franceză, și cu atât mai mult poezia franceză, sunt referințe constante de lectură și de discuție, ba chiar și obiectul aluziilor culturale atât de abundente în poemele sale. O bună parte dintre acestea teoretizează poetic, după cum văzut în capitolele anterioare, în jurul celebrei afirmații a lui Albert Camus din *Noces* care l-a marcat definitiv pe Mircea Ivănescu: „Je nomme vérité ce qui continue” („Numesc adevăr ceea ce continuă”). Este aceasta o definiție a adevărului la care se face deseori aluzie încă din primele volume ivănesciene, poate chiar din *versuri*, din 1968 (vezi poeme precum *joc de șah*, *despre moarte ca revedere* – mai ales partea a doua -, *poveste scurtă*, *palide stele*, *o vizită*, *seara* - în special acesta, în care se vorbește despre necesitatea continuității, a „urmării”, ca singur garant al adevărului), și rămâne o stea fixă pentru poezia ivănesciană până la sfârșit, până în ultimele volume, unul dintre cele mai bune exemple în acest sens fiind poemul numit *nu atât o scholia cât încercare de a cere iertare sau explicând de ce se plictisesc unii duminica*,



din *Comentarius perpetuus* (1986), volumul de poeme scris în colaborare cu Rodica Braga. Apoi, revenind la aderența la literatura franceză, vom observa că un poem din primul volum se cheamă chiar *Scenă de roman franțuzesc*. Alt poem, numit *La stânga lui*, debutează cu următoarele versuri:

*în romanul pe care tot vreau eu să îl scriu,  
are să fie o scenă de tip franțuzesc.*

Alt poem poartă titlul *malebranche are dreptate*. Și așa mai departe. În fine, poate cea mai importantă observație care i s-ar putea aduce acestei ipoteze a lui Mircea Cărtărescu este aceea a proustianismului atât de frecvent remarcat, cel puțin de la Nicolae Manolescu încoace, al poeziei lui Mircea Ivănescu, sursă livrescă cu o pondere tot atât de însemnată ca și aceea a referințelor la lumea culturală anglo-saxonă, ceea ce anulează ideea unei revoluții (în sens etimologic) definitive a poeziei ivănesciene dinspre cultura europeană continentală înspre aceea insulară și trans-oceanică anglo-saxonă.

Mai mult, poezia și cultura germană infuzează și ele, și nu întotdeauna numai discret, substanța poeziei ivănesciene. În cunoscutul interviu realizat de Dinu Flămând și publicat în 1978 în *Amfiteatru*, Mircea Ivănescu mărturisea: „Din lecturi, însă, de mare importanță a fost pentru mine întâlnirea cu Rilke. De la el am învățat că versul poate fi oprit oriunde și continuat de oriunde; când am înțeles acest lucru, am putut și eu să scriu”<sup>6</sup>. Așadar, importanța literaturii germane în devenirea poeziei ivănesciene este atât de mare, încât lectura unuia dintre poeții tedeschi devine, după cum plastic scrie Alexandru Cistelean, echivalentă cu o „dezlegare de limbă”<sup>7</sup>. De asemenea, într-un alt interviu, cel realizat de Titu Popescu și publicat în 1983 în ultimul număr, de fapt un număr dublu, al revistei *Vatra*, poetul admitea autoacuzator prezența în poemele sale a unor citate din sau aluzii la literatura germană, în speță din ori la Goethe: „Ca să-mi justific o stare de spirit într-o elegie – și ca să o pot scrie mai departe – preluând un citat sau mai degrabă o aluzie la o elegie de Goethe, de pildă, nu e chiar o probă de talent original sau de forță poetică”<sup>8</sup>. Poemele sale abundă, de altfel, în referințe nu numai la Goethe (în treacăt fie zis, se vede că nu degeaba etimonul numelui olimpienului german înseamnă „cel care însămânțează”), ci la mulți alți scriitori din literatura germană; un poem din primul volum, *poezia e altceva?*, are drept referință livrescă *Sfaturile către un poet tânăr* ale lui Rilke. În *mopeteiana*, alături de referințele la un Lichtenberg sau la Fechner, spre exemplu, identificăm un poem care se numește *mopete l-a citit pe thomas mann*. Fără să mai insistăm, ne mărginim la a spune că referințe culturale orientate înspre literatura germană sunt identificabile în toată opera lirică a lui Mircea Ivănescu, din primul volum, cum am văzut, până la ultimele și chiar în inedite; în selecția de poeme până atunci nepublicate din antologia publicată de editura Minerva în 1999 în colecția *Biblioteca pentru toți*, găsim un poem care se cheamă *omul fără însușiri*. Și, astfel, ajungem la traducerile din limba germană ale lui Mircea Ivănescu, la fel de numeroase ca și acelea din limba engleză; titluri din operele lui Kafka, Nietzsche, Musil, Broch, Rilke etc., precum și poeme și poezi de limbă germană publicate în traducere în paginile revistei *Transilvania* dinainte de 1989 (Johannes Bobrowski, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann, Karl Krolow, de pildă, alegând numai câteva dintre numele de primă mărime din lirica germană contemporană) stau mărturie pentru apelul constant la experiența literaturii germane. Un studiu aplicat exclusiv pe această problemă ar

putea arăta cu frumos succes cât de importante sunt, în configurația poeziei ivănesciene, tehnicile deprinse din poezii de limbă germană citați, mai ales poate din Thomas Bernhard<sup>9</sup>.

Nu mai insist pe sursele italiene (Dante fiind o referință statornică) și din alte spații culturale, bănuind că e deja limpede că nu se poate susține cu temei exclusivitatea orientării către zona de influență anglo-saxonă a poeziei lui Mircea Ivănescu. Ca ultimă nuanță la acest punc al ipotezei cărtăresciene, amintesc doar că postmodernismul nu este numaidacă apanajul teoreticienilor anglo-saxoni. Fără să fi susținut explicit aceasta, autorul *Postmodernismului românesc* lasă, totuși, impresia că etichetează drept postmodern acel segment din literatura română contemporană care, abandonând zona de influență franceză și germană, se orientează exclusiv după modelul teoriei și practicii literar-artistice anglo-saxone. Or, teoria postmodernismului și a postmodernității (despre practică nici nu mai vorbim) numără nume importante și în alte limbi decât cea engleză; Guy Scarpetta, Jean-François Lyotard, Umberto Eco, Gianni Vattimo sunt câteva dintre acestea. Anglo-tropismul nu e sinonim cu postmodernismul.

### *Discretele valori tari*

Trecând acum la a doua dintre invocatele mărci ale postmodernismului, adică prozaismul și biografismul extrem, trebuie spus din capul locului că nici aceasta nu stă în picioare. Biografism extrem? Dar elementele biografice cotidiene – nu extreme, ci strict cotidiene! - sunt întotdeauna elegant și discret ocultate; cum am văzut în paginile capitolelor anterioare, nici chiar în cel mai decis biografic moment al creației ivănesciene, *mopetiana*, prietenii nu apar niciodată numiți direct, ci sub denotații fanteziste derivate din sonoritățile numelor reale: în loc de Leonid Dimov, „el midoff”, în loc de I. Negoșescu, „i. negoescu”, în loc de doctorul Bacalu, „doctorul cabalu” ș.a.m.d. Tehnica aceasta paradoxală a ocultării revelatorii sau a revelării prin ocultație a putut lăsa, la vremea ei, prin contrast cu modalitatea canonică a poeziei contemporane, impresia de biografism „extrem”, cum îl numește Mircea Cărtărescu. Însă chiar cei ce au crezut în aceasta s-au lăsat păcăliți și au greșit în decriptarea, crezută excesiv de simplă, a numelor și situațiilor biografice; un rafinat interpret de poezie cum era Mihail Petroveanu putea să scrie, în capitolul dedicat poeziei ivănesciene din *Traectorii lirice*, cu o conținută, însă detectabilă nuanță reprobativă, că poemele lui Mircea Ivănescu din *mopetiana* sunt cumva prea deschis biografice și legate de cercul de prieteni, cifrarea numelor fiind ea însăși insuficient de ingenioasă, fiind limpede, spre exemplu, că sub numele „v. înnopteanu” (în fapt Virgil Nemoianu, cu varianta „v. însereanu”) se ascunde sau, mai exact, se revelă... *alter ego*-ul lui Mircea Ivănescu<sup>10</sup>.

Dacă numele prietenilor e profesionist cifrat sau nu, aceasta nu are importanță din punctul de vedere al literaturii și al comentariilor despre literatură. Tot vorbind despre transparența țesăturii lirice la Mircea Ivănescu, nu s-a observat că, în fapt, biografismul poemelor ivănesciene e unul fals. Dacă s-ar întreprinde un exercițiu de fișare strictă a existenței lui mopete, e sigur că nu mică ar fi surpriza pricinuită de puținătatea informațiilor despre acest „extrem biografic” alter ego al autorului. Mai întâi, nici nu putem fi siguri că acest bizar personaj e ipostaza lirică în care autorul se recunoaște; în unele

poeme vocea care rostește poemul, naratorul liric, să zicem, vorbește despre sine la persoana întâi și despre mopete la a treia, diferențiindu-se voluntar deci de acest personaj, cum e spre exemplu cazul frumosului poem *o ipostază rea a câinelui de aer*, care se încheie astfel: „asta ne-a povestit-o mopete. nu știm de ce face atâta caz”. Aceeași diferențiere între naratorul anonim și mopete apare și în alte poeme, de exemplu în *mopete și ipostazele*. Avem deci motive să ne îndoim că mopete este reprezentantul unic al imaginii autorului în operă. Apoi, nu putem răspunde, lecturând cu maximă atenție textele cu mopete, nici măcar la întrebările esențiale referitoare la viața lui: cine e, de fapt, el? Cu ce se ocupă? Care e locul lui de muncă? E căsătorit? Are copii? Și așa mai departe. Încât nu se poate susține cu temei biografismul, cu atât mai puțin varianta lui extremă, inerent liricii ivănesciene. Mereu invocatul (și de către Mircea Cărtărescu) izomorfism dintre poemele cu Henry ale lui John Berryman (*The Dream Songs*) și acelea cu mopete ale lui Mircea Ivănescu nu-și găsește rostul; nepunând în discuție diferența de ton și de atitudine poetică dintre cei doi autori, ceea ce sare în ochi e că, în timp ce despre Henry, din punctul de vedere al inserției sociale, ni se spune totul, despre mopete, din același punct de vedere, nu ni se spune aproape nimic. Cu fiecare „cântec vis” pe care îl parcurgem, aflăm despre Henry că e căsătorit, că e profesor de literatură, unde anume predă, care sunt prietenii lui (numiți după actul lor de identitate real), că tatăl lui s-a sinucis, că intenționează și el să se sinucidă și cum anume (plan pe care autorul l-a și dus, în cele din urmă, la îndeplinire), care dintre prietenii lui mor și cum sunt înmormântați, ce tabieturi de mâncare și, mai ales, de băutură are etc. Cu alte cuvinte, tot ce trebuie să știm despre un personaj prezentat la modul extrem biografic. Nimic din toate aceste detalii nu transpare din poemele lui Mircea Ivănescu despre mopete. Poemele cu adevărat biografice, în sensul unei biografii profunde a ființei poetice, relativ puține în prolifică operă ivănesciană, nu sunt de căutat în acest ciclu dedicat lui mopete; ele nu sunt organizate programatic în cicluri, ci sunt risipite ici și colo de-a lungul creației ivănesciene, ascunse mai degrabă, ca niște bunuri de preț, în marea masă înglobantă și anonimizantă a poemelor cu aparență biografică deceptiv marcată. E vorba despre poeme precum *chemând pisica, pisica se leagă de casă, dimineață cu ploaie, i promessi sposi* și altele, enumerate într-unul din capitolele anterioare (mai exact, în cel referitor la intertextualitatea ivănesciană). Alegem dintre acestea unul dintre cele mai emoționante, poate chiar grație tonului alb și aparent monocord, poeme din creația lui Mircea Ivănescu, *poveste scurtă*, din care transcriem, spre exemplificare, următoarele versuri:

*a trebuit să plecăm – eu și mama – a doua zi.  
la amiază eram acasă.  
nici n-am fost prea bolnav. în aceeași zi,  
îmi amintesc, am stat lungit pe covor, în sufrageria mare,  
și am citit „arcașul verde”. îl invidiasem pe fratele meu  
- care rămânea acasă - pentru că o citea în ajun.  
acum, după aproape o viață, sunt iarăși în orașul acesta –  
stau în restaurantul de jos – unde atunci n-am intrat, -  
și beau alcool tare, a trecut, într-adevăr, o viață.  
mama se bucurase mult de ocazia aceea să meargă la mare,  
fusese cu ani înainte, când fratele meu și sora mea care a murit  
înainte de nașterea mea erau mici.*

*mama a mai fost după aceea la mare o dată -  
după ce s-a sinucis fratele meu – cam la cinci ani după ce eu  
i-am risipit acea bucurie, cu boala mea bruscă.*

Poeme atât de directe precum această *Poveste scurtă* nu întâlnim des la Mircea Ivănescu. În majoritatea creației sale, amintirile nu mai sunt expuse cu această directețe a sincerității nude, ci voalate, discret oculte în spatele unui paravan de referințe livrești care, deseori, devin ele adevăratele amintiri. Spre comparație, poemele cu Denisa, deși personajul eponim din viața reală, poeta și editoarea Denisa Comănescu, e cunoscut, nu sunt cu adevărat biografice; fluxul poemului nu e orientat înspre dezvăluirea și precizarea de date biografice mai mult sau mai puțin importante (cine e Denisa?, unde lucrează ea?, care sunt situațiile vieții ei cotidiene? etc.), ci numele Denisei devine mai mult sau mai puțin un pretext pentru fantazarea în jurul unor date al realității mediate livresc. Folosind etimologia cuvintelor „biografie” și „bibliografie”, am zice că, în poemele lui Mircea Ivănescu, biografia, povestea vieții, e înlocuită de bibliografie, poveștile cărților. Ca să ne selectăm citatele tot din poemele cu Denisa, care se află acum în cauză, am indica drept elocvente, în acest sens al translării biograficului înspre bibliografic, poeme precum *numele, fi-rește, denisei, denisa și virginia woolf, interludiu în care trebuie căutată denisa în alt fel de înclinare a planului căci drumul spre o altă ființă - ce înseamnă altă? – e tot spre denisa, ce să-i spunem denisei și să nu-i spunem poetului și prietenului i drăgănoiu* și multe altele dintre cele ce au personaje diferite. Dintre poemele cu Denisa ni se pare elocvent mai cu seamă acela care poartă titlul *portretul unei poete tinere (sau denisa și cele două concerte de pian de brahms – dar și sonata suplimentară de scarlatti)*, din care sunt citabile primele versuri, pentru observarea mecanismului de translare a vieții înspre literatură, sau, cum spuneam mai sus, a biograficului înspre bibliografic:

*dacă numele denisei ar fi o ideogramă, o așezare  
de semne înfățișându-l de pildă pe un om mic  
întinzându-se să smulgă ceva din lună, și înseamnă  
asta – există - sau încă, soarele și luna laolaltă, asta însemnând  
splendoare – atunci am putea spune așa –*

*semnele astea*

*care sunt numele denisei noi să le pronunțăm  
ca pe înțelesul splendoare – și sună atunci clara,*

urmând apoi alternant descrierea tehnică a concertelor de Brahms și a sonatei suplimentare de Scarlatti cu portretul fizic al Denisei, alternanță, deci, a bibliograficului (din orice zonă a culturalului) cu biograficului (din orice zonă a existenței), tehnică emblematică pentru metoda ivănesciană de ocultare programatică a biograficului prin sistemul de referințe culturale mai mult sau mai puțin recunoscutibile (în exemplul citat, prin descrierea ekphrastică a unor ideograme chinezești al căror sens este acela al cuvintelor scrise cu caractere italice, ideograme folosite deseori în *Cantos*-urile sale și de Ezra Pound și preluate, probabil, de către Mircea Ivănescu prin intermediul monumentalei monografii a lui Hugh Kenner, *The Pound Era*<sup>11</sup>).

Nu biografistă, deci, și în nici un chip biografistă extremă, este lirica lui Mircea Ivănescu. Nu întâlnim în poemele sale detaliul necruțător de brutal pe care îl cultivă poezia lui Charles Bukowski din *Confessions of a Man Insane*

*Enough to Live with Beasts (Mărturisirile unui om îndeajuns de ținut ca să trăiască cu fiarele)* ori cea din *Poems from the Southern End of the Couch (Poeme de la capătul de sud al canapelei)*, să zicem, unde viața poetului transpare în toate amănunțele sale, psihice și biologice deopotrivă, de la meditațiile despre natura și funcția poeziei până la petele de excremente de pe indispensabili, de la sublim la trivial și înapoi. Dimpotrivă, poezia lui Mircea Ivănescu are tendința de a dizolva discret cotidianul în soluția superioară și concentrată a culturalului, până la indistinție. Biografia, câtă este, devine astfel una apocrifă.

În ce privește prozaismul și despuierea de orice urmă de „poeticitate” tradițională, precum și abolirea tiraniei metaforei, nu ar fi nevoie decât de un inventar al metaforelor lui Mircea Ivănescu pentru a demonta teoria. Într-una dintre cronicile sale la volumele ivănesciene, Nicolae Manolescu observa că, fără a fi frecvente în corpul versurilor, metaforele au, atunci când apar, o splendoare alexandrină. Cu nuanța că tropii nu sunt chiar atât de rari pe cât se pare în poezia ivănesciană, suntem de aceeași părere cu Nicolae Manolescu în ce privește „splendoarea lor”, despre care nu știm cât e de alexandrină; s-ar putea alcătui o superlativă antologie de astfel de metafore din orice volum al lui Mircea Ivănescu. În cazul de față, o asemenea antologie nu își găsește sensul, fiind vorba numai de marcarea unor semne dubitative la prea categoricele considerații teoretice ale lui Mircea Cărtărescu despre caracterul definitoriu postmodern al liricii lui Mircea Ivănescu. Iată totuși, spre contraexemplificare, un pasaj al unui lung și tulburător poem, publicat într-un volum din 1970, intitulat *Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet*, în care (după cum, de altfel, se poate anticipa încă din titlu) numai despre sicitate metaforică nu mai poate să fie vorba:

*(a coborât îngerul. – a ars cu trăsnetul lui  
neauzit tot ceea ce era față omenească  
pe chipul lui – de-acum nu se va mai ști despre el  
decât din aducere-aminte).*

*Însă astea sunt vorbe. –  
odată, demult, despărțindu-se, unul din ei  
s-a așezat la pian – și a urcat spre tavanul  
cu vine de moarte – o trâmbă cu sparte cristale  
zvâcnind peste ei, ca și cum ar fi țipat de spaimă  
- dar fără sunet – și s-a făcut groaza aceea  
trup de sunete, cu glezne atât de subțiri  
că le-ai fi putut prinde cu mâna.*

*(aici  
însă nu mai există puțința să prinzi  
cu mâinile tale umbrele -. numai că trupul acesta  
de sunete dăinuie – și se leagănă -).*

Cade, prin urmare, și teza neartisticității, în sensul clasic, a poeziei ivănesciene. În ceea ce privește teza următoare, adică aceea a structurii laxe și nedeterminate a poemelor, suntem de acord cu Mircea Cărtărescu, cu nuanța că, nu rareori, Mircea Ivănescu alege să scrie în forma canonică a sonetului, respectiv contrasonetului, nerespectând, e drept, metrica tradițional românească a versului endecasilab, pe model italian, însă decupând oricum o figură vizuală, dacă nu și sonoră, regulată și deloc laxă. Ba, uneori alege

chiar să scrie pe ritmuri strict determinate, și atunci se dovedește un ireproșabil tehnician, cum e cazul, spre exemplu, într-un poem în care urmează fidel metrica bine punctată a celebrei rapsodii a lui Topârceanu:

*Și ea știe. Însă acum  
are alte gânduri,  
noi n-ajungem nicidecum  
la acele rânduri*

*mai adânci, unde sunt strânse  
sentimentalimele  
ei, acuma mai ascunse.  
Și nici chiar sofismele*

*Cele mai frumos făcute  
nu-i mai spun nimic.  
Ea-n înstrăinări hirsute  
s-a retras. Nouă ni-i frig...*

Ajungem, astfel, la cea din urmă teză doveditoare, pentru Mircea Cărtărescu, a postmodernității poeziei lui Mircea Ivănescu, anume la visarea evanescentă și la meditația la nimic. Aici, Mircea Cărtărescu făcea analogie, dată fiind și structura laxă și nedeterminată (care am văzut că, oricum, nu e o normă invariabilă) a poemelor, cu piesele de jazz și de *café-concert*, care, în curgerea lor iregulară, nu atacă teme mari, ci au rolul de a colora doar timpul. Nu e însă o regulă ca o piesă amorfă să fie și lipsită de ambiții semantice majore; de pildă, unele piese din muzica rock, lipsite și ele de o structură de rigiditate clasică, nu sunt deloc caracterizate de visătorie evanescentă și de meditație la nimic, ci se vor, prin excesul de decibeli al partiturii sinuoase a ghitarei și prin percuția savant explozivă a tobei, vocea tunătoare a unei profeții despre sensurile adevărate, netrucate social, ale vieții – de unde și revolta și mesajul subversiv al atitudinii rock, precum și specificul ei de *cult-music*. Identic, pot fi selecționate numeroase poeme la Mircea Ivănescu în care vocea eului liric articulează dramatic, chiar dacă nu clamoros, nu în maniera, cu care nu are nimic în comun, a muzicii rock, ci discret, à la Chopin (compozitorul nu întâmplător cel mai frecvent pomenit în poemele ivănesciene), marile și insurmontabilele întrebări ale existenței.

E vorba, mai întâi, de acele puține poeme despre care am spus că sunt într-adevăr biografice (și poate în primul rând *poveste scurtă*), dar și de poeme tulburătoare prin patetism înalt, cum e dipticul *despre moarte ca revedere* (până și titlul e sugestiv în ce privește gravitatea poemului), care ar trebui citat în întregime, pentru că nu se pot izola insule de lirism mai acut sau mai diluat, poemul ca întreg fiind la un constant nivel superlativ al combustiei întreținute de vorbirea lirică despre sensurile ultime ale existenței. Dipticul fiind ceva prea lung, lăsăm cititorului plăcerea de a îl reciti. De asemenea, același patetism de cea mai bună calitate îl regăsim în poeme precum acela care, fără titlu, are drept prim vers întrebarea „se intră greu în moarte?”; la fel, în poeme precum *terribilia meditans, cântare funereală pentru mai justa trecere a lui mopete, poezia e altceva?, brașov, minciună, vremea zăpezilor, asurzitoare iscare, susținând privirea papagalului, dimineată în oraș necunoscut, un drum (același)* - meditația lirică, nicidecum la nimicuri sau la nimic,



atacă teme dintre cele mai elevate, în prejudecata clasică, ale marii poezii dintotdeauna. Visătorie este, nimeni nu poate să nege aceasta, în poemele ivănesciene, poate chiar evanescentă, și încă într-un dublu sens: mai întâi, în acela al evanescenței materiei din care e alcătuită lumea poetică, al perpetuei pierderi de greutate a lucrurilor la care se visează, trăsătură specifică a lumilor poetice melancolice, după cum am văzut în paginile dedicate analizei legăturii dintre discreție și melancolie în poezia lui Mircea Ivănescu; în al doilea rând, în sensul că imaginile ei se volatilizează, ca alcoolurile tari, în apropierea sursei de căldură a inteligenței lirice, iar la finalul lecturii cititorul nu poate alege o imagine mai pregnantă decât celelalte care să funcționeze drept epitom al întregului poem, trecerea dinspre o imagine spre cealaltă fiind întotdeauna justificată de înalta inteligență și luciditate poetică. În legătură cu această luciditate poetică, apropiată de calitatea cu totul excepțională a infailibilității, a lui Mircea Ivănescu, Matei Călinescu afirma, într-un interviu acordat în 2003 lui Leo Butnaru, publicat în numărul 4 din 2004 al revistei *Sud-Est* sub titlul *Orice adevărată operă de artă e implicit și o operă critică*: „Am cunoscut personal și îndeaproape doi mari poeți: pe Nichita Stănescu și pe Mircea Ivănescu. Luciditatea lor poetică era totdeauna uimitoare, în ciuda stărilor psihologice sau corporale prin care treceau. Ei ilustrau perfect maxima lui Baudelaire: 'Inspirația vine atunci când vrei, dar nu te părăsește atunci când vrei'”. Visătorie evanescentă este salvată de la a deveni meditație despre nimic (dar și aceasta, oricum, ar fi interesantă într-un grad ridicat, nimicul fiind și el o problemă centrală a gândirii lirice și filosofice) și despre nimicuri tocmai de această luciditate poetică aproape neverosimilă și de ancila ei, cultura, la rândul ei neverosimil de uriașă, a poetului, eseistului și traducătorului Mircea Ivănescu.

Alături de ipoteza abandonării zonelor de influență germane și franceze în favoarea celei anglo-saxone și de cea a anihilării poeticității în sens clasic, probabil că această ipoteză a visătoriei evanescente și a meditației la nimic conta cel mai mult în economia demonstrației lui Mircea Cărtărescu a postmodernității poeziei lui Mircea Ivănescu, pentru că acestea ar fi fost semnele acelei gândiri slabe specific postmoderne teoretizate, printre mulți alții, de către Gianni Vattimo în *Gândirea slabă*. Gândirea poetică a lui Mircea Ivănescu nu se axează, însă, pe valori slabe de natură postmodernă, ci dimpotrivă, pe acelea tari, specifice prin excelență modernității, după cum am văzut. Repetiția quasi-monodică a unor situații și sintagme în versurile sale vine tocmai din credința că, așa cum scrie Camus în fraza care îl obsedează pe Mircea Ivănescu, adevărul este „ceea ce continuă”; și această *quête* a Graalului liric conținător al sensurilor tari ale existenței continuă la nesfârșit pentru poetul nostru. Continuă cu fiecare poem, și fiecare poem îl continuă pe celălalt. S-a spus de altfel că Mircea Ivănescu scrie mereu la același text înfinit. Însă faptul că fiecare poem îl continuă pe celălalt nu înseamnă că toate sunt la fel de neimportante, ci tocmai pe dos: că toate sunt la fel de superlativ de importante, fiecare dintre ele vorbind, în măsură mai mare sau mai mică, dar la fel de obsesiv, despre unul sau despre altul, când nu despre mai multe dintre înțelesurile majore ale existenței: moartea, iubirea, poezia, spaima, remușcărilor, alcoolul, cu infernurile și paradisurile sale, sufletul și toate celelalte imponderabile care dau, deloc paradoxal, greutate vieții.

Una peste alta, aceste nuanțe sau corecții la tezele lui Mircea Cărtărescu nu sunt făcute din vreun considerent justițiar care ar urmări să smulgă poezia lui Mircea Ivănescu din capcana diabolice literaturi postmoderne, și nici nu este

vreun joc de-a „cui i-e frică de postmodernism”. N-am urmărit, cum autoironic și aluziv spune titlul acestui capitol, să mântuim poezia lui Mircea Ivănescu de amenințarea infernului postmodern, ci să subliniem neaderența poeziei ivănesciene la poetica postmodernismului. Dacă literatura lui Mircea Cărtărescu este postmodernă, atunci suntem devoți ai literaturii postmoderne și nu ar avea de ce să ne displacă *a priori* identificarea specificului postmodern al liricii ivănesciene. Însă, *a posteriori*, aceasta nu ni se pare cătuși de puțin justă. Reluând concluziile parțiale enunțate la discutarea fiecăreia dintre subdiviziunile tezei cărtăresciene, obiecțiile noastre sunt următoarele: anglo-tropismul (care oricum nu este opțiunea culturală exclusivă a lui Mircea Ivănescu) nu aduce automat cu sine postmodernismul; biografismul extrem al liricii poetului în cauză pur și simplu nu există, pentru că poemele ivănesciene sunt extrem de rar, aproape niciodată, biografice, biografia fiind *discret* sublimată în bibliografie; anihilarea poezității și a dictaturii metaforei este, iarăși, o percepție falsă, abundența, chiar și *discretă*, a tropilor și a figurilor dezmințind-o de la sine; structura laxă și nedeterminată, caracteristică într-adevăr dominantă a poemelor lui Mircea Ivănescu, nu e, în sine, postmodernă, ea regăsindu-se și la o bună parte a poemelor modernității; în fine, aceleași poeme nu sunt cătuși de puțin meditația la nimic a unei visătorii evanescente, ci visătoria *discretă*, cel mai ades evanescentă, la sensurile și valorile tari ale existenței. Acum, în măsura în care discreția înseamnă protejarea cu orice preț a unor valori, e limpede că ceea ce e ascuns cu atâta grijă nu poate să fie o valoare slabă. Discreția are drept obiect valorile tari. Drept pentru care considerăm că avem bune temeiuri să ni se pară că poezia lui Mircea Ivănescu, în calitatea ei de poezie a discreției, fără a fi neapărat și definitiv modernă, nu este totuși nici postmodernă; venind dinspre modernitate, ea traversează postmodernitatea, luându-i poate pentru o clipă în mod iluzoriu chipul. Mai degrabă decât unui curent ori altuia, ea aparține paradoxal, adică în ciuda aspectului ei de o nou-tate ireductibilă la poezia română anterioară, acelei mari tradiții multisekulare a poeziei europene despre care vorbește Hugo Friedrich în reducăționista, dar nu mai puțin comprehensiva *Structura liricii moderne*, adică acelui spirit poetic ce, neinteresat nici măcar în plan secundar ori terțiar de revoluționarea conceptului de lirism, se nutrește din sine însuși, din propriul *acquis* tradițional; de aici intertextualitatea discretă, dar ubicuă, cu referințele livrești, cu citatele, aluziile, referințele sau chiar notele directe la poeme. Aparent postmodernă, aparent situată pe creasta ultimului val teoretic, poezia lui Mircea Ivănescu este, în chip discret, mai veche decât se crede.

---

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999, pp. 479-480.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Kafka and His Precursors*, în *Jorge Luis Borges, Selected Non-Fictions*, edited by Eliot Weinberger, New York, 1999, p. 365.

<sup>3</sup> Matei Călinescu, *A citi, a reciti, Iași, Polirom*, 2003, pp. 300-302; este vorba despre Tașcu Gheorghiu, traducătorul „în limbaj matein” al Ghepardului lui Lampedusa, o altă carte-cult, contribuind astfel indirect, după părerea lui Matei Călinescu, la critica mateină, întrucât „a creat pentru (re)cititorul român de azi al Crailor un intertext care nu poate fi ignorat: Ghepardul” (p. 302).



<sup>4</sup> Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 317.

<sup>5</sup> idem, p. 314.

<sup>6</sup> Amfiteatru, 1978, nr. 4, p. 12.

<sup>7</sup> Alexandru Cistelean, Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică, Braşov, Aula, 2003, p. 36.

<sup>8</sup> Vatra, 1983, nr. 11/12.

<sup>9</sup> A se vedea pentru traducerile mai extinse ale lui Mircea Ivănescu din poemele în proză ale lui Thomas Bernhard Interval, serie nouă, nr. 5-6 (13-14), 1998, Braşov, pp. 113-124.

<sup>10</sup> Mihail Petroveanu, Mircea Ivănescu, în Mihail Petroveanu, Traietorii lirice, Bucureşti, Cartea Românească, 1974, pp. 236-237.

<sup>11</sup> v. Hugh Kenner, The Pound Era, University of California Press, Berkeley an Los Angeles, 1973, mai ales, pentru discuţia de faţă, capitolele The Invention of China (pp. 192-222) şi, în special, The Persistent East, (pp. 223-231), în acesta din urmă apărând şi fiind explicate ideogramele din poemul cu Denisa citat anterior.

## MHS – și de această dată precursor?

Într-un articol dedicat operei lui Mircea Horia Simionescu, Ioan Bogdan Lefter produce o foarte interesantă contradicție de termeni. S-o urmărim. Criticul consideră următoarele, vorbind despre cele trei cărți ale **Ingeniosului bine temperat**: „*Dicționarul onomastic inventariază umanitatea*”, „*la fel procedează Bibliografia generală pentru literatură*”, „*apoi autorul coboară, o dată cu Breviarul, «în lume», în «clocotul» vieții*”, pentru a conchide că „*astfel «cosmogonia»-i gata*”. În mod cert IBL nu ignoră faptul că „a inventaria” reprezintă o operație ce nu se poate face decât asupra unei lumi alcătuite deja, deci urmând genezei cosmice, dar și nașterii făpturilor și bineînțeles că și a rațiunii și mai mult de atât, a limbajului și alfabetului. Inventarierea nu este nici pe departe o cosmogenie (principalul termen al cosmogoniei) și criticul, cum spuneam, o știe foarte bine, deoarece anterior apreciase trilogia drept „un model al lumii, o «matrice» a ei”, numind-o și, poate de această dată într-adevăr stângaci, „un bâlci al deșetăciunilor” și o „cosmogonie «pe dos»”. Dar citind articolul, sesizezi abia cu mare întârziere contradicția de termeni, atunci când ai uitat expresiile exacte ale criticului. Deoarece în actul lecturii urmărești odată cu acesta două planuri de referință privind tetralogia. Pe de o parte cel al scrierii cărții și care reprezintă o inventariere a Creației (cf. Țuțea, citez din memorie: „omul nu e creator, ci imitator”), iar pe de alta a rezultatului final, deoarece prin inventariere, în expresia exactă acum a criticului, „astfel cosmogonia-i gata și (...) lumea a intrat într-o carte”. Dar de fapt, pentru a ajunge la rezultatul corect, trebuie să schimbăm ordinea acestor propoziții: „lumea a intrat într-o carte și astfel cosmogonia-i gata”. Acum putem contura mai precis gândul ce l-a animat pe critic. Inventarierea, operație contabilă, reprezintă actul unei imitații a demiurgului și astfel ea are drept rezultat o cosmogonie într-o carte. Prin imitarea creației divine, omul produce o cosmogenie în spațiul livresc. Omul nu poate fi născător de real, aidoma Tatălui, dar după ce a obținut drept rezultat o cosmogonie cu ajutorul scrierii, el poate spune că a procedat aidoma Tatălui și că a recuperat un gest esențial de-al Său. Într-adevăr, în vreme ce pentru Dumnezeu cuvântul este creator (deci Logos – la început a fost Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și când a Dumnezeu a spus „Să fie lumină”

s-a făcut într-adevăr lumină), pentru om cuvântul este imitator, dar principalul său atribut este că el poate numi, iar prin numire, omul ia în stăpânire creația divină, așa cum a fost îndemnat. „Domnul Dumnezeu a făcut toate fiarele câmpului și toate păsările cerului; și le-a adus la om, ca să vadă cum are să le numească”, adică Dumnezeu îi cere omului ca prin numire să ia în stăpânire ceea ce a creat pentru el. Iată că o contradicție de termeni subînținsă de două paliere diferite de reprezentare (cosmogonie divină și cosmogonie umană prin imitație și prin puterea dată omului de a lua în stăpânire lumea prin numire), dă un contur mai exact demersului românesc simionescian. Într-adevăr, MHS utilizează integral alfabetul limbajului uman, cel capabil să numească, de la A la Z, după ce Dumnezeu a utilizat Logosul de la Alfa la Omega, începutul și sfârșitul. Integral, gesturile lui MHS urmează gesturile Tatălui, astfel că scriind Dicționarul de la A la Z, el scrie omenirea de la început la sfârșit. Un sens general a fost desprins, însă el oferă doar o imagine a ceea ce ar putea fi, dar care se poate dovedi cu desăvârșire falsă. Odată imaginea globală obținută, va trebui să înaintăm de acum cu mari precauții. MHS scrie un dicționar onomastic. Dacă Adam ar fi fost cel ce trebuia să numească omenirea, el ar fi arătat pe fiecare om în parte și i-ar fi spus fiecăruia *om*. Nu ar fi particularizat nicidecum, ci puterea ce i-a fost dată e aceea de a lua în stăpânire prin numire generică. Astfel că demersul lui MHS se arată a fi unul nu de inventariere a unei lumi adamice, ci a unei omeniri scindate, marcate de orgoliul unui supranume așezat deasupra celui generic de om. Astfel, „cosmogonia livrescă” a lui MHS dă seama despre o degradare la care Creația a fost supusă, încât ceea ce ne rămâne să descoperim, este ce anume parazitează, în concepția prozatorului, lumea. Pentru a aduce o comoditate de limbaj, să amintim că în creștinism metafora Răului se concentrează în jurul figurii diavolului. El parazitează Creația, încât indiferent ce vom descoperi că pune MHS la baza disoluției cosmice (cosmos = ordine), vom putea considera că este unul sau altul dintre chipurile satanei. Nici nu trebuie să căutăm prea departe, ci e de ajuns să deschidem **Bibliografia generală** pentru a afla câte ceva. „Dacă filogenetic ființa umană descinde din maimuță, indiscutabil omul modern, produs al unei miraculoase mutații, descinde din carte și este, finalmente, o creație a cărții”. „Ingeniosul”, naratorul tetralogiei va să zică, nu se referă la o situație originară, ci pomenește două din „obârșiile” secundare ale omului, două „renașteri” ale lui sub puterea negativă a energiei decreative, două „renașteri” aflate în consecutivitate în planul istoriei. Iată. Una din „originile” secunde ale omului este patronată de știință (filogenia și originea darwinistă a speciilor), iar cealaltă de cultură (ce amintește ființa ruptă cu desăvârșire naturii). Sunt două vârste ale degradării, așa cum în mitologiile antice existau patru sau uneori cinci. Evident, „Bibliografia generală” e preocupată de ultima vârstă, anume aceea în care parazitarea creației se produce sub dominația rezervorului cultural al omenirii. Naratorul lui MHS nu se referă niciodată la o situație anterioară acestor două vârste, care să ne permită să înțelegem că diavolul ar fi cel vinovat, dar cum am semnat o convenție de limbaj, vom spune, după ce precauțiile au fost luate, că, într-un fel sau altul depozitul cultural este diabolizat, dacă nu are chiar cumva o natură luciferică. Să remarcăm faptul că și „originea speciilor” nu reprezintă decât tot o concepție a omului despre nașterea și evoluția omului, ceea ce o face să se înscrie în același depozit cultural al lumii. În orice caz, MHS nu dă nici o explicație degradării, ci doar o constată, iar noi i-am asociat, pentru a ușura comunicarea, principala metaforă creștină scoasă din depozitul nostru cultural, aceea care explică

disoluția lumii prin avansarea unei lucrări diavolești, prin care diavolul ia în stăpânire lumea. Prin acest fapt s-a ajuns la o anumită imagine asupra operei lui MHS, cu amendamentul că prozatorul nu e preocupat decât de ultima vârstă, deci de o situație dată și de vehiculele ce o stabilesc și întrețin, iar nu de cauzele ei. Imaginea de care pomeneam „profundă”, deoarece dă seama despre faptul că opera lui MHS semnalează un pericol, fiind deci o operă în străfunduri neliniștită. „Literatura pe care o propun eu vrea să exprime prin fenomene concrete, legi foarte generale, legile unei lumi care riscă să-și dea foc. (...)”. „...o parte a lumii se dereglează, deși scepticismul meu îmi spune că fenomenul este general”, mărturisește autorul într-un interviu (citată după IBL). În paranteză spus, fiind vorba despre o operă neliniștită, și valorile ei stilistice vor trebui re-evaluate în acest sens.

Dacă putem afirma că oamenii au certitudini, una dintre ele este că nu vom afla vreodată cauzele adânci ale răului, ci prin mijloacele intelectului și imaginației, vom inventaria sau vom tatona fenomenele produse în lume de Rău. Ca oricărui om, nici lui MHS nu-i stă la îndemână să facă mai mult. Nici măcar nu emite o ipoteză, pentru a da seama despre cine ar fi în spatele trombelor răului. Oamenii, gândirea umană, sau ce altceva? **Biblia** stabilește că răul pătrunde în lume prin ispită, ce a găsit fisuri în sistemul de apărare al omului față de rău: curiozitatea, pofta și orgoliul. Și pare a se vădi, la prima vedere, că ispititorul nu a mințit: Adam și Eva nu mor și li se „deschid ochii”, întocmai cum îi asigurase șarpele. Minciuna constă în aceea că, e drept, ei nu mor pe loc ca și când ar fi îngurgitat o otravă mușcând din pomul cunoașterii, însă devin muritori, astfel că vorbele Domnului se vădesc a fi cele adevărate, însă ele au un conținut profetic, dezvăluie un plan nu imediat ci foarte îndepărtat, la care mintea omului nu are acces, iar ochiul său nu poate vedea așa departe. Răul e deci luarea de către om pe cont propriu a cunoașterii, a unei cunoașteri imediate, deosebite de cunoașterea divină, care cuprinde „Totul” de la alfa la omega. Cum **Biblia** fertilizează întreaga cultură din aria creștină a lumii, nu este de mirare că privind mai în adâncime tetralogia lui MHS, cauza răului e identificată în depozitul cultural al lumii, depozit născut prin diferite moduri ce-i stau omului la îndemână pentru a cunoaște. Depozitul cultural al lumii e posibil doar în urma păcatului primordial. „Cunoașterea divină” nu va mai controla destinul omului, ci acesta își va suma un destin rupt de har, un destin în care conștiința sa e una limitată, întrucât „deschiderea ochilor” din expresia șarpelui e de fapt o orbire. Într-un eseu anterior, stabilisem, cel puțin în ipoteză, neîncredea „nouăzeciștilor” în „depozitul cultural” al lumii, pe care lasă impresia că l-ar urî, atitudine foarte apropiată de cea a lui MHS din tetralogie. Cu toții, „nouăzeciștii” și MHS, aceștia sunt, ca să zicem astfel, gânditori creștini. În orice caz, baza lor de evaluare a lumii în care trăim își are rădăcinile în Biblie, situație cu totul deosebită de a optzeciștilor, iubitori de cultură laică. Deși sub aspect formal optzeciștii par postmoderniști, postmodernismul fiind legat prin excelență de valorile creștinismului, ei nu posedă *de facto* substratul postmodernismului. Încrederea lor borgesiană în „Biblioteca lumii” îi face să țină de o altă paradigmă, pe care dacă vrem cu tot dinadinsul să o numim, este cea a modernității, a ambelor etape ale modernității ce se alcătuiesc într-un melanj sub pana lor. Melanjul dintre paradigma primei modernități (pe de o parte scriitorul ca grefier al realității, metamorfozat acum prin complicare în textualist și optimismul gnoseologic pe de alta) și a modernității târzii (de aici putem accepta mai ales patosul enciclopedist, încrederea în „Biblioteca lumii”), fac ca literatura optzecistă să ia formal aspectul literaturii postmo-

dermistice, fără a fi așa ceva. Modernismul înaintea pe întreaga sa durată prin raportare nu la cultura creștină, ci la evoluția științelor pozitivistice și toate problemele pe care le ridică pornesc din această perspectivă, care permite literaturii debușeurile în fantastic și s.f., în vreme ce autenticul postmodernist are o atitudine caustică față de acestea. Ceea ce în romanele postmoderniste pare a fi fantastic, nu e de fapt decât o „viziune” asupra realității și reprezintă deci, sub unghiul unui limbaj literar, aspecte ale realității.

Stabilirea paternității paradigmatică în ce privește postmodernismul, e o chestiune delicată pentru orice literatură sau carte, mai ales din pricina aspectelor formale mult prea mult luate în calcul. Cred că nu trebuie să luăm în considerare aspecte ca fragmentarismul sau non-mimeticul, deoarece se poate ajunge la ele din cu totul alte direcții, astfel încât ele pot fi înșelătoare. Un melanj de modernitate primă și târzie, poate face să pară că ne-am afla în fața unei literaturi postmoderniste. Cred că abia analiza integrării în epistema postmodernității poate da seama de paternitate și în primul rând cred că postmodernismul trebuie apreciat funcție de „moartea unei gândiri legate de sens” (Jean-Louis Baudry). Așadar, ar trebui să vorbim de conținutul epistemic al unei literaturi, pentru a-i stabili paternitatea paradigmatică. Primele „piese” postmoderniste, ale unui Barthelme lasă din prima clipă impresia unei atitudini față de Sens și ele iau aspectul unor scrieri ce s-ar afla în prelungirea existențialismului și absurdului, prin dezabuzarea acestora. Căci și existențialismul și absurdul conțineau o revoltă împotriva condiției existențiale, în vreme ce postmodernismul vine să exprime totala destindere a revoltei, frizând nepăsarea. Primii postmoderniști par să spună: nu ne mai pasă ce faceți cu lumea în care trăim. Neîncrederea în Rațiune, în capacitatea omului de a governa și mai ales în capacitatea lui de a înțelege mesajul literaturii, e totală. După revolta existențialiștilor și părinților absurdului (care și fac de altfel primii pași spre postmodernitate), primii postmoderniști par să afirme că deziluzia lor e atât de adâncă și neîncrederea că guvernării ar putea înțelege mesajul despre lume al literaturii, încât intră în torpoare. Ei vor înceta deci dialogul cu Puterea, pe care l-au avut în vedere Sartre sau Camus, ori Ionescu sau Becket. Din păcate, postmodernismul s-a academizat foarte curând, astfel politizându-se, dar când vorbim despre literatură, ar fi nevoie să delimităm strict arta autentică de arta cu tendință, adică de „arta” neo-ideologiilor epocii postmoderne, născute în ariile geografice unde problema libertăților individuale a reprezentat o problemă a emancipărilor de diferite condiționări: rasială și sexistă mai ales, la care se adaugă problematica desuetă deja a claselor, acestea agrementate cu ecologism și alte militanisme, deoarece amestecul se produce ușor, întrucât și problemele rasiale și cele ale feminismului au avansat și ele prin militare. Astfel postmodernismul a fost confundat cu militarea și postmodernismul autentic, care este contrarul acesteia, s-a văzut înăbușit în fașă, preschimbându-se pe nebăgate în seamă într-un spațiu al dezbaterilor ideologice, de unde și acuza de complicitate cu Puterea, dar tot de aici și complexul autosubminator, prin care postmodernismul secund caută să-și discrediteze presuposițiile ideologice, simțind, totuși, că a intrat pe un teren străin artei și că a fost substituit de vigoasă inițiativă a unei forțe nevăzute, ce îl mistifică și îl parazitează. Mijlocul principal de producere a nebuloasei ce nu mai lasă loc distincțiilor între postmodernismul autentic (să-i spunem prim), capabil să exprime o stare sufletească, vine pe calea teoriei postmodernității, ce pare că și-a asumat rolul de a încălci mințile. Ea caută să afirme că trebuie să milităm, dar îndată ce milităm, ne vedem captivi ai

structurilor puterii și ne vedem incapabili să ne exprimăm pe noi înșine ca oameni și devenim incapabili să exprimăm ceea ce simțim autentic despre lume, întrucât am fost puși în fața unei dezbateri. Iar mijlocul de care pome-nearm și vine pe calea teoriei, este tocmai așezarea în prim-plan a aspectelor formale de apreciere a paradigmei postmodernismului, ce distruge cu totul capacitatea de a discerne adevărul de mistificare. Or literatura nu este un teren de dezbateri, ci ia naștere din sentimentele și senzațiile omului față de real. Așa încât al doilea postmodernism dă naștere de fapt unei anti-literaturii. În acest context „global” (de fapt al ariilor geografice pe care șed statele ce domină lumea), și în care Europa ar părea că nu mai are nici un cuvânt de spus în plan literar (până și Parisul, loc de sinteză a marilor energii creatoare europene pare decăzut în acest sens), e greu să dai seama despre ce se petrece într-o țărișoară din Europa de Est, care a mai și fost, atât în perioada interbelică, precum și după sfârșitul primului război mondial, o arie a dictaturilor și dictatelor. Mai întotdeauna, discuția despre un „postmodernism românesc” sau despre alte probleme de acest soi, mi-a părut că nu ar fi decât un mod de a ne provoca, în consens cu ceea ce se petrece în lume, cecitatea față de mărunta noastră lume, istorie și existență, adică față de propria noastră identitate. Iar atâta vreme cât nu ne afirmăm identitatea, ochii ce privesc spre noi nu vor vedea aici decât mărunți pastişori ai marelui curent artistic „global”. Astfel încât nu cred că e o laudă pentru un scriitor român să i se spună că e postmodernist, chiar dacă această etichetă este mistificatoare, fapt ce se vedește și în aceea că se discută insistent despre un „posmodernism românesc”, ceea ce înseamnă că se întrevide măcar un sămbure de specific în literatura română a ultimelor decenii – și atunci de ce s-a preluat o terminologie consacrată în plan mondial, spre a ne racorda la ceva dinspre care nu se poate aștepta nici un interes față de noi? Poate că ideea lovinesciană a sincronismului e astăzi nu doar desuetă, dar și periculoasă pentru corpul literaturii române și ar trebui să fie pusă în discuție. Oricum, opinia mea e foarte fermă în acest sens: nu mai trebuie să ne interesăm de ceea ce este sincron, ci de ceea ce este original în literatura română față de literaturile altor țări. Să ne căutăm și să ne exprimăm o identitate, dacă o aveam, să privim spre tradiția noastră literară și să o valorificăm. Mi se pare infinit mai important faptul că Mircea Cărtărescu a scris o carte ca „Levantul” în care limbaje ale poeziei românești de la origini până astăzi și-au găsit o recuperare splendidă, sau că Florin Șlapac a scris „Zăpodie”, smintindu-ne cu limba vorovace, decât că ei ar putea fi postmoderniști. Principalul rău al modului sincronist de abordare, îmi pare a sta azi în aceea că teoria literară ajunge să băltească în jurul unor concepte de împrumut și care nu au de-a face cu literatura pe care o scriem. Ce-ar fi fost ca la sfârșitul anilor '80 să apară un critic și teoretician care să spună că literatura română a ultimelor decenii e „odonată”, sau e „urotelică”, ori mai știu cum, dar să și demonstreze că e așa, anume că a dat naștere unui nume sau concept ce este potrivit unei identități? Falsul strigă pe ulițe și totuși noi căutăm să vedem în MHS un precursor al unui anume „postmodernism românesc”, să vedem în „Țiganiada” urme limpezii de posmodernitate literară și așa mai departe. Pentru că teoria literară se oprește la noi mai cu seamă la aspectele formale, idee concentrată de Mircea Cărtărescu în aserțiunea că postmodernismul îl recunoaștem grație unui... aer familiar. Încât acei foarte puțini critici care își fac cu conștiinciozitate temele asupra a ce este autentic în literatura română, nici nu mai sunt auziți în marea de vociferări „postmoderniste”. Iată-mă și pe mine căutând să

discut la începutul acestor însemnări și în altele înainte, despre cum stăm cu postmodernismul nostru, deși în sufletul meu știam că abordez problema fals. Dar a spune că e anevoios să te desprinzi de învățăturile greșite, e mult prea puțin spus. Nici nu găsesc acea vorbă tare capabilă să exprime așa ceva. E smulgător să te rupi de învățăturile greșite – o spun astfel în lipsă de altceva, pentru a-i da adevăratul înțeles, accentul și ritmul pe care îl doream. Ar trebui să fac acum un legământ de tăcere și să jur că nu voi mai pronunța vreodată cuvântul postmodernism. Dar mă știu: sunt prea lacom de speculații și jovial, ca să-mi pot propune penitențele tăriei de caracter.

Am lansat așadar ipoteza nașterii postmodernismului pe o filieră europeană, Camier și Mecier fiind principalii protagoniști ai exprimării unui nou sentiment uman față de lumea în care trăim. Să nu-i fi citit Barthelme pe Sartre, Camus, Ioanescu și Becket? Greu de crezut. Ori s-a născut o nouă atitudine față de existență, cea a primilor postmoderniști, doar din condițiile de viață ale Americii anilor '50-'60? Pare și aceasta o ipoteză plauzibilă, dar oricum ar fi, ea se arată mai degrabă ca o continuare. „Sentimentele” pluteau în aer și în Europa și peste ocean. Aproximativ aceleași sentimente. Ulterior America se desprinde, cu cât va semăna mai puțin cu Europa, de atitudinea existențială a primilor postmoderniști, numind însă în continuare o literatură cu totul altfel, care pune în centrul atenției dezbateră, tot literatură postmodernistă. America își descoperă propria-i identitate în problemele specifice: rasism, feminism, ecologism, tehnologizare, informatizare etc. Cea mai mare industrie americană e aceea a știrilor și cinematografului, a imaginii, a reclamei. Toate acestea își pun pecetea asupra existenței umane și problemele diferă foarte mult de acelea pe care și le pune, în aceeași etapă, Europa. Europa caută să se reconstruiască după războaie, se întreabă asupra sensului istoriei, asupra izbucnirilor de irațional. E mai pronunțat interogativă, față de America pur afirmativă, a cărei gândire progresistă e o prelungire a gândirii pragmatice. Dacă pragmatismul a dat roade, economice, evident, se crede că o gândire progresistă va da și ea roade în schimbarea înfățișării lumii. Problema e însă dacă aceste roade sunt bune. Dacă marea schimbare impusă deja de americanii Statelor Unite a dus la crearea celei mai bune dintre lumile posibile. Toate aparențele spun că da. Nu știm însă dacă e cu adevărat așa, iar proba va fi să vină doar după multă vreme: nu va fi însemnând oare noua ordine o secătuire spirituală ce s-ar putea adânci într-atât, încât singura soluție a omenirii va rămâne la un moment dat doar sinuciderea? În fine, nu asta ne interesează acum, dar câteva întrebări nu puteau fi evitate. Ne interesează faptul că primul postmodernism, ce exprima o atitudine față de existență, a fost confiscat și deformat într-un postmodernism ce propune o dezbateră. Situație care, după febra lui *politically correctness*, pare să-și afle îndreptarea în zilele noastre chiar în țara de baștină a postmodernismului. Americanii încep să își dea seama că undeva au greșit și că gândirea mânăată de sentimente a fost înăbușită de câteva idei politice care au creat tabuuri, agitație, dar și o reformare a mentalității, probabil că lucrul cel mai bun din tot ceea ce s-a întâmplat, căci a dus, cred, la stabilizarea sentimentului că oamenii sunt egali între ei indiferent de rasă. Experiența amară a celui de-al doilea postmodernism, a dat unele roade ce vizează direct civilizația terestră în ansamblu. Ceea ce nu înseamnă că mai trebuie persistat pe aceeași cale, după ce roadele au fost culese. Într-adevăr, întrebarea pusă mai înainte și în care îmi exprimam îngrijorarea față de soarta omenirii ce ar putea fi dusă



În pragul sinuciderii, s-ar putea să dispară la fel de ușor precum a apărut, în cazul că în plan cultural artele își regăsesc autonomia de reprezentare și de gândire asupra lumii omenești. La începutul anilor 80, străină cu totul de astfel de probleme, lumea românească părăsește totuși filiera culturală franceză din care se hrănise abundant vreme de două secole (la începutul anilor 70 oniricii se raportau la suprarealism – prin negare –, la *le tell quell* și noul nou roman francez), pentru a deveni peste noapte postmodernistă. Cum s-au petrecut lucrurile, povestește Ioan Bogdan Lefter.

Are perfectă dreptate criticul să vorbească despre două epoci literare! Însă ele nu privesc numai literatura română, ci cultura lumii în ansamblu. SUA a câștigat bătălia culturală și a reușit să impună lumii ceva, postmodernismul, pătruns profund și în Europa, unde te-ai fi așteptat mai puțin. Proust, Sartre, Camus, Becket, Celine și mulți alți gânditori sau scriitori s-au văzut dintr-o dată pontifi fără urmași. Cu totul fără urmași, căci dacă primul postmodernism (de o durată foarte mică) și-ar putea aroga filiația, ceea ce a urmat nu mai păstrează nici o trăsătură a gândirii și stilului european. Până și țările arabe, conservatoare și fundamentaliste, se „postmodernizează”. Salam Rushide scrie versetele satanice. Valorile Islamului încep și ele să se relativizeze. Din Rusia, romanul tradus în românește al lui Bitov („Casa Pușkin”), a fost comentat de O. Soviany sub specia unui postmodernism *à la russe* (și e scris în 1978). Cultura americană penetrase deja blocul comunist, înainte ca sistemul politic să se fi prăbușit. Cum la noi „spiritul” imitației e atât de acut și beneficiar al unei lungi tradiții, nu e de mirare că am devenit curând după 1982 (anul pomenit de I.B. Lefter) mai catolici decât papa, încât avem acum, nici mai mult nici mai puțin, decât un „postmodernism românesc”! Am văzut în anii din urmă multe cronici literare ale unor critici în formare, ce luau sfârșit cu concluzia triumfătoare că romanul comentat e fără îndoială postmodernist. Ce ne interesează pe noi treaba asta?, ar putea spune unii. Uite că ne interesează, deoarece e important să știm cum stăm pe tărâmul criticii literare, a cărei demers e însoțit de nașterea unor concepte critice. Și e limpede că în anii '80 sincronismul lovinescian controla gândirea critică, dar și pe a scriitorilor. Dar conceptul lovinescian reverberează și astăzi din plin. Or dacă în vremea lui Lovinescu (e drept că deloc îndepărtată de noi) literatura română era atât de primitivă încât o sincronizare cu modernismul european era un fapt laudabil, astăzi dispunem de minima tradiție culturală, împrăștiată pe te-miri-unde, prin cărți uitate, jurnale intime prăfuite – neluate în seamă de nimeni și nevalorificate în nici un fel în plan critic și nici al ficțiunii literare. Practic, adevărata literatură română stă înmormântată, în vreme ce la suprafață iese, fără ca asta să pară nimănui ciudat, numai ce este sincron cu ceva din afară. Canoanele literaturii române sunt false. Un critic literar ar trebui să se ferească aidoma dracului de tămâie să dea un canon. Autori importanți rămân astfel dincolo de zona cercetării critice, fără receptare. În lumea didactică, un canon afirmat sus și tare oferă idei strâmbe elevilor despre literatura noastră, idei ce vor marca gândirea lor pentru întreaga viață. Unii vor deveni poate critici, alții ficționari și vor judeca după un calapod pe care ce nu se potrivește, va fi aruncat, chiar dacă acolo se poate afla germenul de aur. Eu cred că mai degrabă am fi datori să căutăm în literatura română ceea ce nu se sincronizează literaturii lumii, adică să căutăm și să descoperim (dacă o avem) partea noastră. Originală. Contribuția noastră la sensibilitatea lumii, la un mod de reprezentare artistică, la un stil. Ca să ne putem afirma o



identitate – și n-au decît, apoi, să se sincronizeze alții cu noi, dacă au chef de așa ceva. Cel mai important scriitor român, I.L. Caragiale, e fără îndoială contemporanul nostru și tocmai el care nu se sincronizase nimănui în vremea lui. Și a fost contemporanul nostru și pe când trăiam în comunism, pe când lumea arăta cu totul altfel decît aceea în care a trăit el. Dovadă că a atins în scrierile sale ceva cu mult mai profund decît modul în care îi justificăm noi de-a lungul vremii rezistența la perisabilitate, un mod pe care l-am auzit și din gura unui japonez: teribil mai seamănă lumea lui Caragiale cu lumea japoneză de astăzi. Aidoma credem și noi și ar putea crede și rușii. Dar nu prin asta e valoros Caragiale, ci prin aceea că dorințele personajelor sale se construiesc în jurul unor nuclee arhetipale, pe care abia Dumezil le-a descoperit în mituri cu mult mai târziu și ele corespund dorințelor dintotdeauna ale omenirii. Inima lui Lefter Popescu e un arhetip, s-ar putea spune. Astfel Caragiale e sincron oricărui timp și oricărei culturi. Sincronizarea, e drept, poate oferi beneficiul de a da loc unei lesnicioase receptări, însă ea s-ar putea dovedi tocmai de aceea și atinsă de facilitate a judecăților critice. Dar cum oare ne-am putea sincroniza unei literaturi din alt colț al lumii decît numai formal? În substanță, defel. Sentimentele ce ni le procură lumea în care trăim, cum ar putea fi aidoma cu sentimentele americanului ce vede zgârie-nori, are un cu totul alt mod de existență și e însoțit de alte fapte omenești, de alte gânduri și alte probleme, cu totul străine nouă? În acest context, îmi pare că proza promoției nouăzeci, cu unele excepții, face un important oficiu: privește direct spre lumea românească.

NICOLAE ROTUND

## Ion Roșioru – *Luceafărul de ziuă*

**D**upă patru volume de versuri, trei monografii critice și un roman – dacă am ținut o contabilitate corectă –, Ion Roșioru apare și în ipostaza de povestitor cu noua sa carte din colecția „Proză contemporană”, Ex Ponto, 2004, **Luceafărul de ziuă**. Poate că înaintea aș fi dat mai multe lămuriri, acum ele mi se par inoperante căci prezența sa în lumea scriitoricească este una de reputație, nu atât prin diversitatea genurilor și speciilor, cât prin valoarea în sine a textelor.

Subtitlul cărții este „povestiri”, majoritatea scrierilor fiind narațiuni subiectivizate, unde nu personajul are întâietate, ci situația prezentată de narator. Așa cum vede autorul întâmplările, înțelegerea este una tradițională, care încă își exercită fascinația asupra prozatorilor noștri, și anume în relatarea întâmplării ca atare. Istoric vorbind, poate că structura de povestitor a prozatorului român, „fără încordare”, cum spunea Ovidiu Papadima, a împiedicat impunerea romanului și a prelungit viața povestirii. Substanța epică nu este dată de biografia autorului, pentru Ion Roșioru anumite întâmplări din existența lui pot fi doar punctul de plecare al relatării. Timpul dihotomic al elementului biografic pe de o parte, și al invenției, pe de alta este fără obiect aici. Povestitorul străbate mediile cele mai diverse – realiste ori fantastice – cu același sentiment al firescului. Cred că nici apropiații autorului nu-și pun problema „autenticității” întâmplărilor ca atare, aceasta, autenticitatea, dacă poate intra cumva în discuție, fiind probată de o specifică rațiune a narației, de o coerență a ei.

Centrul lumii acestor povestiri este Colarovca, unde se constituie și se reconstituie, prin diverse procedee narrative, medii, întâmplări, stări existențiale sau de unde se pleacă spre alte vremi, spre alte locuri pentru ca în final să se revină la punctul de pornire. Este un element al unității cărții, al faptelor ca atare. Unitatea ca structură nu-i dată de stil, căci înregistrăm numeroase treceri de la o persoană gramaticală la alta, adică diverse „stiluri” ale enunțului narativ, ci de tehnica narativă, una proustiană. Întâi, prin aparenta intenție de a-și masca o posibilă biografie prin anumite personaje, învăluitoare uneori. În această capcană poate cădea cititorul mai puțin instruit sau grăbit, ca în cazul „Exemplarului de semnal”. Personajul povestirii, care nu-i și autorul ei, este sunat, după câțiva ani,

de o fostă colegă de școală la Colarovca. El era necăsătorit, ea măritată cu un doctor și mamă a doi copii, „un băiețel și o fetiță, ambii clorotici”. O scurtă aventură erotică este întreruptă de diverse întâmplări și în final de plecarea din Colarovca, așezare pe malul Dunării, ușor de identificat Hârșovei, a „doamnei doctor”. Reîntâlnirea se sfârșește cu o scenă șoc, după ce Sergiu află că doctorul și copiii muriseră în Germania, unde plecase să-i salveze pe cei mici „de boala cărora se simțea vinovat ereditar”. În curtea unde femeia lăsase mașina la reparat îl vede pe băiețelul acesteia, adormit și transpirat. Mama îi cere să-și schimbe hainele. Sergiu, care nu cu puțin în urmă se despărțise de băiatul său, Albertin, cu o memorie formidabilă, „care încă din prima clasă știa pe de rost vreo șase poeți clasici, capitalele tuturor țărilor și țărișoarelor tupilate prin cutele planetei, ciripea trei limbi străine și jongla ca la circ cu istoria și geografia patriei, cânta la pian, la mandolină și la fluiet, scria poezii, picta și-l preocupau navele”, vede cum micuțul „își trase cu greu bluza cu mâneci scurte și cu o ancoră pe piept. Gâtul și mânecile rămăneau pe mai departe în armura zgrunțuroasă a pielii de găină. Deasupra cotului stâng, o pată cafenie de forma unei frunze de salcâm. Profesorul de fizică își acoperi capătul aceluiași antebraț cu cealaltă mână. Raluca Petruțian, ținând întinsă geaca băiatului de care uitase, îl privea mută pe profesor. Acesta plecă fruntea, parcă îngreunat dintr-o dată de sângele care-i urcase în obraji și simți cum o dără de transpirație prinde să-i șerpuiască de-a lungul șirii spinărei...”. Ajuns acasă, Albertin îi dă vestea că a primit „exemplarul de semnal”, în interpretarea lui un „cap de serie”, „dacă mama ar mai face niște copii”. Marea dramă a profesorului se stinge într-una casnică „o inundație la domiciliu”. Tehnicii proustiene îi aparține și amânarea narației prime prin abandonarea universului orizontal în favoarea celui vertical prin intervenția unor episoade dictate de fluxul memoriei, de acele paranteze ce nu se sinchisesc de o posibilă rupere a echilibrului compozițional. Se cade din amintire în amintire, important este să știi când declanșezi acest flux. În textul mai sus prezentat, rememorările intervin în drumul spre întâlnirea cu Raluca: „Ocolește de câteva ori atelajele șabanilor, apoi o taie direct prin mijlocul străzii și dintr-o dată începe să-și târșăie picioarele prin frunzele căzute ale plopilor. Întocmai ca atunci, când toamna avea culoarea mierii și iubirea mai lenevea sub zodia ispitei, pisicindu-se”. La fel se întâmplă și în ultimul text, cel ce dă titlul volumului: „Și nu știu de ce, stând culcat în căruța de fân care plombează ulița dintotdeauna a copilăriei mele, îmi trec prin minte, așa cum mi le-a relatat mama, scene legate de moartea Mustaciului, fratele vitreg cel mai mare al tatei”... Exemplele pot continua, și ilustrează concepția lui Camil Petrescu din **Noua structură și opera lui Marcel Proust** unde vorbește despre un cuvânt apt să cheme o altă întâmplare. Aș spune că Ion Roșioru încearcă să asambleze în aceste șiruri de asocieri spectacolul concretului proustian cu problematica naratorului român, aceea a conștiinței.

Lipsa unei aparente constrângeri declanșează imaginația și duce la o împletire a realului cu fantasticul. Câteva dintre povestiri își pot găsi precursori iluștri. Unul este I.L. Caragiale. Povestirile sale încadrate genului se bazează pe un fantastic popular. Dracul este o prezență activă, menită, sub diverse măști, să exploateze slăbiciunile omenești. Cultivat, înzestrat cu instinct narativ dublat de abilitate în folosirea trucajelor, Ion Roșioru știe să întretaie sacralul cu profanul, incredibilul cu realitatea și să instaureze acea stare de obscur și mister proprie fantasticului. În *Cantonul* ni se relatează povestea unui silvicultor, ceangău de origine, care fuge cu cumnata sa „le-a

luat dracul mințile”, comentează povestitorul, în Vrancea. Ajunge brigadier silvic și sunt cazați într-un canton aflat în apropierea unei mănăstiri părăsite. Datorită singurătății, silvicultorul începe să bea, ademenit și de cei ce aveau nevoie de lemne. La trei săptămâni de când și-au părăsit familia, cei doi se pomenesc la canton cu vaca și calul pe care-i vânduseră înainte de plecare. De atunci calul i-a fost adevărata slugă și când brigadierul se îmbăta calul „îl apuca de cureaua pantalonilor cu dinții și-l trăgea până la vreo ridicătură de pe marginea drumului, de unde, apoi, stăpânu-su lângă care îngenunchiase, îi cădea în spate ca o desagă de mălai și așa îl purta, tiptil-tiptil, spre casă”. Mai mult, calul vine să moară lângă mormântul stăpânului său care-i părăsise cu o lună înainte și fusese îngropat în curtea bisericii de unde concluzia: „De-aia nu cred eu c-a fost numai cal. Și nici numai duh necurat...”. Stârvul va fi ridicat de văduvă într-o cotigă trasă de vacă, animalul cu care străbătuse Moldova în căutarea stăpânului. Povestirea va fi reluată după douăzeci de ani, într-un raport scurt expus de unul dintre vechii protagoniști, dar nu ca să explice întâmplările deosebite ce au urmat – la moartea bătrânei unul dintre călugării reveniți la schit aude niște strigăte „lugubre” și când se duce dimineața vede pe zăpada proaspăt căzută urme de cal până la fostul lac al schitului, secat acum, unde se opresc brusc „ca și cum ar fi intrat în pământ ori s-ar fi înălțat dintr-o dată la cer” – ci să le obscurantizeze, să amplifice misterul. Călugărul sastisit de hărțuiala anchetatorilor se va spânzura de una dintre grinzile cantonului părăsit care trebuie în final să fie dărâmat, pe acel loc urmând să fie ridicate chilii „turistice”. Cel ce relatează faptele este fostul aspirant la secretele literaturii, ajuns acum „un fel de șef” la gratere „ce vindea altora poveștile pe care cândva le visase să le aștearnă pe hârtie!” Nici naratorul oral, nici cel scriptic nu s-au aflat în zona magică. Mai mult, cel dintâi va sacraliza locul satanizat, celălalt o va difuza așa cum a înregistrat-o contribuind, fiecare în felul său la valorificarea și supraviețuirea fantasticului.

*Alibiul și îndeosebi Dincolo de vărărie* ne trimit spre Mircea Eliade, la ieșirea din timp – temă prezentă în câteva dintre nuvelele sale: *La Țigănci*, *Nopti la Serampore*, *Douăsprezece mii de capete de vite*, *Ghicatorul în pietre* și altele. Și în aceste două povestiri Ion Roșioru dovedește aceeași înțelegere pentru mecanismul funcționării povestirii. Există cel puțin două lumi secante în mai multe puncte, în special la nivelul unor personaje, dar care își păstrează, fiecare, o notă aparte, ascunsă. Probabil, așa cum spunea Eugen Simion despre Mircea Eliade, se sugerează existența unei lumi duplicitare în care trăim. Doar personajul narator are acces la aceste lumi distincte, însă numai la suprafață, nereușind să le depășească limitele și să explice adevărul. În *Alibiul, Triță Livădariu*, fochistul instalator al liceului, solicitat și de alții fiindcă era priceput și ieftin, îl roagă pe autor, în caz că-l va întreba mai târziu nevastă cu paisprezece ani decât bărbatu-său –, geloasă pe Vrăneasca, o asistentă medicală, că a stat până noaptea târziu la el, nu a fost plecat la „cocofârla”, unde, de fapt, se ducea. De la Triță află că asistenta își zidise bărbatul, pe când stăteau la bloc, în dormitor, că după moartea acestuia se mutase „la casă cu fântână-n curte” și că-l alesese pe el, instalatorul, „beneficiarul absolut” al unor atenții: „Că de mă duc, am, așa, o presimțire că iar o să mă ncurc cu Napoleonul ei pe care-o să-l scoată pe masă de cum o să mă vadă. Vă rog să mă credeți, nu-s deloc vorbe spuse la beție: la vrăjitoarea asta n-ajung niciodată treaz și nici nu pot reface drumul pe care mă întorc acasă de fiecare dată cu mult după miezul nopții. Cât despre casa ei, am impresia că nu există decât noaptea. Ziua e acolo doar o grădină părăginită, cu un lacăt mare și

ruginit într-o poartă pe care pânzele păianjenilor pot fi măsurate cu cotul. În cazul în care n-am visat sau n-am citit chestia asta în vreun almanah, n-aș fi ajuns nici eu să văd cum crește casa peste mine, găzduindu-mă fără voie...”. Instalatorul, aducând a boschetar, de care nevasta se despărțise cu vreo jumătate de an în urmă, va fi găsit mort și naratorul este chemat să dea declarații ca fiind ultimul cu care vorbise. Spre stupefarea sa află de la anchetator că „Adela Vrănescu, angajată a spitalului din Colarovca, trecuse și ea în neființă cu șapte ani în urmă, exact în aceeași zi, stranie coincidență, în care bizarul Triță Livădariu” îi ceruse „acoperirea” în eventualitatea unui conflict conjugal. A mai aflat de la fosta soție că instalatorul fusese unul dintre cei ce-l zidiseră, la cererea Vrăneascăi, pe soțul acesteia în dormitor și că, semn că se ocupa cu magia, „în geanta de scule a misteriosului răposat s-au mai găsit, cică, o mână de mort stafidită, ca de copil sau de fetișcană, precum și un cocoș alb, viu, având picioarele legate fedeleș cu o sârmă de aluminiu, mult mai curios fiind însă faptul că biata orătanie avea ciocul cositorit, așa încât orice tentativă de cârâit, de cântat nici nu mai putea fi vorba, să-i fie imposibilă”.

Confuzia evidentă este cauzată de confruntarea a două forțe aflate, prin știința naratorului, într-o aproximativă stare de interdependență, în ecuația personaj – fantastic. Se vede că personajul se confruntă și până la urmă se confundă cu fantasticul, se contopește cu fenomenul care îl va face, în final, de nerecunoscut. El se circumscrie într-o lume care este doar a lui, deși se crede în cea reală, unde nimic nu mai este ce pare că este, o lume care cotopește totul și devine singura pentru el reală. Ca și personajul, naratorul însuși e amenințat să fie prins în acest vertij, inexplicabil pentru anchetator, de contopire și apoi de înlocuire a celor două lumi, afirmând că locotenentul ce conducea ancheta „începuse să se îndoiască de facultățile mele mintale”. Fenomenul fantastic evoluează de-a lungul povestirii, „consolidându-se”, iar personajul merge spre nimicirea sa.

Aceași tehnică a plasării fantasticului în vecinătatea verosimilului și care are ca finalitate „aruncarea sufletelor în ezitare”, ca să folosesc sintagma lui Tvetan Todorov din **Introducere în literatura fantastică** e folosită într-unul dintre textele de rezistență, *Dincolo de vărărie*. Nu am în vedere scenele de magie ori personaje care sunt în relație cu diavolul, aici sub formă caprină, cum este Lola, sora naratorului, ce trimitea imediat blestemul asupra celor care vroiau să-i facă rău. A pățit-o șeful de post care îl ia pe primar s-o pedepsească, „mama ei de delincventă!”; „Și și-a luat omul pistolul că doar mergea în misiune de defrișare a șeptelului particular din comună și-a dat să iasă din primărie când, ca din senin, a căzut pe trepte și și-a rupt piciorul din șold. Puțin a lipsit să nu i se descarce pistolul în burtă, treaz-trezuț. Ceea ce era pe trepte, ca să vezi și să nu crezi, în februarie, că doar atunci se face recensământul animalelor? – Păi? – O broască. Și nu broască așa cum sunt broaștele, ci una cu botul cusut cu fir roșu de lână!” Astfel de scene sunt numeroase, se circumscriu satanismului de sorginte folclorică. Ce impune și aici este lipsa unei demarcații cât de cât precise între realitate și fantastic, între trezie și somn, stare evidențiată și de narator, când încearcă să-și explice întâmplările împletite cu amintiri fragmentate și nu prea limpezi, confuze, adică. Frapantă este această ieșire din timp. Tot ce relatează naratorul este perfect credibil, doar că aceasta s-a petrecut în alt timp și nici el nu știe sau nu dorește să ne dea explicația, poate convins că totul nu-i decât amăgire. Trecerea dintre real în ireal și peste bariera timpului are loc noaptea, moment al confuziilor, realul își poate pierde identitatea în favoarea neobișnuitului. Autorul cunoaș-

te subtilitățile, are posibilitatea producerii unor astfel de texte, în mai multe rânduri își și exprimă opiniile, explică en passant funcționarea mecanismului „... aveam motive – zice naratorul personaj – să mă autosuspectez de oarece dedublare a ființei mele: oare să se fi consumat totul în vis sau în imaginație? Și unele lucruri nu erau chiar ușor de lepădat din memorie!” Sunt străbătute diverse medii în timpul unei anchete lingvistice despre onomastica provenită din porecle. Se întâlnește într-un punct de lucru forestier cu câțiva dintre muncitori, unii dintre ei fiindu-i colegi de școală. Are loc o petrecere zdravă, s-a băut vin de la Hapsâncea, iar lui Nuță Roșu - Nălbosu, poreclit astfel fiindcă avea ochii „mari și bălani ca burta de șarpe” i s-a făcut rău, era epileptic, îi lămurise Hapsâncea, șeful magaziei, posesorul unui IMS. Este ultima imagine pe care și-o mai amintește povestitorul, ochii lui Nălbosu „se holbau tâmpi, bulbucăturile albe silind pleoapele să se ridice”. El părăsește cheful pe jos și, după mai multe escale, ajunge acasă. A doua zi dimineața află că Nălbosu a murit în sfârșit cu o zi înainte, fiind cel din urmă supraviețuitor al unui grav accident petrecut într-un timp real în care el, povestitorul care petrecuse în acea noapte cu foștii lui colegi, se afla la facultate. Nefiind un spirit rațional dornic să afle adevărul, el trage concluzia: „Hotărât lucru, dincolo de vărare cineva încâlcise fuioarele timpului”. Explicația ne întoarce la Caragiale.

A reduce **Luceafărul de ziua** doar la tăietura fantastică nu este suficient, nu înseamnă că un cititor nu are și alte dovezi ale satisfacției lecturii. „Plonjon psihanalitic sau (dez)avantajele de-a fi copilărit lângă Sfatul Popular” este un poem în proză. Tentația poeziei e pliată la necesitățile prozei, așa cum le vede. Leșirea din dramă printr-un gest de frondă, priceperea de a slăbi tensiunea prin intervenții ce determină o cădere în deriziune, schimbări neașteptate ale registrului stilistic ș.a. probează abilitățile naratorului. Povestirea curge precum viața, cu urcușuri, cu poticneli, până la urmă firească. Interesant că ea se dorește neperversă de literatură, dar lucrul nu este întotdeauna posibil, căci aceasta, literatura, aduce o înțelegere mai adâncă. Cum am arătat, sunt personaje pentru care existența de după viață e posibilă doar prin intrarea lor în literatură. Tentația povestitorului, până la urmă un elegiac cenzurat de tehnici ale prozei scurte, e plonjarea în miezul existenței, în diferitele ipostaze ale personajului. O dată ajunși aici, surprindem un univers ce se alcătuiește din aceeași materie supusă ispitelor, bucuriilor, nedreptăților, decepțiilor. Scriitorul nu-și poate reprima nici nostalgia și nici nu poate discredita în totalitate viața, cum lasă uneori impresia, care își continuă cursul. Cele două planuri nu pot fi despărțite. E părerea lui despre viață, cum este și nu cum ar putea (ar fi putut) să fie. Rămâne sincer cu el însuși. Multe dintre povestiri sunt înrudite ca structură și tonalitate: realitatea se amestecă ușor difuz cu fantasticul funcționând în mediu comun, într-o atmosferă ce oscilează de la straniu și neliniștea secretă la ironia și scepticismul proprii unui spirit modern. Uneori inegal, autorul are când răbdarea specifică marii respirații epice, când impaciența dictată de fragmentar. Ca prozator, nu a spus încă tot ce știe și mai ales ce poate.

TITU POPESCU

(Germania)

## Mirela - un paradox\* (II)

\*

O dată cu apariția romanului **Viața pe fugă** (1997), comentatorii s-au crezut îndreptățiți să constate identificarea autoarei cu mai multe protagoniste feminine ale literaturii ei, între care și Angela Kaminski. „Aceasta este o eroare” – preciza romanciera în interviul luat de Mihaela Albu, restabilind totodată accentul important pus pe varietatea mijloacelor literare care nasc „efectul de real”, pe trecerea materiei vieții în materie romanescă („Ficționalizarea realității trăite este unul din mijloacele estetice pe care îmi place să le folosesc”). Mai mult decât posibilă proiecție spirituală identitară, interesează hermeneutica *personajului feminin*: abilitatea de a da ficțiunii verosimilitate, reinvestirea realității într-o formă a ei mai expresivă, mai aproape de desăvârșire, inteligența investigativă, adaptare și tenacitate, sensibilitate la mesajele magice, la înțeleșurile oculte. Personajul cărții – mai precizează autoarea – este realizat caleidoscopic, din „mai multe persoane” aflate într-o „simultaneitate temporală”. Intenția lucidă a unei astfel de construcții nu pulverizează înțelegerea „eternului feminin” prin mister și aventură, prin inteligență și creativitate. În cazul Angelei, ereditatea culturală românească se greșează pe sensibilitatea însușirii alerte a modului de viață american. Intensificarea dispozițiilor creatoare prin ființarea în două culturi este mărturisită lui Gabriel Pleșea: „văd altfel, simt enorm, gândesc diferit”; „călătorind, m-am schimbat, mi-am pierdut aerul puternic provincial, aer care face rău literaturii române”. Deci nu atât ca proiecție ideală a autoarei rămâne memorabilă Angela, cât ca agent literar al destinului anti-comunist de acasă și al exasperării depășirii impedimentelor utilitariste din America. Experiența trecutului trebuie privită în *întregul* pe care-l face cu autentificarea în noua experiență de viață. Readaptarea retensionează, prezentul regizează alunecările retroactive și impune, când e nevoie, economie de energie sufletească, împrizonierarea intimității în trecut naște stări depresive.

Dar mai importante și mai interesante sunt propriile reflecții ale scriitoarei, pe care le transcriem după un *jurnal* de uz personal.

**Viața pe fugă** este prima carte pe care a scris-o în libertate, în care nu a mai fost obligată să apeleze la narcotizarea cenzurii prin „stilul ocolit”. Această posibilitate a resimțit-o ca o „recuperare a strigătului”, ca un „exercițiu voluptos al prozei neocolite, directe”, în care criticismul putea fi împins până la negație efectuând o translare liberă, directă, de la „a vorbi, a scrie



= a minți”, la „a vorbi, a scrie = ce gândesc, ce năzuiesc”; de la *frica de cuvânt* la voluptatea de a-l regăsi: „patetismul și melodrama au fost ceea ce am găsit la *antipodul tăcerii*”. Dacă arta afirmă o calitate a conștiinței validată de viețile noastre interioare, experiența Mirelei a fost constrânsă la situația de a și-o interzice: „Eu am experimentat tăcerea la propriu. Acest motiv personal a luat înfățișarea refuzului de a scrie, pentru că îmi pierdusem încrederea în artă și cuvânt”. *Mântuirea* estetică este mântuirea limbajului și a imaginației – care s-au înfăptuit în exercițiul renașterii în libertate, în altă limbă, printr-o translare spre o *imaginație mântuită*, comensurabilă cu misterul conștiinței umane. Experiența lingvistică a străinătății reproduce experiența libertății exprimării: „Învățând cuvinte englezești le-am reînvățat pe cele ale limbii materne”. *Imaginația mântuită* recuperează realitatea și ficționalitatea ei: reînvățarea, renașterea, recompunerea „s-au făcut în mod miraculos, după ce pierdusem încrederea în cuvânt ca vehicol estetic”. Încheierea procesului a situat concluzia la o mult mai mare altitudine: „Ajungând la rădăcina gândului și cuvântului, am realizat că regăsisem începutul și culmea lui: căci la început, într-adevăr, a fost cuvântul”.

Când, în 1991, Mirela părăsea România, era un nume cunoscut, apreciat și invidiat în mediile scriitoricești și gazetărești, depozitară a unei bogate experiențe a scrisului care garanta autoarei autoritatea evaluărilor critice și autenticitatea deschiderilor estetice. **Viața pe fugă** este declanșată de experiența exilului, dar fascinația ei vine din franchețea cu care eroina își pune problema adevărului și a sensului existenței, din modul decis în care scriitura poartă o eleganță firească, naturală. Autoarea controlează mecanismul glisării planurilor temporale, cu o tipică acuitate senzorială („instinctul ei de animal vânat, exersat în lupta pentru supraviețuire, era încă viu”), deși deslușim în carte și un substrat polemic la adresa „feminismului” literar tradițional (eroina trăiește un prea-plin al senzațiilor, într-un ambient a cărui concretețe o resimte acut prin informația contradictorie livrată de realul imediat; senzualismul ei este co-existențial și atestă o capacitate reactivă intens solicitată: „Simți continentul nord-american asemenea unui gigantic corp magnetic care îi transmitea în mod violent un fel de forță, absorbindu-i în schimb din trup propria vlagă. Asta se petrecea de altfel cu tot ce era în jur. Schimbul de energie năștea un nou ritm, totul căpăta o viteză fantastică, amenințând parcă să rupă echilibrele lumii. Uneori se temea să nu explodeze, se simțea saturată de energie și acțiune într-un mod pe care nu îl cunoscuse înainte”). Căutarea prin fugă a libertății este forma de curaj pe care Angela o dovedește, cu toate resursele instinctive pe care panica le pune la dispoziția unei puternice reactivități. De aceea, romanul prezintă o densitate epatantă de trăiri și împliniri, de idei și deschideri, de reacții și revigorări, comparabilă cu evoluția personajului feminin prin deschiderea capacității ei de *a afla și a înțelege*.

Miza este, până la urmă, aflarea *prețului libertății*, care este cântărit în două locuri și în două timpuri diferite, în prezent și în memorii, mereu într-un paralelism de completare.

Rememorarea trecutului comunist este diagnoza asfixierii prin voința arbitrară a Puterii, slugarnic slujită de acoliți, oportuniști și proști. Determinarea *fricii* este strictă, continuă și dirijată, înaintând fără scrupule spre anihilarea ființei. Pericolozitatea brațului lung și înarmat al partidului infectează traiecul vieții fuginde și explodează în sensibilitatea insecurizantă a eroinei. Ea se apără anticipând răul, presimțind instinctiv maleficul (ca în cazul aceluia atentat care, evitat, a avut ca victimă involuntară o inocentă necunoscută).



Credem, de aici, că, din perspectiva exilului, cartea este încă mai *politică* decât este înțeleasă în țară, unde senzaționalul trăit poate avea și un gust al aventurii. Pentru cine este cât de cât familiarizat cu extravertirea politică din Occident, implicarea eroinei este de o concretețe doveditoare. Autoarea trece pe neobservate la ceea ce s-ar putea numi *absurd politic* – scenarii ficționale pe date reale care sporesc haloul emoțional al întregului, o solicitare specială în direcția anti-iluzionismului. Fermitatea anti-comunistă este o performanță: tipologia intens contestatară, reacția imediată la evocări, veștejirea în concret a abjecției colaboraționismului, mărturia autenticatoare a jurnalului. Presărată în racursuri, memoria este redutabilă ca armă politică (instrumentalizată „feminin”: conexiuni afective, remodelarea unor frustrări și umilințe, a unor amenințări, spectrul larg al insanităților). Tema deconspirării comunismului se distinge printr-o încărcătură intelectuală și emoțională dintre cele mai puternice din literatura noastră actuală. Din perspectiva Angelei, comunismul se auto-denunță ca doctrină mincinoasă a fericirii. Partidul și poliția secretă, care își apără sălbatic enormele privilegii, sunt cele două forțe malefice intens deconspirate, demistificate. Mărturisirea nudă este martor al frustrării („A te naște încă o dată la maturitate, după ce te-ai sinucis social și spiritual prin plecarea din țara și din limba ta, a te reconstrui cu luciditate într-o altă țară și alt timp..., totul poate fi comparat cu o operație fără anestezie pe care ți-o faci pe cord deschis, vreme de mai mulți ani. Un proces cumplit de lung, în care lingi moartea ca pe o bucată de sare”).

Deși vindecarea de utopie este un proces al exilului, denunțarea ei privește condițiile care au produs-o. „Lumea din care am fugit a creat nenumărate utopii, una dintre ele fiind cea a libertății ca liman al fericirii” – se destăinuie Angela. Regia utopiei comuniste este o sarcină a cenzurii, la fel de inevitabilă atunci cum se arată acum prelungirea post-comunistă, pe care de altfel previziunile celor lucizi o dădeau ca sigură, cu convulsiile și cosmetizările de supraviețuire, cu prelungirea fondului pernicios al aceleiași regii a fricii. Ura atavică activează diversiunea politică specializată pe timorarea și îndepărtarea intelectualilor (eroinei i se „pierde” o carte în tipografie). Argumentul autobiografic este garantul politic al autenticității lucrurilor înfățișate. Biografismul nu urmează o intenție în sine, autonomă, ci se păstrează ca suport pentru evaluări. El este martorul mediului ostil – atât a catastrofalului comunism, cât și a obiectivismului pragmatic american. Societățile nu fac acte gratuite de caritate – ne instruește destinul Angelei -, iar libertatea poate fi cucerită doar prin efort personal continuu, ea se construiește lăuntric pe măsura re-găsirii de sine, la fel cum deschiderea spre iubire este o măsură a înțelegerii, a înaintării cunoașterii. Duritatea mediului adoptiv și presiunea amintirii marasmului de-acasă constituie cele două universuri ale ostilității care provoacă fermitatea construcției de sine. Singură sinceritatea poate constata adevărul, dar pentru un scriitor în această situație trăirea bilingvismului este frustrantă („Ce n-ar fi dat să se odihnească în limba ei maternă!”), involutivă („avarie biologică”). Recuperarea critică este „fișă” personajului-resonneur nemulțumit de explicații convenționale, pus în situația să interogheze limita („Dar se învinovăța încă de a nu fi rezistat, de a nu fi încercat până la capăt în țara ei, tot ce se putea încerca și acest sentiment de vinovăție o făcea să se simtă asemeni unui dezertor într-un război pregătit, visat demult și pierdut din motive care nu țineau de voința ei, ci de ceva metafizic, un fel de conspirație a răului”). Totul se întâmplă în starea de panică a limitei; de aceea cartea conține un șir de surprize, a căror înlănțuire dă conturul de relief înalt al întregului. Pe

acest relief de maximă vizibilitate se înscriu atât radiografia malformațiilor de acasă, cât și paradoxurile noului trai american – surse ale unor mari neliniști existențiale și de incitare la depășire. Existența personală și existența istorică se inter-proiectează, asemenea raportului de reciprocitate dintre existență și reflecția asupra ei. Eroina își caută cu disperare identitatea trăind o adevărată hipnoză a întrebărilor care nu-și dezvăluie răspunsurile, la fel în ambele locuri. Din disidența intelectuală de acasă vin amintiri și informații de coșmar, în paradoxurile Lumii Noi plonjează cu inconștienta disperării. Numai renașterea purifică, în numele adevărului și al iubirii.

Secvența rememorativă despre decembrie '89 re trăiește realități bestial de crude, scrise la modul urgent și rezolut al deconspirării lor. Frustrant, cursul evenimentelor a făcut că „toți se simțeau trădați”. Cele petrecute în țară fuseseră atât de groaznic de dezamăgitoare, încât rememorarea lor chiar părea atinsă de eșuarea în fantasmagorie.

Eroina traversează dificilul proces al eliberării de frică, urmărit de asemenea pe două falii temporale, iar inserțiile de jurnal documentează asupra instalării și amplorii panicii. Un motiv în plus, hotărâtor, a fost constatarea bestialității bucureștenilor de pe stradă care încurajaseră bestiile efective de sorginte minerească-securistă; este astfel constrânsă să conștientizeze realitatea că, în țară, „totul secretă lagăr și comunism”. Eliberarea de frică este proporțională cu eliberarea de ignoranță privind realitatea („Înțeleg că viitoarea aristocrație capitalistă se va naște din elita comunistă de astăzi, singura care are acces la colaborarea cu corporațiile Vestului”; „Din câte prevăd, căci semnele încep să fie pentru mine clare, economia ia o turnură tribală, gentilică, în sensul că începe să fie atribuită pe feli, să intre cu acte în regulă în proprietatea familiilor nomenclaturii și securității. Privatizarea se va face lent, atât cât să le dea timp să acumuleze pentru a cumpăra mai mult, tot mai mult. Interese personale și nu naționale, într-o rețea administrativă comunistă solidă, de neclintit”).

Ajungerea în America înseamnă începutul ieșirii din labirint, fiindcă aici traversează încercările purgatoriului. Inițiativele eroinei în realitate clădesc de fapt libertatea lăuntrică. Ritmul participării ne semnalizează nevoia febrilă de schimbare esențială. Noutatea se arată acaparantă și se insinuează în temperament. Motivația disperării trebuie să accepte și motivația purgării prin experiență directă. Dar aceasta provoacă și alte trăiri: toate simțurile se află în alertă, apte de impresionare, pregătite pentru o experiență pe care o femeie o poate măsura cu un barometru mai special. Perspectiva libertății camaraderesti practicate în America pune în inferioritate pudibonderia duplicitară și intimitatea profanată de „principiile” vehiculate acasă, care se văd acum nu numai ca penibilități, ci ca adevărate vicii ale unei umanități compromise, specializate să confunde dezgustul cu picanterea.

Eroina continuă, cu aceeași feroare, implicarea politică, putând face, acum, trimiteri mult mai explicite la stările părăsite. Nu numai sentimentul dreptății, ci mai ales cunoașterea metodelor comuniste o ambiționează să afle cine a pus la cale uciderea lui Marque. Comportamentul ei este mereu provocator de personal, de o frapantă individualitate, de o energică implicare în aflarea adevărului. Recunoașterea, chiar cu prilejul împrejurării tragice a morții, superiorității „modelului” în care a fost văzut Culiianu dimensionează exemplul savantului român la ipoteza acceptării lui de către americani, în ideea fascinației magice pe care ar trebui să o exercite spiritualitatea, „stihialul” asupra pragmatismului și indiferenței. În cazul Angelei, adaptarea de tip

comportamentist se alimentează din „nostalgia unicității prin creație și virtuți paranormale” (Geo Vasile), prin care psihologia încă impresionabilă a unui oriental din sud-estul Europei tatonează mecanismele fericirii standardizate transoceanic.

Cartea este structurată în mixaj, întrepătrunderile se fac fluent, alternanțele mențin tensiunea, diversificarea decurge din nevoia de completare, totul își răspunde, își corespunde și se presupune. Această structură de inter-dependență reproduce prin simetrie senzația trăită de „lumi paralele care acționează obscur”. Simultaneitatea planurilor diferite este tot o inter-acțiune, ca și alternanța lor explicită, ca și trecerea de la narația obiectivă la introspecție, de la jurnalul trăit la rememorări colaterale; autenticitatea jurnalului evenimentelor din '90, lapidara vizualizare a portretelor, rafinarea aluziilor, corespondențe personagiale, roman în roman, rețetă polemică la rețeta de succes – totul este scriere cu ritm, tensiune și culoare, totul se încheagă într-un univers al corespondențelor, uneori magice, precum acel păr din curtea copilăriei care nu a mai dat în floare după plecarea ei din sat. O altă „corespondență” este sincronă și directă: modul ingenios și riguros exact în care este înfățișată dezbaterea despre „Europa de Est”, la care a luat parte în cadrul unei reuniuni europene la Innsbruck. Dar „corespondența” radicală a cărții este inversă: sufocanta presiune a amintirilor de acasă și inițierea în libertate, pericolozitatea estică de fond și dezamăgirea vestică în formă. Apoi, mixajul timp/spațiu creează mici și continue explozii de-a lungul paginilor, prin situații neașteptate și adevărate dezlanțuiri ale narației (când, bunăoară, lângă un magazin „o lovi savoarea unică a aerului natal”).

De un efect deosebit în construirea personajului romanesc – cu ceva neliniștitor în adâncul lui – este aducerea în vecinătate a oponentelor, trăirea lor în concomitență: relaxarea new-york-eză și îndobitocirea în lagărul de acasă; „lentoarea dulce a bătrânului continent” și ritmul trepidant, sufocant; oboseala cronică de acasă și transmisia energetică violentă din America; neliniștea *celeilalte limbi* cheamă imediat dorința de a se „odihni” în cea maternă; meniul abundent de la un restaurant new-york-ez „ar fi săturat în România o familie întreagă”; în China Town numele străzilor sunt scrise în chineză, în România „așa ceva ar duce la război civil”; în America „fiecare mai vrea o plăcere nouă”, acasă – „ani trăiți în disperare și frică”; Angela arată spectaculos de bine: „Cum naiba poate să arate așa după ce-a trecut prin ce-a trecut?”; punctualitatea contrastează cu crâncena colectivizare indolentă de acasă; imobilizarea într-un birou reamintește imobilizarea de frica minerilor deversați în București pentru a-i lichida pe revoluționari; liniștea eficientă de-acolo amintește vacarmul gratuit de acasă, unde toți vorbeau și nimeni nu asculta; venirea în America se suprapune cu atentatul încercat de Securitate împotriva ei; vaga amenințare venită din masivitatea betonului îi actualizează paranoia insecurității de acasă; funcționarea americană a *prețului* amintește *gratuitățile* ce se cereau în țară; franchețea americană recheamă amintirea dedublării schizofrenice de acasă; luxul unui hotel american trimite la reflecții că „jumătate din țara mea terorizează cealaltă jumătate” și că „vom rămâne mai departe pierduți în neesențial”; parteneriatul civilizat îi reamintește escrocheria politică prin șantaj și înscenare din obișnuințele comuniste; în ziua în care, disperată, „îi scrisese câteva rânduri lui Dumnezeu” simți că „avea de partea ei forța tuturor adevărilor din Est”; civilizația egalității îi amintește că în țară fusese tratată de evreică și că „trăise dezavantajele acestui lucru fără să se bucure și de privilegiile lui”; liniștea cosmică a unei plaje îi evocă

numele cunoscuților din țară care se lăsaseră cumpărați și ale altora care dispăruseră; la o reuniune europeană constată ignoranța participanților în „estul european”, pledând adevărul despre „distrugerea ideii de voluntarism, autodeterminare, cooperare și orice sens autentic al comunității”; în bunăstarea confortului își amintește brusc: „Era o societate clădită pe ură, de la ura de clasă, la ura de celălalt și de tine însuși /.../, iar violența nu era decât ultimul argument al prostiei”; etc. etc.

„Dualitatea ororii și fascinației” de care vorbește prefațatorul Ion Țugui reglează în beneficiu narativ procesul de asimilare/respingere, prin filtrul atât de personal al avidității de perfecțiune, în speranța recompunerii identității, mutând competiția din exterior în interior, fiindcă se simțea *liberă* să o facă. Aceasta este schema de principiu a *originalității viziunii*, la care trebuie să adăugăm degajarea amorală specifică firilor artiste, ca și ridicarea la spiritual a evenimentelor. Cartea se înfățișează atât de îmbibată de personalitatea autoarei, încât cea mai bună concluzie care i se poate pune este cea performanță de *între-vedere* prin care Marque îi dezvăluie identitatea ascunsă: „Le văzu ca prin ceață pe femeia persuasivă, capabilă să smulgă orice secret într-o conversație; pe soția-cloșcă sau femeia-crampon (ah, ce imposibilă!); pe femeia independentă cu o imaginație dezlănțuită, liberă ca un cal sălbatic; pe eseista prețioasă, bolnavă de cultură; descifra apoi acel «animal revoluționar» complet inconștient în fața pericolelor și, în fine, se opri uimit să descopere o ființă având vocația înnăscută a dragostei. Persoana care îi vorbea în acel moment avea șase sau șapte capete și tot atâtea voci ce se îngâneau într-un fel de contrapunct al gesturilor și sunetelor”. Arhetipurile autoarei transferă cărții fascinantă aptitudine de a-și devora lectorul, dacă acesta nu are suficientă putere de pătrundere; sau, așa cum se simțea Tim sub atracția acaparantă a Angelei: „se simțea supus unei scene de seducție și anchetă la care participa cu un soi de nedisimulată voluptate”. De aceea, **Viața pe fugă** este o carte periculoasă..., fiindcă are harul magic de a-și scoate lectorul din existența de rutină și a-l proiecta într-o existență de excepție, de a anihila orizontul mărginirilor care molcomesc viața și de a instaura un orizont febril și intensiv, trăit cu fervoare și spaimă, de a extrage din inerție și a avantaja accelerarea trecerii din abținere în acutizare. Misterul cărții constă în ampla artă a ridicării la putere.

Planul mitic preia funcții de cunoaștere insuficient satisfăcute de cel real, el este convocat ca să justifice și acel soi special de iraționalism care bântuia sub dictatură și căruia nu i se găseau explicații. Parabole ale opririi și ale ieșirii de sub împilare sunt întâlnirile cu vizionara Dokya, cu Marele Sihastru, vizitarea Bibliotecii Interzise. Paradoxal, sub dictatură ocultismul biciuiește realul: el suscită partea (mare) de adevăr care nu poate fi rostită. Revelația (vis, ghicit, povești esoterice) vine să completeze un proces mai amplu de memorare – prin „jurnal”, prin amintire directă. Ca tentative de ieșire din limitele realului, se întretes spații exotice-misterioase, aventuri riscante și un erotism provocator, întâlniri oculte prelungite în para-normal. Implicarea țesăturii polițiste nu face decât să „lege” realul într-o structură de consistență în fața tentațiilor esoterice ale metafizicului. „Legarea” realului are agenți diferiți: agenți KGB, influențe oculte asupra guvernelor, regia închisorilor subterane, planuri geopolitice, variante de acțiuni, fanatici ascunși ai puterii. La acestea se adaugă și „dimensiunea kafkiană” (Ion Roșioru) care cuprinde manevre malefice secrete, stăruitoarea amenințare nedeterminată, rigoarea conspirativă a crimei. Cartea ar fi putut să poarte ca motto ceea ce-i ghicise Marque:

„Dacă nu fugeai din România, ai fi murit. Ai ieșit din zona fatală schimbând constelațiile cu o sută optzeci de grade”. Aici ar trebui însă introdus amendamentul personalității: singurătatea instruieste construcția de sine („țara mea, neafată pe vreo hartă, neavând încă un steag, nici imn, se numește ANGE-LIDA. Limba oficială este ANGELIANA, cu o structură bazată pe speranță, metafizică și disperare”).

Ion Țugui, în *Cuvântul înainte*, anticipase specificul demersului nostru atunci când subliniase amplificarea în estetic a tramei narative: „neconținută fugă prin labirinturi” ajunsese la alineamentul valoric al „adâncimii reflecției care însoțește dinamica existenței”; performanța epică este socotită – îndreptățit – drept „eroică”: dominare prin spirit și cunoaștere. Romanul suprapune documentului existențial pe cel sufletesc, ficțiunea trăiește febrilitatea de a fi parte a existenței, eul auctorial conține lumile traversate și le acționează epic impecabil. Eroina se retrage treptat într-o lume a ei, pe care și-o construiește pe măsură ce progresa în cunoaștere și pe care și-o protejează de asalturile vulgarității, fiindu-i astfel exact salvarea de care avea trebuință.

Experimentul gnoseologic *à l'américaine* instruieste o experiență de tipicitate colectivă, pe care au mai particularizat-o, în fluxul literar autohton, Nicholas Jordan, Dumitru Radu Popa, Gabriel Pleșea ș.a. Marea metropolă americană este personaj omniprezent. Dar odată cu romanul Mirelei, cucerirea de noi teritorii sufletești se vedește în precizări de topografie urbană „cucerite” la rândul lor de un personaj alogen. Ambianța „stochează” schimbările de conștiință, „împământându-le” – iată o subtilă originalitate a narației. Inventând această experiență, cartea pare că se scrie direct sub ochii noștri, că ne atrage în propriul ei proces de creație, livrându-ne concomitent o trăire care este și *a noastră*. *Scritura* este coextensivă scrisului, senzația este că romanul iese spontan din pasiunea mărturisitoare a autoarei, din tensiunea explicită a confruntărilor. Iată, mărturisit (în interviul cu Gabriel Stănescu), efectul restructurant al experienței americane: „Am înțeles lucruri care îmi erau complet necunoscute și inaccesibile. Am început să trăiesc a doua viață. Ca să-ți spun un secret, vârsta mea biologică nu este cea din acte. Și asta nu face parte din cochetăria feminină. M-am renăscut, recompus bucată cu bucată în Lumea Nouă. Mirela care răspunde acestui interviu aparține generației intrată în viață odată cu Internetul, adică odată cu anii 90”. Turnura eseistică se desenează când nostalgia și iluzia sunt depășite ca mijloace de alimentare a narațiunii. Nu sunt primul care o spun: lectura este captivantă, autoarea „are privilegiul unei conștiințe critice fără cusur” (Geo Vasile).

Ca peste tot în scrisul Mirelei, și în această carte strălucește un stil proaspăt-sugestiv care acoperă instinctiv necesitatea optimă de expresie a fiecărei secvențe: nici abundent, nici schematizat, același în esență, fără a se repeta în formă. Tăietura lui este delicat-exactă. Sugestivitatea lui vine din, mai ales, îmbinarea controlului intelectual cu infuzia de lirism, a proprietății expresive cu trăirea poetică. Stilul câștigă astfel un fel de autoritate a necesității – de „nimic mai mult și nimic mai puțin”. El captează și emoționează, se întreține pe sine din presărările de nuclee energetice de-a lungul întregului text, care-i imprimă tonusul distinct. Iată, astfel: valurile se sparg de dig „cu precizie și lentoare”, împrăștiind în aer „o răcoare lipicioasă, corozivă”, zilele erau „uriașe, grele de soare și așteptare”, destinul se arată ca o „cascadă de posibilități”, Innsbruck-ul „somnolă obosit sub podoabele lui medievale”, palmierii „arătau pietrificăți într-un extaz obosit” etc. etc.

În prezentarea pe care o făcusem cărții la apariție, o inclusesem într-o

imaginară *bibliografie obligatorie* pentru deontologia politicianilor; venită de peste ocean, această chemare patetică se arată excelentă în a umili etica practică prin eludare la porțile Orientului... Ca lectură *literară obligatorie*, ea arată criteriile gustului impecabil.

\*

„Am început lucrul la romanul **Platonie** – își amintește autoarea – într-o retragere de câteva zile la casa părintească de la Constanța, în vara atât de tulbură, agitată, disperată, a lui 1990”; poate de aici, dar desigur că și din întreaga experiență a prozatoarei, puternica tentă compensativă a cărții, obsesia înlocuirii a ceea ce era tern, cu nobile intensități. Pentru a exprima aceasta, eroina romanului cumulează definiții parțiale ale iubirii, devenind astfel elocventă pentru întreaga prestație romanescă a autoarei („văzu în sinea ei pe toate acele Platonii care o compuneau”) și a temei mai largi a definirii feminității ca realitate psihologică desfășurată în timp. Eminența ei este exponențială: „singură ea rămâne, dincolo de oameni și de timp, idealitatea unui vis de mântuire: ieșirea din aproximativ, fragmentar și mediocru, prin sfidarea eternității (în roman, pustiul mării)” (Aurel Sasu). Această „sfidare a eternității” pune în cauză moartea însăși și anticipările ei prin îngustimile din viață: degradarea, abuzurile, ignoranța, eșecurile, debusulările – toate fiind simptome ale pregătirii suicidare.

Desigur că o anumită favorabilă așezare a lucrurilor este presupusă a degaja spiritul pentru privirile adânci și închegate. Este și cazul **Platoniei**, relatat de autoare: „Atmosfera de superbă eliberare și entuziasm pe care am trăit-o în 1990 mi-a dat curaj să termin **Platonie** /.../ Platonie este imaginea femeii de excepție, obligată la ratare și decepție într-o lume totalitară, conservatoare, ipocrită. O lume infestată de prejudecăți, în care tabu-urile cu privire la destinul femeii sunt încă vii”. Dar cazul cărții conține și o anecdotică burlescă: **Platonie** i-a fost adusă la New York de către un „muncitor zidar” – Securitatea română o „publicase”... într-un singur exemplar, pentru a amorți interesul editorial al scriitoarei.

Căutarea adevăratului destin, cel de artist, prin meandrele vieții marcate puternic de istoria recentă a României, este ideea morală a tramei narative. De profundă forță psihologică, eroina face din anonimatul în care a eșuat prilej de evaluare a diferenței dintre viața trăită și viața dorită. Acest anonim – marginalizarea autoimpusă ca pedeapsă pentru decepție – este trăit cu, totuși, o frenetică forță compensativă care instruește recuperări afective și care vor spulbera obișnuințele terne. Intrarea într-o perioadă de criză declanșează narația dedusă din alternanța ipostazelor eului feminin, cu reliefurile ei de vârf alcătuit din „artă și iubire”. Totul decurge deci din identitatea estetică a sufletului feminin artist. Dar chiar cititorul cărții este lovit de o fatalitate „obiectivă” a dramei identității feminine: tristețea, izvorâtă incontrollabil din diferența dintre identitatea reală și cea reflectată în percepțiile celorlalți; în carte, aceasta ridică secvența la rang de principiu („Sau era posibil să fie toate Platonii acelea confecționate de imaginea celor din jur, de imaginea celor pe lângă care ea trecuse?”). Tragedia identității imposibile creează o stare de dependență care, citită în pagină, apare ca o acută interogație despre adevărul din relaționări („Apoi, dintr-o dată, Nelu din barcă deveni Nelu de vârsta ei, care o săruta pătimaș pe linoleumul din bucătărie. Și Platonie se



lăsa sărutată și iubită, trecuseră doar atâția ani, Dumnezeule, sau nu trecuse nici unul, Nelu era soțul ei sau ce era ea? A cui era ea? Ce era cu ea și Virgil, ce era cu ei toți, și se dezmetici îngrozită pe același linoleum ud. Cum să-ți înșeli soțul cu un iubit mort?”).

De la început, interferența vis/realitate proiectează o desfășurare duplicitară între evaluări sensibile și entuziasme dărmate. Trivialul narativ este antrenat psihologic și se exteriorizează în memorii. Între personaj și imaginile lui se stabilește o complicitate care ține de secretul posesiunii („și se dăruie fericită acelei imagini...”). De aici, sensibilitatea percepției și consecutiva tranșare („imagini vineții, aproape ostile”). Până și cele mai casnice imagini „conțineau ceva străin, jalnic”, dușmănos, impropriu. Alternativele sensibilității par a se suprapune, în amintirile substanțializate („sărutase marea înghețată dintr-un elan al prea-plinului”) sau ca în structurile etajate ale eului („Descoperi în acest timp că există în străfundul ei mai multe ființe. Mai multe suflete. Și asta a derutat-o atât de mult, încât a început să se îndoiască de ceea ce simte, de ea însăși”). *Starea* primează asupra înțeleșurilor ei („dăruire sau adorație, nici acum înțeleasă”). Abundă fragilități și stranietăți, febrilități și senzualități (e adevărat, uneori reprimată), agresivități și adversități, vulnerabilități și orgolii, talente și frustrări, coincidențe și intuiții, speranțe și tulburări, atracții și repulsii, emoții și enervări, exaltări și dureri, dorințe și ratări etc. etc. – tot atâtea elemente din repertoriul universului sensibilității feminine aflate în frenetic-dureroasă expansiune.

Când complexul feminin este proiectat în peisaj, misterul inerent este asimilat mai mult părții destructive, ca în cazul „proiecției mentale” a operei *Ondine*, a unuia dintre personajele cărții („Cine era pentru el Ondine? Femeia misterioasă, misterul întrupat în feminin, tăcerea enigmatică, frumusețea distructivă, destinul care predestinează femininul divin pentru distrugere. De ce așa? N-ar fi putut să o explice”). Omagiul femeii se împletește cu omagiul mării – femeia și marea fiind principii ale deplinei posesiuni, deci ale libertății la scară mare. Fețele iubirii sunt întipărite pe un șir de Platonii și fiecare dintre bărbații iubiți fusese perechea perfectă a unei anumite Platonii, varietățile iubirii marcând diferențele de identitate în interiorul unui personaj colectiv, pe când simultaneitatea Platoniiilor alcătuiește izvorul unei noi forme de putere, cea a regenerării. Platonii-sinteză recucerește posesiunea și marea ei disponibilitate se afirmă spectaculos (și spectacular!).

Este greu ca o poveste de dragoste, în sensul original a termenului, mai ales o poveste de dragoste frumoasă, cum este aceasta, să fie scutită de o infuzie romantică. Dezinhibată de prejudecăți și suverană în tratamentul literar, autoarea nu evită parfumul romantic, chiar îi sondează virtuțile, grație insensibilității la precauțiile ce par a „purifica” literatura, de fapt artificializând-o. Stăpână pe mijloace, autoarea plonjează în risc, degustă, odată cu cititorul, infuziile de coloratură, participă secret la conspirația lor, garantându-și supremația cu indiferența la prescripții. „Feminitatea pură” – cum se exprimă într-un loc – este o formă a destinului, a destinului care seduce; la care se adaugă sub-tema: arta ca stare de sacrificiu („puterea singurății”) – cum numește într-un alt loc). Implicarea stării de artă în stimularea memoriei afective face din această carte un *roman estetic*, instaurând această specie în literatura noastră actuală, în descendența lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu, Anton Holban – specie care presupune rafinament artistic și știință a mișcărilor psihologice. Complexitatea vine din faptul că arta – cum scrie la un moment dat – „înseamnă asceză”, deci sacrificiu, iar iubirea este



„un fel de combustibil psihologic”, influențând contradictoriu personalitatea. Tot acest joc imprezibil de dorințe și derute se petrece în vecinătatea mării, deci în corespondență directă cu mișcătorul lichid bătut de vânt și învolburat peste adânci mistere. Această contaminare prin plasament intenționat vine dintr-o sigură intuiție de romancier și marchează întreaga desfășurare a cărții. Felurile aspecte identitare ale Platoniei, sutura conspirativă dintre artă și realitate se reflectă pe tremuratele oglinzi ale mării, care le amplifică și le dă acel dinamism crepuscular specific agoniilor iubirii, acea seducție irațională venită din confuzia elementelor („totul i se păru firesc, până la confuzie”). Doar în atingere cu politicul, generozitatea mării devine amenințătoare – o maree („mareea aceea, ciuma roșie”).

Autoarea pune cu inspirație în pagină finețea inteligenței și sugestivitatea talentului, pentru a surprinde acele infime psihico-afective care îmboldesc comportamentul feminin pe traiectorii pe care nu logica le explică, ci puterea și natura impulsurilor. Acest determinism special devine victimizant în context cu rigorile și de aceea Platonie plătește *cu ea însăși*. Ca o tentație exotică, arta arde aici cu vâpăi reci, lunatice și devoratoare – prin „starea aceea de beție a ordinii severe a cântecului”, de un apolinic devastator precum este „dionisiacul” în viziunea prozatorului Mircea Eliade. În acutele lui, însuși destinul se efeminează, adică se dezvăluie senzitiv, *il simți*. Chiar conținuturile mari – timpul, de exemplu – sunt acordate firescului imediat, legat de persoană, devenind astfel inteligibile („timpul i se păru că o lovește cu indiferența trecătorului lovind o castană uitată pe alee”).

Scriitoarea a ales cu inspirație și tiparul geografiei transilvane, pe lângă cel al mării, pentru evidențierea complexității artistice a întregului: orașele acestei provincii conțin „deschideri” perpetue – spre trecut, spre Europa, spre artă, spre reverie și jertfă, cu o elită a populației care cuprinde „firi puternice cu sentimente puternice”, adică personaje exemplare situate în pozițiile privilegiate ale unor locuri de vrajă (o adevărată axă a misterelor „mirabile”: Sibiu – Sighișoara).

Aici se pune și problema specială a raportării autorului la propriu-i text. În ce măsură este Platonie obiectivarea experienței autoarei? Privite strict, lucrurile par a fi prea scurte pentru a fi și relevante. Adevărul stă în altă parte: în capacitatea de literatură. Autoarea a rezumat expresiv în experiențele eroinei ceea ce propriile-i trăiri i-au livrat, dar a trecut dincolo, la nivelul expresiei, la altitudinea stilistică, la densificarea prin scriitură a cumulului de afecte. Platonie nu este Mirela, ci fiica ei naturală, ca și protagonista **Vieții pe fugă**. Există o separație netă între psihologia preexistentă și finalitatea artistică a acestor cărți. Determinismul, bănuț inițial, lasă loc autonomismului literar care îngăduie autoarei să plasticizeze intens, fără a cădea în calofilie sau romantism desuet; precum marea – „ca un vis despre perfecțiune”. Scrierea beneficiază de cea completitudine psihologică și stilistică sesizată de prezentatorul ei, Dan Cristea: „**Platonie** este un roman adevărat, în sensul că oferă cititorului cea parte de imposibil care îl obsedează și pe care n-o poate trăi decât prin intermediul jocului ficțional”.

Tot mai febril, trecând din propriu-i text în libretul lui *Carmen*, finalul este, stilistic, apoteotic, de o cuceritoare frenezie, de o performanță literară străbătută de esențe tari – precum, în cealaltă parte, psihologică, moartea o cufundă pe eroină în Marele Univers, din care a ieșit, pentru o clipă, ca să ni se arate. Difícil suportabil, incluzând și letalul, prea-plinul de la urmă pare a-și căuta el însuși domolirea, purificarea – care se înfăptuiesc în chiar actul scrierii,

subliniind înălțarea prin cădere, tragicul acces la lumina metafizică. Fiindcă Platonie-simbolul, sumă a tuturor celorlalte Platonii, Platonie invizibilă este Platonie împlinită prin artă, preteasă a misterului, solistă a finalității, pregătită deja să se nască într-o *altă* dimensiune, precum arta este o *altă* dimensiune a timpului, cea care ne garantează marea și adevărata libertate.

Este evident – și detaliierile noastre de până acum se înscriu în această idee – că **Platonie** cuprinde „câteva din cele mai frumoase pagini ale prozei românești contemporane” (Constantin Eretescu), că își proiectează autoarea în prim-planul alineamentelor scriitoricești. Complexitatea psihologică definitorie pentru eroină este pusă în valoare de potrivita elaborare literară, în mozaic, aptă să evidențieze felurimea înfățișărilor. Există în carte o puternică, implacabilă continuitate de fond, schimbările ilustrând unitatea „într-un singur înveliș”. Platonie simultană este, în fond, o chemare spre idealitate. Posibilă sau nu? Poate mai importantă este năzuința, „chemarea”, puterea pe care o declanșează la nivelul individului. Recuperarea artistului este un efort al iubirii, dar solicită și disponibilitatea pentru efort. Ambele proiectează personajul în excepționalitate și-i asigură farmecul ireal generator de „atracții nimicitoare”.

Discontinuitatea întreține interesul lecturii, rememorările îl sporesc, iar inserțiile de imaginar îi largesc substanțial dimensiunile; realitatea trecutului este resimțită ca imaginară atâta timp cât nu configurează prezentul.

Ca și în alte cărți sau în practica ei jurnalistică, scriitoarea este o vehementă contestatoare a climatului umilitor din România comunistă și post-comunistă, o necruțătoare analistă a dezastrelor sufletești provocate de barbaria securistică. Personajele cărții sunt supuse arbitrarității politicii, terorii generalizate și permanente. Grava ruptură a țării de Occidentul civilizată este una din marile acuze ale cărții. Toți trăiesc în direct represiunea, viața tuturor va fi marcată de consecințele acesteia, specializate în anihilarea intelectualilor ca partea cea mai periculoasă dintre opozanți.

Entuziasmul nostru este bucuros de a descoperi un alt superlativ critic într-o altă cronică: Alina Lușe socotește scrisorile lui Matei „cele mai lirice, sensibile și romantice din întreaga literatură contemporană”, alături de paginile de jurnal din studenția Platoniei – „mostre de literatură autentică”.

O altă remarcă îndreptățită vine de la Ion Țugui: romanul e străin de retorica sentimentală, eroina ilustrând postura de „arhetip” al combustiei pentru artă. Incompatibilitatea ei cu „lumea”, care are grijă să regleze destine la parametrii mediocrității, face să eșueze încercările repetate de simetrizare și aliniere, în tot atâtea eșecuri. Superlativul apare și aici: „Nu cunosc în proza românească un al doilea roman cu o zbatere atât de sublimă în căutarea de sine prin conștientizarea netrufașă a propriei valori /.../ **Platonie** își merită cu prisosință inserarea în orice colecție de pretutindeni a romanului de dragoste”.

O temă a **Platoniei** este de natură „internă”, dar conștientizată în afară: „Am înțeles ce înseamnă să alegi și ce înseamnă să fii femeie într-o lume civilizată, căci România se află la acest capitol în plină barbarie. În loc de *bărbatul român* îmi place să spun *barbarul român*”.

ANGELO MITCHIEVICI

## Quartetul dobrogean și întoarcerea povestitorului.

**C**oncert *la patru mâini* (Editura Ex Ponto, Constanța, 2005) este o carte care unește patru scriitori, Ovidiu Dunăreanu, Liviu Lungu, Dan Perșa, Florin Șlapac, în virtutea unei afinități: calitatea de povestitori. Fie că abordează în principal romanul, e cazul lui Liviu Lungu și Dan Perșa, fie că selecția pe care o fac în această antologie se bazează pe *short story*, precum Ovidiu Dunăreanu și Florin Șlapac (acesta, romancier totodată, alege din volumele sale de povestiri, inserând și două fragmente din romanele *Jucăria* și *Bella*) povestea ca istorie particulară inserată într-o lume vie, „balcanică” *avant la lettre*, constituie una din temele predilecte ale acestor patru autori ai spațiului dobrogean. Dacă istoria ca disciplină solicită o cronologie, o punere în acord a datelor cu evenimentele, istoria ca poveste nu are nevoie de una, se țese oriunde din oameni și locuri, ia naștere în plină *heterotopie*. Iar prozatorul cu patru mâini al acestei antologii este înainte de toate un admirabil povestitor.

Textele lui **Ovidiu Dunăreanu** îți evocă o ieșire din cadrul ficțional într-o realitate nu mai puțin ficțională, într-o realitate de gradul doi, într-un tablou, pentru că nenumărate decupaje deschid o adevărată galerie de peisaje în proza scurtă a scriitorului. (Nu întâmplător autorul face adesea cronica unor pictori peisagiști dobrogeni, fiind un fin cunoscător al artei plastice din această zonă). Culoarea și personajele au ceva din plastica asiatică a lui Iser, cu enigmaticele sale grupuri de tătari sau cimitire tătărăști, ceva din mahalalele și Balcicul lui Șirato sau alunecă spre acea poezie senzuală a basmului policrom al tablourilor lui Kimon Loghi. Autorul survolează locuri unde nu se întâmplă nimic, dacă peisajul nu este în sine, este o întâmplare mai puternică decât toate, sau când se întâmplă, fapta se dizolvă în miraculosul cotidian al unui teritoriu magic precum motorul lui Coroboiaie în apele Dunării, unde continuă să taie bușteni bolborosind stins. Între lumile care apar și dispar, între nălucire și reperatele cele mai banale ale locurilor există o deplină continuitate, misterioasă. Aparițiile și disparițiile prezidează la nașterea poveștii, ca și la Bănulescu, povestea e un corelat „natural” al naturii, al acestor ținuturi, uneori ea debutează onomastic, așa cum în *Cartea de la Metopolis* a lui Ștefan Bănulescu porecla fixează un destin, iar locuitorii înscriu aceasta într-un ceremonial.

Mitu al lui Stana din *Pietrele din lună* (toate povestirile selectate pentru această antologie fac parte din volumul de proză scurtă intitulat *Intâmplări din anul șarpelui. Unsprezece povestiri*, Editura Ex Ponto, 2003) probează această autoreferențialitate, mitul stanelor, al stanelor de piatră, al pietrelor din lună care zac la poarta sa și care apar așa cum și dispar, misterios, așa cum și Mitu (I) are ceva special, o poveste a lui, dar este în același timp și povestea care se naște odată cu el, dar și piatra unghiulară a ei, pusă la început, edificiul narațiunii. Toate aceste *short-stories* conțin basmul/miraculosul ca principiu activ al lumii descrise. În această povestire, Ovidiu Dunăreanu ca și Ștefan Bănuțescu face drumul *de la nume la istorie*, adesea din nume parcă se desprind faptele sau numele se aseamănă locurilor. Nuanțelor sadoveniene ale peisajelor, Ovidiu Dunăreanu le adaugă sonorul, oamenii se întâlnesc, discută, dialogul constituie o contrapondere față de deschiderea operată de miraculos. Oamenilor le place să bârfească, să vorbească, și mai ales să întoarcă pe toate fețele misterul, năzdrăvănia, fără a o dezlega, întreținând-o cu o secretă bucurie. Prozatorul alcătuiește un formidabil dicționar poetic al leacurilor și metodelor pe care nevasta lui Mitu le experimentează pentru a rămâne grea, iar întâlnirea cu Rusalcele se dovedește a fi rețeta câștigătoare. Ceea ce articulează și împinge înainte narațiunea nu sunt evenimentele propriu-zise, simple pretexte, ci dorința de a arăta lumea. Răcnetul copiilor lui Mitu atrage toată suflarea, prilej pentru autor să dezvăluie o umanitate cu mic, cu mare. La fel face Neagu Coțofană, meragiul care, trece în revistă satul cu privirea, inventariind tot, o geografie aparent simplă de ulițe, de ostrețe, de case etc. Bucuria povestirii este întrecută numai de bucuria ochiului care vede. Se discută despre văzute și mai ales nevăzute, ca în *Vaporul de la amiază*, oamenii așteaptă să vadă trecând vaporul pe care alții îl socotesc doar o nălucă. Povestirea are ceva din parfumul „de flori de sălcioară”, a *Trenului de noapte* al lui Ioan Groșan, cu plictisul amiezilor și toate acele mărunte gesturi și personaje amplificate până la enorm de spațiul specular al câmpiei și al apei. Autorul excelează însă în descrierea acelor stări de transă, momente în care inefabilul condensează subit, o femeie care pleacă dizlocă deodată o misterioasă senzație.

„În urmă, în drum, unde stătuse proțăpătită și povestise, zăbovește în aer o lumină crudă, cât făptura ei de înaltă, care limpezește nefiresc împrejurimile și face să întinerească, văzând cu ochii, fețele supte și trecute ale oamenilor. Pe nici unul nu-l îmboldește inima să se clintească din loc. Sub păienjenirea acelei lumini, căzuți într-o tainică îngândurare, ei trag în piept, cu nesaț, unda miresmei primăvăratice de sălcioară, acum din ce în ce mai slabă și mai depărtată, și simt cum ceva nelămurit se urnește și se schimbă în mintea lor, iar, târziu, când dau să plece, o fac pe mutește, ca dezmeticiiți din ațipeală, cu vinovăție parcă, și nu au crezarea deplină dacă trăiesc de-adevăratelea sau totul este un vis...”

Simțurile sau mai precis un al șaselea simț racordează toate aceste personaje la o lume plină de semnificații, dar al cărei sens nu survine direct, ci rămâne cumva suspendat într-o poveste fără sfârșit, precum poveștile Șeherezadei. Aerul e plin de miresme, de lucruri, de evanescențe, se desface în straturi subțiri, se realcătuiește în volume imponderabile, ceva a fost și urma rămâne o clipă înainte de a se dizolva. „Făuritorul de visuri”, porecla personajului din *Uluirea* este înghițit de o mlaștină, poate contempla după voie apusul înainte de a dispărea odată cu unica și fantastica întâmplare în care se află acum condensată toată existența sa. Băiatul salvase de la înec o fată de o

frumusețe extraordinară, (o zână?) pe care ulterior lebedele o ridică în aer și o poartă spre o destinație necunoscută. Episodul are ceva din senzualitatea povestirilor și romanelor marqueziene, și la Marquez o femeie de o extremă frumusețe se dizolvă pur și simplu în aer. *Intâmplări din anul șarpelui* așează - așa cum și titlul o recomandă - întâmplările într-o ordine a miraculosului deschisă prin apariția „semnelor”, gerul năpraznic este primul dintre ele. Tot ceea ce se întâmplă în anul șarpelui intră în regimul poveștii, de la cele două personaje nastratinești, Marin Răgălie și Ion Zăbavă plecați să vâneze iepuri cu ciomagul la bălălia dintre gineri și flăcăii satului, de la dispariția Dinei-Constantina la apariția mreii fermecate cu un cerceș de aur în ureche pe care pescarii o contemplă fascinați etc. Aceasta este chiar esența/sufletul lumii pe care o evocă, o dublează, o încorporează, prin poveste toate aceste existențe mărunte se află deodată redimensionate la scara ficțiunii, își găsesc un sens deplin dar nu neapărat decelabil, participă la mistere.

„Curând, după pățelile cu șarpele, care siliseră satul să stea ca pe jărătic, noi întâmplări la fel de sălbatice au continuat să facă, într-adevăr, din acel an – cum lăsaseră să se întrevadă încă de la începutul lui – unul nemaipomenit. În fond, dacă oamenii stăteau bine să se gândească, ce descopereau? Că traiul lor nu însemna decât o hăgiuială, un du-te-vino neostenit prin tot felul de astfel de istorii. Dorite sau nu, bune sau rele, înnegurate sau luminoase, neobișnuite sau banale, lăsate de la Dumnezeu, sau provocate de mână de om, cum-necum, vrând-nevrând, ei le întâmpinau și le petreceau, la fel cum și cei de dinaintea lor o făcuseră, și așa cum aveau să procedeze și cei ce urmau să vină după ei. Și mai înțelegeau, sătenii noștri, că aceste istorii puse una lângă alta formau o nesfârșită și miraculoasă poveste, aceea a satului și a vieții lor. Și nu se știa cine le vârâse în cap că orice poveste poartă cu sine sămburele veșniciei. De unde și apucătura lor de a trăi fiecare zi cu sentimentul că sunt nemuritori... “.

**Liviu Lungu** este un ex-politehnist, - istoriile personale admit adeseori reconvertiri spectaculoase - , arheolog la Muzeul de Istorie Națională și Arheologie Constanța, romanele sale primesc adesea argumentul solid al profesiei, informația istorică fiind însă cu eleganță topită în ficțiune, sau jucată abil pe diferite planuri. Este cazul romanului *Marele Falanster*, (București, La maison d'edition AMB, 2001), unde informația propriu-zis istorică, a eșecului unui corp de armată francez, e coroborată cu informația arheologică, scriitorul devine arheolog-detectiv în propriul roman în cel mai pur stil postmodern, istoria prin urmare se suprapune peste istoria ca ficțiune, ca poveste, manuscrisul scris după toate probabilitățile de un scriitor nebun relatând „epopeea” unui ofițer francez cu armata decimată de holeră în sălbăticia Dobrogei. Inseririle autobiografice mediază între aceste două planuri, al ficțiunii și istoriei, istoria personală, istoria ca disciplină și istoria ficționalizată se află într-o relație aproape simbiotică în acest roman. Latura autobiografică îmbracă pe alocuri forma unei copioase monografii, amintirea și istoria propriu-zisă a orașului coagulează într-un melanj emoționant, micul sat prăfuit Anadalchioi, devenit cartier se inserează în istoria mai mare a orașului. Prozatorul prinde cu minuțiozitate evenimentele care se succed instaurării depline a regimului comunist în România, anii terorii, schimbările, intruziunea în ordinea armonioasă a vechii lumi și rezistența surprinsă prin prezența scriitorului nebun, fost deținut politic în închisorile comuniste și asimilat de comunitatea cartierului. În jurul acestui personaj bizar, invenție romanească sau nu se construiește memoria. Amintirile se desfășoară, ficțiunea se centrează aici, în acest scriitor-profet-anahoret,

un prag de rezistență în calea uitării. Nu mai puțin titlul, amintind de utopiile fourrieriste traduse la noi de încercările lui Theodor Diamant cu falansterul de la Scăieni, trimite la potențialul pe care-l are acest teritoriu magic cuprins între mare și Dunăre de a ridica totul la puterea ficțiunii. Arbuștii plantați de oameni ai stepei dobrogene, istoria se găsește în manuscrisul scrijelit cu un cui pe cartoane de către scriitorul nebun, devin pădure, pădure identificată de arheolog, pădure plantată pe un strat de sediment arheologic. Sublocotenentul Guy Hugo descoperă la rândul său vestigiile unei civilizații înfloritoare cândva, înconjurată de sălbăticie, vechile colonii grecești de pe malul mării, oamenii amestecați dar trăind în deplină armonie îl impresionează pe francez, nu-i înțelege, urmărește ceremonialul gesturilor lor care clădesc o lume particulară, de dincolo de timp.

„Ca într-un babilon renăscut pentru steпа aceea de la sfârșitul continentului (ale cărui vânturi suflau peste Marea Neagră dinspre Orientul Asiei), dau un babilon în care se construia ceva fără trufie, desigur plăcut Domnului și probabil folositor oamenilor, limbile se amestecau, înlocuindu-se, una pe alta, în gura fiecărui om din grup, iar fiecare se înțelegea cu fiecare și cu toți, fie că se vorbea turcește sau tătarăște, rusește sau bulgărește sau valahă...” Acest poliglotism, ecumenism lingvistic, deschide posibilitatea unei comuniuni de dinainte de Babel. Babilonul limbilor și al semințiilor are ceva oriental, viu și cu totul special. „În spatele cetei de oameni ciudați, plantând și îngrijind o pădure în plină stepă ostilă, în fața grupului de îndărătnici care păstrau cinci case și o cișmea, crescând jivine pe cale de dispariție, (deși îi înghesuiau umbrele blocurilor dictaturii), la dreapta satului roman și la stânga pădurii: o întregă epopee fără trup, ademenind prin istoria tânărului sublocotenent, istorie scrijelită cu un cui, pe cartoane-deșeuri, de un scriitor-boschetar și nebun, o epopee în mijlocul acestui patruleter (chiar dacă laturile lui nu par unite) privit de la înălțimea penei de înger.”

Gestul fondator, plantatul unei păduri își găsește complementul simbolic într-un alt roman al autorului *Nikephoros Strede* (Constanța, editura Companiei Naționale „Administrația Porturilor Maritime Constanța”, SA, 1999.) De data aceasta acțiunea romanului se desfășoară pe un singur plan temporal în colonia Tomisului, dar timpul pare complet abolit. Arhitectul-pietrar al cetății se străduiește să construiască un Turn-far. Lucrarea sau Construcția sau Turnul îi absoarbe întreg spațiul existenței. Liviu Lungu pune în joc aici o metaforă a creației, ca în romanul *Turla* al lui William Golding. Adversităților umane - Episcopul, ceata de huligani, barbarii, neglijența santinelor - li se adaugă într-un șir aparent interminabil stihiiile: greierii, cutremurul, șobolanii, vulturii de mare, reptilele, broaștele. Totul concură la a împiedica înălțarea Turnului, iar creatorul său și unicul lucrător, opera este astfel cu totul și cu totul personală, incorporând prohibite ornamente sustrate utilității, inventează laborioase scheme defensive, cu o ingeniozitate mereu reînnoită. Forța creației se traduce și în aspectul falic pe care-l are construcția și care îi oripilează pe conducătorii cetății, mai puțin pe Comandant. Dincolo de lectura simbolică pe care textul o solicită cu prisosință, dincolo de afilierea la mituri similare, miturile legate de construcție prezente atât de pregnant în cultura română și în întreg spațiul balcanic, rămâne acest suspans augmentat până la hiperbolă al tensiunii creației, făcută din reușite și eșecuri succesive într-o căutare dramatică și devoratoare a unei dimensiuni transcendente. Istoria îi servește autorului drept pretext pentru a rescrie în cheia propriei sale sensibilități acest demers dramatic, un jurnal de constructor. „Aceasta a fost mica epopee a



ridicării turnului. O înșiruire de întâmplări, atâta tot... Și le-a povestit. De un bilanț, încheiat cu niște concluzii și o cugetare, nu poate fi vorba. O istorie s-ar scrie cercetând forțele cele sprijinite în adâncul cel adevărat al lor; o istorie care să urmărească evoluția acelor forțe și să indice sâmburele lor generator. Sâmburele acela mereu egal cu sine însuși, mereu gășind în sine resurse, pulsând mereu: Dragostea.”

**Dan Perșa** face o cronică fantasmagorică a Cantacuzinilor cu inserturi de senzațional eroic similare paraliteraturii superioare de debut a lui Mihail Sadoveanu. Însă istoria romanțată se complică prin clivajele utopice în felul romanului lui Alex Mihai Stoenescu, *Patimile sfântului Tomaso d'Aquino*. Parantezele tehnologice au însă rolul unor viziuni davinciene, tehnologia constituie mai degrabă un simplu joc renescentist al lui *meraviglia* și *ingenio*, simple capricii ale unor minți eliberate de constrângeri de ordin temporal. *Anything goes* în spațiul acesta, orice erezie se îndulcește, orice este posibil atât timp cât nu este luat în serios, cât timp nu constituie un proiect veritabil. Dan Perșa joacă cu o ironie postmodernă cartea unui contradiscurs oarecum tardiv dar nu mai puțin strălucitor față de teoriile protocroniste ale perioadei totalitare, care-l transformau pe român în pionierul celor mai mari invenții, abandonate din lipsă de suport mediatic, sau de unul politic convenabil. Așa cum abil le construiesc, așa și renunță personajele la aceste proiecte, modernitatea aici apare numai ca o figură de stil, lumea trăiește într-o visare molcomă, delectabilă, bătând ora unor mementouri solemne sau mai puțin grave. Astfel fiul lui Constandin Cantacuzino, este cel care construiește o locomotivă cu tot cu linie ferată, nu foarte lungă, asemeni milionarului din romanul lui Ștefan Bănulescu din *Cartea de la Metopolis*, pentru uz intern. Interesul pentru jucărie nu durează mult, ingeniozitatea nu e făcută să asambleze un proiect de anvergură, de altfel mașinăria și deraiază, iar Ștefan o contemplă încântat din lanul său de orz și o abandonează numaidecât unei postumități incerte. La fel, pasionat temporar de matematică și geometrie, acesta pune pe hârtie planurile unor blocuri turn care reprezintă un fel de ultimul răcnet hi-tech, o viziune asupra orașelor viitorului. Apoi le abandonează, se subînțelege că nimeni n-ar fi putut evalua performanța sa ludic-științifică, deși precizează ironic autorul, calculele, proiectul în sine reevaluat peste sute de ani e oricând realizabil. „E drept turnul nu era aidoma unui bold, așa cum ar fi dorit Ștefan, ci se subția spre înălțimi, însă, din cauză că era atât de înalt, de nu mai puțin de trei kilometri, putea fi asimilat unui ac. Nu ar fi stat pe o fundație, ci, aceasta fusese ideea lui Ștefan, era aidoma unui Hopa-Mitică, având o bază imensă și grea, îngropată în pământ. Nimic nu ar fi putut să-l răstoarne. Un cutremur îl putea legăna, îl putea face să basculeze ușor, aidoma unui transatlantic. Calculele sale, cercetate două veacuri mai târziu, s-au dovedit corecte, singurul lucru ce li s-ar fi putut adăuga fiind două giroscopuri enorme așezate în cruce, care i-ar fi stăvilit orice balans. Proiectul se dovedi însă mult prea îndrăzneț vizionar, încât turnul să poată fi construit vreodată de oameni. Prețul său de cost nu se poate acoperi nici astăzi, chiar dacă tehnologiile sunt apte să-l înalțe – orașe de bolduri pierdute între nori, căci Ștefan proiectase și astfel de orașe.” Viziunile tehnologice întemeiate pe calcule și probabilități nu schimbă cu nimic cursul lucrurilor, al istoriilor, reprezintă un alt tip de evazionism. Autorul rescrie indiferența barbiliană a Isarlăkului tuturor poveștilor, trecută prin filtrul temelor barochizante ale lui *theatrum mundi*, la cruzimea istoriei. „Stăm dincoace de bine și de rău, pe care nu le putem înțelege și știm tot mai bine că e așa, încât devenim bieți actori ce declamă rolul scris de istorie.



Dar, într-o viață de om, oglanul nu aflase cine scrie istoria – și oare cine scrie istoria, se întrebă patetic.” Istoria lui Ștefan se încheie în cel mai lapidar stil cronicăresc cu o vag *memento mori* și un parfum de ecleziașt. „Ștefan domni doi ani și în al treilea fu mazilit și descăpățânat de turci. Privi cum moartea lui se soarbe în curgerea vieții ca un fluviu mâlos, somnolent și magnific, ce sigur ajunge la țăntă și cară pe malurile lui fecund cernoziom și ține pe maluri mănoasele holde.” Istoria se poate continua și cu alte cruzimi sau aventuri, precum descăpățânarea agăi Bălăceanu prins într-o ambuscadă de oamenii lui Constantin Brâncoveanu, în periplul inițiat sau rătăcirile tânărului Matei sin Șufariul vărariul ot Făgăraș, un șoim sadovenian etc. Istoria cu majusculă sfârșește într-o poveste, iar pentru Matei, într-o poreclă: „Generalul înfrânt”. Dan Perșa reface drumul în sens invers decât personajul Mitu al lui Stana, din povestirea lui Ovidiu Dunăreanu, *de la istorie la nume*. „Începusem să cred că întreaga lume dispăruse și moșia era tot ce a mai rămas. Închiși acolo, ca într-un tărâm veșnic, sau uitat, ce răsuflă în ritm cosmic. Iar noi, la rândul nostru veșnici, călărind de-a lungul și de-a latul pământurilor ei fără odihnă. În rest, țarine umede de la zăpezi topite. Căutau să-i ascundă frumusețea de ochii hulpavi. Peregrinând atâta asupra ei, ca funigiei și sporii verii, începuse să devină un loc al meu, un loc în care simțeam nostalgii și mă temeam uneori de această schimbare, eu fiind un venetic, un om legat de înalțurile muntelui, unde, în vremea când plecasem, speram să mă întorc către sfârșitul vieții. S-a întors generalul înfrânt, vor spune oamenii, iar peste ani, în poveștile lor, probabil voi fi cunoscut cu această poreclă: Generalul Infrânt.”

**Florin Șlapac** face adesea o proză minimalistă, cu o finețe de ceasornicar precum strania povestire *Mlădioșii* (din volumul *Centrul schimbător al atenției*, Cartea Românească, 1990), despre un cor organizat într-o localitate de provincie. Toată suflarea artistică contribuie la edificarea proiectului muzical, se dedică organizării unei societăți corale intitulată „Mlădioșii”. În sine nu se întâmplă nimic în afară de faptul că societatea corală se deplasează pentru a susține concerte și la un moment dat o parte din ea se îneacă silențios în timpul unei furtuni. Ironia vine dintr-o slăbiciune constitutivă, dintr-o sensibilitate înăscută a mlădioșilor, cu care empatizează întreaga comunitate, entuziasmul largit și geniul muzicii prezidând societatea în ansamblul ei. Această societate mozartiană trăiește într-o tihnă burgheză a marilor evenimente mici, efortul apare deodată disproporționat, însă prozatorul nu îngroașă ironia până la șarjă asemeni lui Caragiale, evocând ambițurile gonflabile ale provinciei republicane, ci se complace într-un echivoc, blând și înțelegător amuzament asimilând parcă ceva din oboseala și inutila abnegație a membrilor divinei societăți de melomani, unde idila și adulterul abia schițat își pierd răsuflarea din bun simț.

„Abia după ce ne-am potolit setea, foamea, după ce ne-am mai zvântat, am văzut că una din lotci, cea mai împodobită, cea mai prețioasă, nu se mai întorsese. Zadarnic am răscolit. Nici până în ziua de azi nu pot ști dacă s-au înecat cu adevărat sau dacă plutesc încă pe apele involburate, prin frig și prin ceață. Nici n-am știut nimic și nici nu vreau să știu. Ce sunt puterile unui bătrân corist? Sunt prea microscopice.” Varieteul pe ape nu ajunge niciodată să ia proporții tragice, ci sfârșește encomiastic și obosit cu o listă de nume. Onomastica hilară coboară în derizoriu întregul ansamblu cu roccocol său de un kitsch magnific, eclatant. În *Carteputredă* (din volumul *Centrul schimbător al atenției*, Cartea Românească, 1990), prozatorul realizează un univers mozaicat, un *street-story* a băieților de cartier, fiecare cu porecla, prestigiul

și povestea sa, cu minuțioasele psihodrame ale copilăriei, cu un *bric-a-brac* de mărunte întâmplări, de proiecte neterminate, precum concertul baroc al trupei improvizate a copiilor de cartier, un concert „original”. Poreclele cele mai abstruse rimează cu originalitatea instrumentelor invocate: „Stați mă, i-a scos la liman Carteputredă, ce-au aștia în orchestrele de radio? Tromboane, goarne, tobe, viori... să fim serioși, asta se cheamă original? Voi n-ați înțeles ce vrea englezul, ceva cu totul deosebit! Instrumente nemaiauzite! Și după câteva clipe de reflecție a și repartizat sarcini precise. Nae Grămadă avea să cânte la pompa scuterului, Băncuță Jarcalete și Ciapă la Pompe de biciclete, Fățan Batepoduri și Fățoi Bolnavu la trei degete, Fliușcă Bonjour și Căcâcea Degeratu la foaie velină, Găvan Tralala urma să bată stepul cu tocurile, Titi Măciucă să sublinieze anumite pasaje melodice cu strigătul lui Tarzan, Soric Coccoață avea să conducă un grup de virtuoși la două pietre scânteioase...” fiecare poveste în sine, oricât de banală este povestea, prozatorul nu urmărește un fir narativ, de aici și impresia de pulverizare și de caleidoscop a acestei lumi, autorul nu permite nici unuia dintre caractere să dea tonul, nici o poveste nu se impune pentru a le ordona pe celelalte într-o narațiune cu intrigă și deznodământ. De aici și impresia că povestirea rămâne oarecum neterminată, suspendată, ea poate fi reîncepută de acolo unde a fost lăsată cu o altă serie de „povestiri din orașelul meu”. Șlapac e interesat de oamenii fără însușiri, de caracterele de index, de mărunț, insignifiant, de aici și un dublu efect specular: pe de o parte personajul e coborât din start în derizoriu, este un om fără carieră pe post de jolly jocker, de figurant ca în *Luna și stelele* (din volumul *Salonul refuzaților*, Ex Ponto, 1998), pe de altă parte această insuportabilă nimicnicie a ființei este pusă sub lupă și mărită până la grotesc, până la spectaculos. Actorul ratat din această povestire, pregătit pentru un rol de june prim, primește numai roluri de ocazie, face figurație, însă fiecare eșec este transformat în victorie a *rebours*, de aici decurge un straniu și tulburător eroism al banalului, al mediocrității, încununat cu o magnifică și funambulescă ironie într-o reprezentație pe scena lumii: „Măine poimăine ies la pensie. Și? Asta mi-e calea. O știu, o simt. Doar n-o să putrezesc în fața oglinzii. Ce spectatori mai sublimi își poate dori un actor decât luna și stelele?” În *Bella* (fragment de roman) acest complex al ratării disimulat în destinul perifericilor (nu e acesta destinul prin excelență al provincialului, oriunde s-ar afla?, poate că aici se ascunde un bovarism subtil modelat) deloc lipsiți de acel farmec discret al burgheziei, este augumentat de instrumentarul savantului *voyeur*, înzestrat cu o lunetă cu care explorează corpul frumuseții mărit până la monstruos. Nudul Bellei, femeia de vis-a-vis îl obsedează pe observatorul lui, acesta dorește să regleze raportul de mărime în ordinea realului confruntată cu mărimea metafizică a frumuseții (frumoasei Bella). Inventatorul se documentează solid și erudit, operația de administrare a corpului gigant al Bellei necesită lectura unor opuri celebre, *Philosophiae naturalis principia mathematica* a lui Isaac Newton, *Mechanica analitice demonstrata* a lui Euler, *Traite de Dynamique* a lui D’Alembert etc. Ca și în romanul lui Dan Perșa din această operație derizorie iese o mașină complicată pe care personajul o însoțește cu reflexiile sale melancholice. Personajele lui Florin Șlapac nu ating decât într-un mod hilar sublimul, însă și eșecul pus sub lupa care trebuie se poate transforma într-o mirobolantă și plină de subtilitate poveste.

## Permanența elegiei

**P**entru Arthur Porumboiu (v. **Echilibru în lumină**, Editura Ex Ponto, Constanța, 2004, ediție bilingvă româno-engleză, traducerea în engleză de Alexandra Flora Munteanu) poezia este, aproape exclusiv, o fereastră prin care privim în (și înspre) interior, cu totul altul decît decît obișnuita fereastră deschisă spre lumea înconjurătoare. Poetul ne oferă astfel o cale de acces în intimitatea sa, ne îngăduie să-l urmărim în solitudinea cea mai profundă, adâncit în lumea sa interioară, căutându-se pe sine însuși și dialogând cu sine însuși. O dată cu el sau împreună cu el încercăm urmărindu-l pe acest traseu înșurubat tot mai adânc în interiorul ființei umane, sentimentul solitudinii acute, până la șocul epuizant al desprinderii totale de lumea și realitatea exterioară, de timpul și spațiul istoric.

Într-un catren lapidar, amintind tăietura aspră, severă și austeră a modelului labișian (v. Nicolae Labiș, catrenul *Poezia*), Arthur Porumboiu respinge de altfel demersul orientat către obiect sau către materie, reafirmând și considerând neîncheiată încă explorarea în poezie a universului lăuntric. Reprodus pe contracopertă, motivul „setei” de „mine însumi”, repetat, de altminteri, și în alte poeme, catrenul *De mine însumi*, conține și o reminiscență blagiană (v. binecunoscutul poem programatic *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii: „...așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister”); „N-am devenit păzitor peste pietre, / și n-am îmbogățit tăcerea lor; / cum cerbului de izvor, / de mine însumi încă mi-e sete!”. În termenii criticii literare, Arthur Porumboiu este un liric interiorizat, sondând cu precădere „miezul ființei”, cum numea Rilke interioritatea umană profundă.*

Într-o primă etapă a evoluției sale poetice, după cum lasă să se întrevadă prezenta antologie de autor (ineditele, puține la număr, alcătuiind partea finală a volumului), Arthur Porumboiu cultivă elegia solitudinii, formă de expresie deservită, tradițională de la Eminescu încoace. După Labiș, cum se știe, noua generație de poeți din anii '60 – Arthur Porumboiu fiind unul dintre ei, cum probează debutând în revista *Luceafărul* (1965) – descoperea în lirismul elegiac confesiv un mod firesc și simplu de comunicare. Sub semnul acestui eminescianism regăsit în sens creator, stă și poemul intitulat explicit *Elegie*, în care motivul folcloric al „târziului” sună eminescian: „E-atâta de târziu că-mi suie somnul - / privirile cad în văi de piatră...”. Arthur Porumboiu

rămâne credincios elegiei simple, cu obstinație chiar, întrucât avangardele și poezia secolului XX, receptivă în genere la realitățile sociale și politice, modernismul în general, sunt privite de el cu o anumită rezervă, datorită poate experimentelor excesive ale congenerilor săi. Dar și – alt poate – datorită propriei „structuri” interioare, cum o numește chiar el, ceea ce nu înseamnă că nu cunoaște poezia modernă, nu o citește. Cel puțin Rilke și Lorca sunt asimilați creator, și poate și alții, ale căror umbre, operând în adâncime, nu transpar imediat la suprafața textului poetic, influența lui Rilke poate fi resimțită în ciclul „trandafirului” (v. *Acolo-i liniște?, Dialectică, Mesajul trandafirului*, și în alte versuri). A lui Lorca în poemele: *Țipătul, Treisprezece*. Atunci când se vrea „rază-ncadrată în structura munților mei”, cititorul avizat percepe totuși un ecou îndepărtat din Rilke (v. Rilke, *Părăsit pe munți de suflet*), respectiv acele întrebări și proiecții în care poetul se cercetează pe sine, cu umilință și modestie: „... împrejurul lui Dumnezeu, turn străvechi, zbor mereu, / de mii de ani tot zbor fără-ncetare; / mare” (*În cercuri tot mai vaste îmi depăn viața mea*). Secrete vase comunicante elogă între ele universurile lăuntrice ale poezilor, cum prea bine se știe. Dar elegiei îi convin mai mult incursiunile în trecutul liricii universale și nu „setea de real”, cum o numea Rilke, a poeziei moderne. Tocmai elegia asigură profilul unitar al poeziei lui Arthur Porumboiu. Remarcabil în poezia de tinerețe, tonul elegiac se înstăpânește ca un ritual interior, respectat cu sfințenie, și în versurile scrise mai târziu. Poezia de viaziune nu îi reușește lui Arthur Porumboiu, însă elegia înregistrează cele mai multe izbânzii în roca dură a cuvântului, ale „aducătorului de stindarde”, mituri, simboluri, legende adică, în jurul cărora își centrează creația poetul.

O altă alegere inițială a sa este „reveria” (un poem se numește decis *Reverie*), stările de levitație elegiace fiind susținute în texte ca: *Somnul, Reverie, Către pasăre*. Începând în vers alb, poemele devin pe nesimțite melodioase, cantabile, elegiac înlăcrimate, asemănătoare plânsului nesfârșit interior din lirica eminesciană. Câteodată, elegia se desfășoară în vers clasic de la început la sfârșit. Este suficient să citim înlăcrimata elegie *Singurătatea păsărilor*. „Susținute pe stâlpi nevăzuți / pluteau într-o imensă legănare; / marea pe prunduri uniforme / le săpase chipurile-n sare. // Anii treceau singuri; păsările singure - / neliniștite secunde. / Văile luminii aveau asprimea pietrei, / șerpilor lunatici mușcau din unde. // Cineva trăgea încă o dată / pe roți noduroase, brațele și spinările goale; / o lumină înlăcrimată / le presăra pe rană ierburi, petale”.

Singurătatea în elegiile de început este multiplă, traversând un ambitus de stări sufletești întins între suferință fizică atroce și beatitudinea spirituală a extazului. În singurătate poetul își pregătește „lumina proprie”, în „cercul neatins” din „spațiile adânci” de ființă, acea lumină, nevinovăție și puritate nealterată care constituie crezul său poetic de „mărturisire” prin poezie: „Sol al nopților în solitudine / hrănit cu fantasma străvezie / a obrazului Mării - / încărcat de-o lumină proprie / pe care-o păstrezi numai pentru tine”. (*Sol al nopților*). Asemeni unui copil hipersensibil poetul caută „ocrotirea” de „neliniștea” care se insinuează înlăuntrul ființei, de „frigul” atotpătrunzător, în ultima instanță de „moartea” atotstăpânitoare. El caută fervent căile salvării omului, ca și în Rilke, și nu găsește niciunde „spațiul protector”. În această „dialectică” a „păcii” și „neliniștii” deslușim influența lui Nicolae Labiș, poetul incontinuu amenințat și agresat de forțe obscure, perceptibilă în mai multe texte (v. *Alergătorul de cursă lungă, Acolo-i liniște?, Stare* (p. 34), *Tărâmul numit liniște, Vino! ș.a.*). Nu lipsește singurătatea cetățeanului sociabil, care se simte clausturat între cei patru pereți ai camerei: „...Și camera îți va părea plată, opacă. / Și veghea

ta va fi nemiloasă-ncredare. / I-ai spus singurătății: Pleacă! - / și de-atunci ea petrece în tine / ca aerul prin lungi coridoare” (v. *La persoana a doua*). Nici singurătatea îndrăgostitului părăsit de iubita lui, abandonată „departelui” eminescian: „Voi fi atât de singur, atât de / vulnerabil, încât / laele gerului umede / vor încerca să mă strângă de gât!” (*Poem de dragoste*). Mai este apoi, singurătatea bacoviană a toamnei și a cenușii vieții: „Sunt ore de așteptare fără contur – / orele Cenușii care știe să rupă! / să sugrume cu-nctineală mare... / picăturile neliniștii cad direct în suflet / și frigul îi zgârie pereții / cu disperare”. (*Sunt ore*). Aceste singurătăți încă suportabile dezvăluie treptat miezul profund al elegiei: singurătatea omului în fața morții, sau singurătatea coșmarescă a negăsirii căii de ieșire, a vulnerabilității și a lipsei de apărare de forțele agresive și întunecate: „Singurătatea areștându-mă între patru pereți - / sunt reci ca mâinile morților: / singurătatea mă lucrează ca pe-o bucată de ceară / și-mi fixează chipul în muzeul amintirilor; / zadarnic îi strig: «Sunt viu!» – / Ea-i surdă precum Goya, / și singura-mi insulă de ocrotire / e disperarea!” (*Singurătatea areștându-mă*).

Arthur Porumboiu, cel puțin subconștient, purta dintru început cu sine, plânsul *Eclesiastului*, sapiența deșertăciunii lucrurilor lumești.

Tentat de mai multe traiectorii poetice posibile, convergente însă în același focar central de fapt, cum ar fi: poezia htonică a pământului, cu accente păgâne, dionisiace (v. *Poate însuși Dionisos, Moartea țăranilor, Via albastră, Dealurile lunii*); poezia „vieții simple”, umile, „stelară” însă prin altitudinea ei interioară, urmând îndeaproape boema metafizică a lui Dimitrie Stelaru (v. *Viața simplă, Poezii de serviciu ș.a.*); - fiorul autumnal și hibernal din lirica lui Bacovia, relansat de Nichita Stănescu în *Măreția frigului* (v. *Ascensiunea frigului, Un început de iarnă la Callatis, Ningea-n cetățile latine*); mitopoezia lui Lucian Blaga (v. *Poate însuși Dionisos, Somnul, Cerul mă apără, Dialectică, Îmi potrivesc viața după venirea dimineții, Mi-am ascultat sufletul, Stare de extaz, Stare* (p. 146), poetul descoperă, în cele din urmă, miezul de „psalm” al „elegiei”, apropiindu-se ca și alți poeți, după Decembrie '89, de lirica religioasă. Jertfa Mântuitorului deschide astfel poeziei sale o cale a salvării, în capătul atâtor neliniștite căutări ale „spațiului protector” (v. *Calea Jertfei, Cerul mă apără, Împăcare, Rugă, Echilibru în lumină, Rugă de dimineață, Nu mă căuta, Cu viețile noastre*). Un alt „spațiu protector” îl găsește poetul în „munții” din interior ai spiritului: „Sufletul (poate) rămăsese-n munții mei / și-l ocrotea măceșul. / Stelele îmi vindecau / privirea înfricoșată; / neliniștea, ca un barbar, / nu-mi mai smulgea odoarele; / eram cu mine însumi / și-o tărie albastră veghea asupra-mi / ca mama / somnul pruncului” (v. *Stare, Tărâmul numit liniște, Apărat de spiritul munților și altele*).

Dar psalmii lui Arthur Porumboiu nu se restrâng la imnul luminii spirituale din *Dante* sau din *Rhûmî* – proclamând victoria Spiritului asupra Cărnii, asupra morții timpului, deși în mai multe poeme se simte influența lui Ioan Alexandru în acest sens. (v. *Voi fi izvor, Eu m-am întors*).

Interogativi și problematici, în maniera lui Vasile Voiculescu, bunăoară - conțin uneori neașteptate paradoxuri scânteietoare, metafore neașteptate, personale (v. *O, vino moartea!* și altele).

Farmecul omului, varietatea motivelor și stărilor de grație, inefabilul imaginilor imateriale, necorporale, linia fermă a mitului personal, același și mereu altul totodată nu pot fi repede uitate. Alegând pentru selecția de poeme *Echilibru în lumină, Ecce Homo* de Albrecht Dürer pentru copertă, la 70 de ani împliniți, Arthur Porumboiu poate exclama: „Sunt viu!”. „Deocamdată

lebăda nu vrea să cânte”. Fiindcă acest „echilibru” se constituie tocmai prin coincidența contrariilor; condiția umană pieritoare, nimicnicia „pământului” corporal sunt puse în cumpănă cu afirmația vieții, a bucuriei sau fericirii de *a fi*. Merită menționat, în fine, poemul amplu în XX de părți, cu imagini expresioniste, *Diagrama frigului roșu*, poem ce-și păstrează forța extraordinară și-n limba lui Shakespeare.

VIOREL DINESCU

## Aura unui crepuscul

**R**egăsim în poezia de dată recentă a Aurei Christi aceeași neostenită căutare a adevărului poetic la limită de nuanță, la granița dintre realitatea plastică a cuvântului și magia inefabilă a rostirii însetate de semnificații esențiale. Spre deosebire de diverși contemporani ai săi, care își îndreaptă căutările în zona sordidă a instictelor primare, Aura Chirsti preferă un zbor mai înalt, în lumea ideilor privite ca un dar al Creatorului.

În aceste rânduri ne referim la volumul de versuri intitulat **Ochiul devorator**, apărut în anul 2004 la Editura Axa din Botoșani, consilier editorial Gellu Dorian, cartea are 158 de pagini cu 70 de poeme, foarte multe de mare amplitudine. Din referințele critice (selective), dăm peste o serie de particularități ale artei poetice practicate de Aura Christi: colocvialitate, angoasă existențială (Cezar Ivănescu), discurs amplu, volute elegante, demnitate a actului confesiv (Ioan Es Pop); matură stăpânire a mijloacelor, timbru aparte, teme predilecte: regalitatea și edificarea, patos reținut (Nicolae Breban); lirism de bună factură (Lucian Vasiliu); rară pasiune formatoare (Nicolae Balotă); tensiune interogativă, ecorșare sadică în căutarea autenticității (Marin Mincu); poezie imnică, solară, solemnă (Mircea A. Diaconu).

Încercând să decelăm leit-motivele principale ale poemelor din volumul **Ochiul devorator**, vom constata că nucleul dominant al cărții îl constituie ciclul **Elegii Nordice** (pag. 85 - 139), cu zece elegii, fiecare cu un număr variabil de secvențe. Intenționalitatea nemărturisită a acestui capitol, poate fi regăsită, credem noi, în poezia **Exorcizare** (pag. 144 - 145) din care oferim un fragment: „Arborii ne devorau umbra, petele / de lumină rea. Timpul era povestit / ca în trecut de greci. Vazduhul era / inundat de ochi de lupi, ochi de fluturi. / Adâncit de sine, el ne însera.” (Exorcizare, pag. 145).

De aici, atracția pentru forma clasică, pentru structurile antice, pentru o prozodie construită după unele canoane consacrate. Multe secvențe au factura odelor horațiene în metru antic; altele parcă invită la scandare. Iar în ceea ce privește conținutul, autoarea se complace în traversarea unui timp revolut, punctat de misterele Templierilor, ale Apocalipsei, sau de arta unor autori mai apropiați de vremea noastră. Mai importante, în cuprinsul **Elegiilor Nordice**, ni se par tresăririle spontane ale autoarei: „Mă hrănesc cu golul dinlăuntrul meu / și mi se face tot mai foame de mine” (pag. 94) din care decelăm o anumită



insatisfacție legată de limitele cunoașterii de sine. Poeta însă nu renunță la osânda sa. Mai departe găsim o excelentă auto-definire: „Alergarea pe limita de la eul mărunț / către eul – Dumnezeu”. Poezia Aurei Christi tinde către înălțimi, precum „măiestrele” lui Brâncuși. Într-un interesant capitol intitulat **Blestem pentru nimeni** (pag. 108), poeta se adresează „vulturilor nopții”, care plutesc spre nimeni, îndemnându-i să o sfâșie (duhul luați-mi-l, și ochii, și pașii, și ecoul lor”) cu precizie de „ucigaș extanic”, dar, exclamă ca într-un acces de adâncă insatisfacție existențială: „pe mine însămi / niciodată mie să nu mă redați”.

În afara **Elegiilor Nordice**, fluxul liric se desfășoară cu mare cursivitate, supravegheat cu atenție printr-o formă precisă, consacrată, sau în cazul pieselor mai ample, printr-o argumentație sui-generis, care nu încalcă legile interioare ale poemului.

Avem de-a face, evident, (după părerea noastră), cu o lume expresivă, marcată de o puternică tentă existențială, din care nu lipsește angoasa, sentimentul neantului, „la nausée”, inadecvarea existenței în raport cu destinul, finalitatea, ori șansa de cunoaștere a individului. Sub această cupolă, universul liric al Aurei Christi, ne oferă multe exprimări memorabile. După ea, poetul caută cuvintele care să taie în carne vie, e flămând de moarte și caută oglinzi în care nu s-a privit (pag. 7); „Nu mă atingeți. E ora pândeii. A cărnii uitate. / E vară pusă la punct de nebunia sistemului” (pag. 19). Iată, deci, o primă confruntare a omului cu prejudecățile tribale. Și tot în poemul intitulat semnificativ „Noli me tangere” : „Am obosit. Și ce dor mi-e să fug de mine / Ca verdele din septembrie. Ca zeii blazați de voința puterii, / de forța fragilităților. Și ce dor mi-e să mă suport, / memorie dureros de bună”. (pag. 18).

Rămâne totuși o fereastră deschisă spre divinitate, poate ca un fel de speranță de salvare „in extremis” : „... cuvintele – senine cimitire/ pentru in-vizibilitii soli ai divinității.” (pag. 20).

În **Ora risipei** ne apar pe neașteptate „rabinii toamnei”, o formulare proaspătă, pentru noi inedită. Totuși, cerul poemelor nu se înseninează, problematica rămâne aceeași. O anumită frecvență a temelor conservării indubitabil atmosfera crepusculară atât de rodnică pentru creșterea tensiunii lirice. Cele mai multe se referă la vis, visare, liniște, solitudine, insatisfacție, frig, final, senzația golului, „exerciții de întunerice”, noapte, crepuscul, elegie.

Ne vine greu să credem că arta poetică a Aurei Christi poate fi încadrată într-o anume școală sau generație. Și nici că avem de-a face cu o poezie a deznădejdei. Inexistența acelei „echități absolute”, la care râvnea și Brâncuși, este o stare poetică înnobilită de dorința autoarei de a găsi înțelesuri filosofice în vârtejul cuvintelor frumoase. Atracția prozodică trădează o semnificativă încredere în căile de cunoaștere și de devenire ale minții omenești.

Deși crepusculară și elegiacă, poezia Aurei Christi se plasează cu mult deasupra colegilor noștri postmoderniști. Ea nu refuză inovațiile formale, dar nici nu divorțează de fondul principal al culturii mediteraneene. Este o poezie subtilă, de mare responsabilitate artistică, o poezie care ne redă încrederea în destinul culturii contemporane.

## Poetica pribegirii

**Î**n noua carte, **Pribeag printre gânduri** (ediție bilingvă, româno-franceză, Editura Ex-Ponto, Constanța, 2005), Marion Manolescu propune cititorilor o poetică inedită pentru eul poetic aflat – după cum indică și titlul – în postura unui pribeag pe tărâmul gândurilor.

Autorul reia câteva teme biblice, pe care le prelucrează, din perspectiva titlului cărții, evidențiind astfel condiția omului modern – aceea a unui pribeag, (fie el și printre gânduri), în căutarea sinelui.

Dacă în *Facerea*, lumea interioară „e o greșeală/ de la prima/ până la ultima/ prefăcătorie:” (p. 8), *Izgonirea* aduce în prim plan „pedagogia” șarpe-lui: „Un gând de șarpe/ mă golește/ de drum:// De drum mă tem/ și-i învăț/ viclenia:” (p. 28). *Potopul* are ca pretext „istoria” diluviului biblic, cu accente erotice, însă cenzurate de luciditate: „O arcă –/ potop de gânduri/ mă poartă/ pe urme/ de resemnare/ și fiecare val/ ce-mi lovește/ mirarea-ncordată/ de țarmuri/ mă-ndepărtează/ de tine/ vârful meu/ de-Ararat.” (p. 32).

Poeziile care stau sub semnul lui **dacă** evidențiază frământarea sufletească a celui care conștientizează dualitatea eu-lui – angelicul și demonicul: „În mine Abel/ În mine Cain// Dacă-l ucid pe Cain/ mi se vede/ bunătatea-n privire// Dacă-l ucid pe Abel/ mi se citește/ invidia-n ochi// Când mă adun/ devin îndoială/ și nu mai știu/ pe care dintre ei/ să-l ucid.” (*Nu sunt ce par a fi*, p. 40); „Dac-aș linguși/ mi-ar rămâne/ viclenia-n privire// Dac-aș înșela/ aș rămâne/ șarpe în suflet// Dac-aș minți/ aș rămâne trădare/ pe drumul Golgotei/ și-aș fi nefericit/ cu așa fericire.” (*Sărac cel cu duhul*, p. 54). De observat că paradoxul din ultimele două versuri citate naște frământarea sufletească, de care vorbeam.

În câteva poezii, monologul celui care a ales pretextul unor binecunoscute scene biblice are ton imperativ, tocmai spre a marca astfel accentele erotice: „Mănâncă-mă/ din priviri/ până ce/ vei trăda/ și bea-mă/ până ce/ mă vei/ plânge.” (*Cina de pe urmă*, p. 60). În *Iudă*, negația din primul vers al primelor două strofe dă forță afirmației, prin care eul își conturează personalitatea: „Nu mă îmbrățișa/ cu visul/ să rămân gând// Nu mă îmbrățișa/ cu gândul/ să rămân vis.” (p. 62). Afirmația prin negație totală e uzitată în *Pillat*, spre a evidenția neimplicarea în păcat: „Și dacă totuși trebuie să fiu vinovat/ ridică piatra/ sau schimbă-mă/ cu Barabas/ dar eu n-o să fiu apa/ în care/ să te speli tu/ pe mâini.” (p. 64).

Când abordează profanul, Marion Manolescu se oprește la secvențe fie din literatura română, fie din cea universală. Spre pildă, *Ana lui Manole* este o creație în care „rolurile” se inversează. Dacă în prima strofă, actul zidirii înseamnă expurgare de „frigul mâniei”, în cea de-a doua, același act are valoare curativă: „Zidește-mi privirea/ în miazănoapte/ să poți simți/ căldura iubirii.” (p. 98). Prima strofă a poeziei *Eu, alt Ulise* este o replică la un vers al unui psalm arghezian: „M-am legat de catarg/ să aud și să văd/ dar n-am pipăit – s.n. (p. 82). Strofa a doua are mesajul explicit, de altfel rezumând ideea fundamentală a acestei creații: „Vâslașilor/ le-am turnat/ ceară-n urechi/ să vadă că adevărul/ nu-i pentru toți.” (p. 82).

Să mai spunem doar că traducerea titlului, în limba franceză, include un participiu, care n-acoperă semantica adjectivului din română: „Pribeag printre gânduri â Exilé parmi les pensées”. Mai aproape de mesajul volumului ar fi fost „errant”, care ca și „pribeag” < a pribegi sugerează mișcarea și nu staticul, ca nefericitul ales – „exilé”.

Dincolo de acest minus, cel de-al doilea volum, semnat de Marion Manolescu, poate fi socotit **cartea de vizită** a unui poet, care și-a propus regândirea unora dintre temele biblice, însă abordate cu gândirea (și mai puțin simțirea) omului modern.

ION FAITER

## Trandafirul din oglindă

**P**rimul volum **Rosa Mystica** (2003) al Luciei Sav este mozaicat sub aspect ideatic, liniile de forță polivalente aflându-se în poemul *Rosa Mystica*. De la Madonna del libro a lui Sandro Botticelli, inteligent aleasă pentru ilustrarea copertei I, până la portretul autoarei, privitor într-o depărtare indefinită, încercând străpungerea contingentului mai mult din interiorul său decât a celui exterior, totul pare a fi circumscris autodefinirii existențiale și artistice. Toate ciclurile poetice – *Rosa Mystica*, *Pontica*, *Glaciațiune computerizată*, *XXX* ne orientează către starea de completare a „Ființei”, cu alte iluminări purificatoare, pornite din adânciri, într-o neîntreruptă alergare spre contopire cu Maica cea Sfântă, efortul petrecându-se între acceptare și respingere. „Modelul” ni se relevă în *Trandafirul*, unde, pe tonalitatea *Cântării cântărilor*, inanimatul „s-a-nsuflețit” prin forța poetei, aflate într-un moment al însingurării: „... din lumina ochilor i-am dăruit strălucirea, / din năvalnicul sânge, / culoarea, / din amintire, / fragilitatea, / și din preaplinul inimii, / risipa”. Perenitatea plantei va trece miracolul florii în cea de-a doua carte **Testimonii** (2004): „... o carte rară, cea a durerii deloc atrofiată prin scurgerea unui an de la dispariția celui căruia îi este dedicat și pentru care se depune o mărturie: poetul delicat și viforos, traducătorul și, nu mai puțin, Omul Vasile Sav”. (Ștefan Damian – „Prefață” -). Urmărim acest simbol,

cu mare încărcătură sacră și profană, apt a „dezlega” înțelesuri ale poeziei Luciei Sav. Cu sprijinul propriei memorii, „chipul” se va completa prin eforturi creatoare, fie că sunt purtate „pe culmile disperării”, în accepție cioraniană, sau în „văile” acesteia, după afirmația lui Petre Țuțea. În *Rugăciune*, Rosa Mystica este implorată ca să treacă tot binele „între cumpănă, / și, de-i nevoie, / mai adaugă un strop din mare Bunătatea Ta”. Aceeași Doamnă biblică îi salvează sufletul cerut vamă de puntea existentă între apă și foc. Pe măsura cufundării în *Revelație*, ieșirea din imediat lărgeste capacitatea trecerii peste „izvorul durerii”, complexitatea specifică artei, ca oglindire limitată, călăuzind-o în extazul mistic, gata să schimbe, dincolo de ființă, chiar peisajul. Astfel, vor fi „strămutate din real în imagini”, conform spuselor autoarei, păsările, marele astru, luna, vântul, devenind „lujeri... / înalți, glaciali, hieratici, / pe boltă”.

Paradisul de altădată, al copilăriei și adolescenței, trăiește în orașul de la Marea Neagră, suferă și el schimbări fundamentale, impuse de o nesfârșită glaciațiune peste tot prezentul. Acum adâncurile albastre nasc „policrome arătări” (*Joc*); „Și cât te întristai / când trebuia să plec / departe, la marea cea întunecată și rece!” (*Reminiscențe din paradis*); respingerea *Pontului Euxin*, sugerată prin enumerarea elementelor proprii acestuia („Nici mozaicul, nici minaretul, / nici amforele, nici navele / scâldate-n aur bizantin...”), după care, adevărata regăsire în „tărâmul din interiorul / coroanei de munți” (*Apartenență*).

Ciclul *Pontica*, în ciuda surprinderii unei diversități de aspecte – statuia poetului Mihai Eminescu, țărnul văzut din larg, sumara incursiune în istoricul portului Tomis, șarpele Glykon, exilatul Ovidius, subacvaticul regat – primește aceeași întristătoare încărcătură sufletească. Astfel „pustiul” și „destrămarea”, îndepărtările țărnelor, neguri ce opresc privirea, nălucind „țărnul pontic / în iarnă”, siluetele întunecate ale navelor par a încețoșa pacea trăită, „de mică” în vecinătatea Mării, „Printre turci, greci și evrei, / armeni, italieni și alte pontice nații”. Roua cerească a Mântuirii nu se va închide, însă, renașterea mistică fiind anunțată prin revenirea „rozei”, scop al Marii Opere pentru alchimiști. Blagiana *Lumină de Dincolo* străjuie cunoscuta-i „cale îngustă”, prin intermediul poetei, apropiind zările îndepărtate. Orfic, harul său le re-învie: „Din tărâmul umbratic / v-ați întors prin lubire, / și în lubire-mi rămâneți / pustiul cât va dura”. Ne găsim în fața unei arte – joc, aptă a realiza „datul” mult mai apropiat de „fărăma” originară, nelipsindu-i „colbul stelar” și „forme silvane”. Efortul se îndreaptă spre întreținerea durerii unei existențialități „lovite”. Gândirea lui Mircea Eliade („Trebuie ca viața oamenilor să se mistuie cu totul ca să epuizeze toate posibilitățile de creație sau de manifestare; chiar curmată brusc, printr-o moarte, violentă, ea caută să continue sub o formă nouă, de floare, de fruct.”) se verifică în prezența trandafirului, din cuprinsul volumelor, deopotrivă cu tragedia provocată de plecarea prematură a lui Vasile Sav, ilustrul traducător din poezii latine Tibul, Propertiu, Ovidius, Catul – și al celor șase volume, aparținând Sfântului Augustin – „Opera omnia” – răsplătite cu decernarea Premiului pentru traducere al Uniunii Scriitorilor din România (2003).

Absența trandafirului albastru, cunoscut simbol pentru lungul popas în imposibilitate, lasă deschisă călătoria inițiată a Luciei Sav, de la profan la sacru, prin zona purității către iubirea transcendentă și înțelegerea divină. Astfel, trandafirul, proiectat în oglinda creației, aduce cu sine sufletul poetei, oferit cititorului aidoma unei mandale într-o iluminări (... prin Rosa Mystica, / ochii-mi lumina sfântă și-au văzut”).

LIVIU GRĂSOIU

## Pentru istoria literară

**E**xistă, în literatura română, scriitori care și-au găsit de la început drumul, căutările fiind depășite repede. Din întâmplare, din instinct, ori din evaluarea corectă a șanselor de a impune confrăților propriile forțe artistice sau intelectuale. Este printre altele și cazul lui Dimitrie Vatamaniuc, cel care a împlinit în această toamnă 85 de ani, cel puțin 50 dintre ei consacându-i istoriei literare văzută ca disciplină complexă, în permanentă interferență cu critica, sociologia, procesul editorial, istoria și chiar beletristica prin memorialistică mai ales.

Dimitrie Vatamaniuc s-a născut într-un loc de legendă, la Sucevița, într-o familie de muncitor forestier. S-a dus tocmai la Cluj să studieze literele, iar debutul s-a produs cu o nuvelă, urmată de o schiță și de câteva poezii în revista *Bucovina*. Febra artistică nu a durat, tânărul consacându-se istoriei literare, iar primul rod al cercetărilor a fost teza de doctorat despre I. Popovici – Bănățeanul, coordonată în 1957 de însuși G. Călinescu. Semnătura sa este de găsit în presa vremii de-a lungul unei jumătăți de secol, în majoritatea revistelor culturale, dar și în unele cotidiene. Nepracticând critica foiletonistică, a reușit să se mențină în afara jocurilor de interese unde nu criteriul estetic prima. În plus, aplecat asupra manuscriselor, petrecându-și majoritatea timpului în bibliotecă, a evitat angajarea politică și a lipsit din vizorul aparatului de propagandă comunist. Aceasta a fost una dintre șansele de a putea continua lucrul în sectorul ales: istoria literaturii. A făcut-o în calitate de cercetător la Institutul „G. Călinescu”, pe urmă la Muzeul literaturii române. Rezultatele sunt nu doar notabile, ci și spectaculoase, contribuțiile în domeniu impunându-l printre cei mai serioși, prin documentație și acribie, istorici literari și editori (în sensul de autor de ediții, nu de patron de casă editorială). A scos, rând pe rând monografiile *I. Popovici – Bănățeanul* (1959), *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare* (1967), *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut* (1968), *Ioan Slavici. Opera literară* (1970), *Ion Agârbiceanu* (1970). În 1972 a întocmit antologia *Nuvela istorică românească în secolul al XIX-lea*, pe care a prefațat-o, scriind și notele, după care a revenit la pasiunea pentru ardeleni, dovadă că studiile de la Cluj l-au marcat profund. A reluat subiectul *Ioan Slavici* reușind, în 1973, o biobibliografie (gen de lucrare extrem de pretențios,

în care va recidiva cu tenacitate) adăugând încă o biobibliografie despre I. Agârbiceanu în 1974, iar doi ani mai târziu un alt tom biobibliografic *Lucian Blaga*. Intrând în teritoriul Eminescu, a contribuit la terminarea ediției începută de Perpessicius și continuată la Muzeul literaturii române. Cu documentele la îndemână, a studiat *Publicistica lui Eminescu în perioada 1870-1877*, iar apoi manuscrisele eminesciene, realizând un *Jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific* (1988). Prezența lui Dimitrie Vatamaniuc în viața culturală s-a menținut constantă, reputatul istoric literar participând la tot felul de simpozioane, de sesiuni de comunicări organizate în București și în țară. Ceea ce nu l-a împiedicat de la preocupările de o viață, astfel încât în primăvara acestui an a publicat o masivă biobibliografie *T. Arghezi* în două volume, cel mai consistent omagiu adus marelui poet la 125 de ani de la naștere.

Privit întotdeauna cu deferență și respect, apreciat pentru uriașa cantitate de informații pe care o deține și, nu în ultimul rând pentru puterea de muncă incredibilă, dusă până la limitele sacrificiului, Dimitrie Vatamaniuc oferă exemplul unui pilduitor savant într-ale istoriei literare.

## Istoria literaturii din Dobrogea

*Perioada postbelică: 1944-2000*

### *Expresioniștii: NICOLAE CARATANĂ*

**U**n poet dobrogean contemporan amintind, prin destinul omului și cel al scriitorului, de Anton Pann, este Nicolae Caratană. Născut în preajma primului război mondial (14.07.1914), în sudul Dunării (comuna Horopani – Macedonia grecească), fiind deci aromân de obârșie, N. Caratană a fost, asemenea creatorului pașoptist amintit, un autodidact, ca unul care nu a avut decât studii elementare, făcute în limba greacă, la școala primară din comuna natală. Faptul acesta, care l-a ținut în tot felul de activități mărunte, din anul 1925 (când familia s-a stabilit în comuna Ezi-bei din județul Caliacra) până la decesul din Constanța, în 1992, nu l-a împiedicat totuși să cunoască câteva limbi fundamentale (greaca veche, germana) și să-și făurească un larg orizont literar/cultural. Condamnat, în 1949, la doisprezece ani de detenție și trei ani de domiciliu obligatoriu în Bărăgan, pentru uneltire împotriva regimului comunist, omul acesta mărunț, măsliniu la față și tăcut, tăcut de tot, a fost de o mare sensibilitate și tenacitate interioară, purtându-și cu demnitate nedezmițită crucea, prin închisorile Jilava, Văcărești, Gherla și Aiud, ca și prin lagărele de muncă de la Canalul Dunăre-Marea Neagră.

Deși trăind în cultul poeziei, N. Caratană n-a putut debuta în volum decât târziu către vârsta de 60 de ani, iar atunci când a făcut-o (vol. **Lampadoforie**, 1972), cu câteva excepții, a fost întâmpinat cu parcimonie. Spunând aceasta nu ne gândim la epigrama prietenească ce i-a fost dedicată de Ion Caraion („*Caratană, negreșit, / E-un poet cu ghinion, / Căci îl are el pe CARA, / Dar nu-l are pe ION*”), ci avem în vedere interdicția impusă de cenzura politică de a se scrie pozitiv despre foștii deținuți. Așa se face că N. Caratană este și el, astăzi încă, un creator pe care critica literară are obligația să-l restituie la dimensiunea lui artistică reală: unul dintre cei mai valoroși poeți ai timpului său. Având în vedere biografia omului și factura literaturii realizate de acest remarcabil scriitor credem că o primă constatare care trebuie făcută, când se vorbește despre poezia lui, trebuie să se refere la mediul cultural din care ea a apărut. N. Caratană și-a modelat profilul artistic într-o perioadă (1936-1985) a contradicțiilor cultural-literare cu multe împliniri, dar și cu mari prăbușiri. Reflex al unui indiscutabil har artistic nevoit să se exprime în împrejurări



dramatice, poezia lui N. Caratană este, totodată, un produs al spiritualității naționale românești atestând în plan poetic atât continuitate (cu marile repere T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu) cât și discontinuitate.

Ceea ce dă greutate și impresionează în cazul acestui discurs poetic este, în egală măsură, profunzimea conținutului ideatic și uluitoarea maturitate a mijloacelor de expresie neobișnuite. Ivită asemenea lavei fierbinți din străfundul vulcanului în erupție, lirica celui în discuție, de natură expresionistă, reprezintă dialogul grav al autorului ei cu sine și cu universul, într-un spectru larg de probleme existențiale. Pentru aceasta, căutând să dea răspuns întrebărilor chinuitoare și să-și lămurească punctul de vedere, apelează de regulă la mituri vechi sau moderne, religioase sau laice, luate acestea ca metafore sau simboluri. Convocând în cărțile sale pe Ahile, Ulise, Narcis, Polifen, Meșterul Manole etc., poetul făurește și propune cititorului un univers cu totul aparte, recognoscibil de departe și atractiv. Odată cu aceasta, emblematică pentru poezia lui N. Caratană este și starea de suflet instituită în versuri – starea de dureroasă neliniște a creatorului superior aspirând la perfecțiune și mereu nemulțumit (*Dimensiuni*, vol. **Arbori**) ca și viziunea cu totul originală asupra realității, cum se întâmplă în aceste exemple: „Eu nu am scris nici o carte, / cărțile m-au scris pe mine. / Nu mă scriau, mă trimiteau mai departe / pân' la oricare, pân' la oricine. // Uneori mă petreceau în oglindă / sau în ceva străvăzut, / într-o carte care se perindă / între netrăit și nevăzut. // Eu nu mă pricep să le chem, / ele mă cheamă. / Cred în mine ca într-un totem / care-și va naște propria-i mamă. / Părinți străpărinți / Bun va naște în toate părțile, / precum aureola îi naște pe sfinți, / iar literele își nasc cărțile”. (*Eu nu am scris nici o carte*, vol. **Arbori**). Și: „Păsările ne compătimesc. / Și-au pierdut aripile, își zic, / zburând nu știm prin ce viscol ceresc, / prin ce Absent, prin ce Nimic. // Totuși ei / se cred odrasle de zei. / Goi de aripi, când încearcă să zboare, / fără a gândi ceva mai răsfânt, / în loc să se-nalțe la soare, / se leagă mai mult de pământ. // Sărmanii! / Dacă-ar fi rămas la starea de păsări / ar fi trăit cu mai mult răsuflet / și mai mult alai, / fără zbucium de suflet, / fără goluri de rai.” (*Mult mai adânc și mult mai înalt*, vol. **Arbori**).

Sfera de cuprindere a tematicii vieții în lirica lui N. Caratană este amplă, prioritară devenind textele care vizează identitatea artistului. Observate în intimitatea lor, multe din poeziile scriitorului nostru sunt niște poetice meditații, care pun în lumină obsesia acestuia privind geneza sa. Frământat în acest sens, poetul se închipuie o ființă ivită din nedesăvârșirea materiei, spirit ales menit a se autodesăvârși în timp, prin sine însuși, de-a lungul generațiilor, până la ipostaza ideală (*Naștere, Nașterea cea mai adevărată, Mai zămislește-mă* etc.): „Nu știi ce piatră sau lut / tocmai acum m-a născut. // Trebuia mai întâi să-mi îngrop / tot ce-a fost șchiop / și olog / în starea mea de inorog // Să fac să nu scapete / starea mea de statuie-alui Brahma cu-o mie de capete. // Să n-aibe vulnerabil câlcâi la vreun glas / starea mea de-naripat Pegas. // Până-a mă naște, cale de mii de nunți / pregătitu-mi-am drumul cu șesuri și munți. / cale de mii de mormânturi, / pregătitu-mi-am drumul cu ape și vânturi. // Cale de mii de fronturi / pregătitu-mi-am drumul cu orizonturi, // Ascuns. / Ascuns sub atâtea nisipuri, / iată-mă, ies! / Din starea mea de statuie-a lui Brahma cu-o mie de chipuri, / fiecă chip mă naște cu un alt înțeles.” (*Naștere*). Sau: „Mai zămislește-mă tată, / fii salahor / lucrându-mă la lopată, / pân' la nu știi ce zbor. / Dezgroapă-mă din strămoșul pământ, / pân' la nu știi care cuvânt, / din cele ce spune și cele ce nu ni le-a zis, / pân' la nu știi ce vis. // Dezgroapă-mă cu pintenul târnăcopului / pân' la setea de înalturi a plopii.

/ Pune zăgaz și m-adună din apele vadului / pân' la foamea de piscuri a bradului. // Păstor, uneori pe plaiul tău, teafărul, / covârșindu-te crestele și genuna, / culege-mă din cântecul ce-l cântă luceafărul / și din cântecul ce-l cântă luna. // Din mulțimea de chipuri ce le porți în tine, / alege-mi chipul ce mi se cuvine". (Mai zămislește-mă, vol. **Lampadoforie**).

Important să constatăm aceeași lucidă îndrăzneală a acestui poet în sfera structurii lingvistice a textelor. Ca altădată Tudor Arghezi ori Nichita Stănescu, Nicolae Caratană este preocupat de posibilitățile expresive ale limbajului și din acest sentiment apare aspirația la „vreuna din limbile viitoare”. Optând pentru „schimbarea la față a cuvintelor”, el intervine sintactic comprimând exprimarea sau inventează sintagme și cuvinte noi („somm arătare”, „somm nălucă”, „plânge plânsul”, „pretimp”, „postsânge” etc.), mijloace care sporesc expresivitatea.

Un capitol tematic semnificativ al creației lui N. Caratană îl reprezintă poeziile de după gratii – sumă de poeme concepute în timpul detenției din închisorile comuniste. Apelând la o varietate de modalități și stiluri, textele respective aparțin unor „genuri” diferite, dar se așează toate sub cupola aceleiași viei emotivități generate de drama umană. Sunt poeme care sensibilizează, înainte de orice, prin substanța lor, compuneri în versurile cărora străbate ecoul prelung al unor realități cutremurătoare ce îndeamnă la meditație și veghe: „Unde sunteți, unde, unde / voi din dubele fantomă? / Întreb vântul, nu răspunde, / Întreb zarea, cade-n comă... // Unde-s dubele plecate / într-o noapte chioară, dură? / Sufletul întors pe spate / le blestemă și înjură // Vreo pădure sub un munte / poate-ar ști să spună drept / cum v-au împușcat în frunte, / sau în ceafă, sau în piept. // Poate-o vale-ngustă, sumbră, / vreun pârâu făcând gâlceavă / văzu umbră după umbră / cum fu împușcată-n ceafă. // Poate-un cer bolnav de stele / auzind gâlceavă-afară, / a văzut printre perdele / cum și unde vă-ngropară.” (*Interogații*, Gherla, 1954).

Egal cu sine, adică situându-se la înalte cote artistice, se arată a fi Nicolae Caratană și în poemele în aromână, unde ocupă un loc în primele rânduri.

#### **Alte opere:**

*Lampadoforie* (Cartea românească, 1972); *Lâna de aur* (Cartea românească, 1975); *Inscripții rupestre* (Cartea românească, 1981); *Arbori* (Litera, 1989) ș.a.

#### **Referințe:**

Iorgulescu, M. - *Lampadoforie*, în: rev. „Lucafărul”, 3.II.1973; Cândroveanu, Hristu - *Lampadoforie*, în: „Contemporanul”, din 15 iunie 1973; Piru, Al. - *Profil N. Caratană*, în: rev. „Cronica”, 19.12.1976; Cucu, Șt. - *Portrete dobrogene*, în: rev. „Tomis”, nr. 2, 1994 ș.a.

### **Memoria celulei:**

## **Un poet necunoscut – ȘTEFAN VLĂDOIANU**

Un caz real din vremea noastră, care vorbește de la sine despre forța vindecătoare de durere a poeziei, prin abstragerea creatorului din contingent și trăirea în imaginar, este cel al poetului Ștefan Vlădoianu. Aparținând generației celor care și-au conturat formația intelectuală în perioada interbelică (s-a născut la Constanța, în anul 1911), creatorul volumului pe care îl propunem aici — Șt. Vlădoianu – este un poet necunoscut, care a avut un destin nefericit: întemnițat la vârsta de 32 de ani, a zăcut douăzeci și doi de

ani, fără întrerupere, în închisorile comuniste de la Aiud și Gherla, a lucrat în subteran la minele de la Baia Sprie și Valea Nistrului și a plecat din viață la 7 februarie 1974 la zece ani de la eliberare, pentru ca să ne arate nouă, celor orbi, cum se moare călcat de mașină în plină zi, după ce a trăit un sfert din viață în bezna celei. Împreună cu alți martiri contemporani ai noștri – unul s-a numit Mircea Vulcănescu, altul a fost Nicolae Steinhart –, Șt. Vlădoianu a contribuit, prin dramatica lui existență, la definirea înalt-intelectuală și morală a închisorii în evul comunist. O știm: pentru cel dintâi (filosoful, economistul și sociologul M. Vulcănescu, care s-a întins pe cimentul ud al celei, aruncându-se astfel conștient în brațele bolii, ca să-l salveze pe mai tânărul coleg de suferință, iar la vorbitor cerea soției să nu fie răzbunat), crâncenul regim al detenției a însemnat ocazia prin care a probat, pe viu și vibrant, dimensiunea românească a existenței; pentru monahul de la Rohia, temnița a reprezentat – ce miracol al veacului, în definitiv – un loc al înălțării sufletești, „academia de altar”, în exprimarea inspirată a lui Virgil Ierunca; pentru Șt. Vlădoianu, aruncarea la „izolare” a constituit ceva tot atât de sacru: condiția împlinirii spirituale prin întâlnirea cu poezia.

Cu un titlu – **Sângele lui Nessus** – care, prin legenda antică, implicată, sugerează fatalitatea dramatică a destinului uman, manuscrisul lăsat de Șt. Vlădoianu conține un număr de șaptezeci și cinci de poezii originale, compuse mental în celulă și transcrise de autor după eliberare, unele fiind recuperate de la cei care au fost în temnițe (Gheorghe Calciu, Iosif I. Iosif, Marcel Petrișor), unde au circulat pe cale orală. Înainte de toate, foarte multe, câte se pot spune despre acest manuscris – carte de poezie adevărată -, două realități se cer sublinate: conținutul emoțional-meditativ impresionant al poemelor și matura împlinire a acestora în plan artistic. Dialog tăcut al poetului cu sine și cu universul, stihurile lui Șt. Vlădoianu s-au născut din suferință și durere și au ancorat în meditație, astfel că poemele depășesc condiția circumstanțialului și, prin meditație, capătă valențe ale general-umanului. Geneza acestei lirici, ivită din „plânsul mut” și „zbătută neputință”, este poetic definită, de altfel, de autorul însuși, în sonetul *Acord final*: „Logodnele acestea de cuvinte / purtându-și legănata lor vâltoare, / fantastice hore-n largă revărsare / sub ceruri neștiute mai-nainte, // în reculese ceasuri de-ntomnare / și-or trece prin aducerea-ți aminte / șuvoiul evocărilor, fierbinte, / adâncurile să ți le-nfioare. / Și n-ai să știi necropolele-n scrum / din fiecare flacără și zbor / încumetându-și aripă de drum // spre necuprinsu-n slăvi Săgetător, / nici plânsul mut, zbătută neputință / din cântecul sunând a biruință”.

Străbătut de un accentuat fior de religiozitate, manuscrisul lui Șt. Vlădoianu dezvăluie o lirică prin excelență a interogațiilor, mărturisind însă un remarcabil echilibru psihologic, departe de dezastrul pustiitor al naufragiilor sufletești. Fiind din rândul celor care nu s-au temut de moarte („*De-i ceasul asfințirii, fii proslăvită, seară!*” – strigă poetul în *Testament II*), omul nu privește înapoi cu mânie, pentru tot ce n-a fost să se împlinească, ci aruncă peste toate o privire liniștită, de înțelegere superior-creștină a datului, cum se vede și dintr-un *Post festum*: „Prietene, au fost să fie toate / mai altcumva de cum le-nchipuiam!... / Acum, alături de Omar Kayam, / atins limanul celor ne-ntinate, // doar tu deșerți pocale-mbălsămate / sub tainele-mplinindu-se pe ram, / la praznic cu miracolele, cam / atâtea câte-s, parcă, peste poate! // Ci neumbrită-n mine-i bucuria!... / Deși-ntre noi întinsă, veșnicia / prăpăstii ne-adânci, despărțitoare,

// ca-n asfințirea ceea de sidef, ieri / pornirăm iar alături vânătoarea / știutelor hymere și luceferi”.

Acesta-i adevărul: peste poemele lui Șt. Vlădoianu nu plutește o liniște neutră, care n-ar fi de înțeles dacă n-am privi mai profund, ca să vedem că ea se edifică pe o durere surdă, fiind floarea unor răni de adâncime, bine ascunse de acceptarea credinței în preexistența datului. O probează această *Scrisoare de la Tg-Jiu*, relatare epistolară în manieră obișnuit reportericească în modul de consemnare a decorului exterior al locului de reclusiune, dar și a stării de spirit a celui de după gratii: „Primind aceste rânduri din parte-mi, să știi / că, din păcate, încă mă număr printre vii. / Pe-aici decorul este neschimbat, / același cer indiferent și cenușiu / m-apasă-n clipa asta când îți scriu / și-n depărtări, în păcle estompat, / fundal, același șir de munți pe zare, / și-aceleași santinele posace, funerare, / se mișcă plictisite-n apropiere, / târându-se alene, delăsat. / Ca să-ntregesc tabloul: aceleași mitraliere / și-același gard ghimpat. / Aceleași obsedante și monotone ploii / cu destrămări totale în lente putreziri / și calme ape moarte suind mocnit în noi... / Același gol se cască haotic în priviri, / tristețile-s aceleași în suflet, măcinându-l, / și din albastre zboruri cu pure arcuiri, / mocirle de cocleală resorb în sine gândul”...

Expresie a unui scepticism explicit și domol sunt și catrenele dintr-un *Cântec inutil*, pătrunzătoare, omenească litanie a sufletului părăsit de speranță și ajuns la limita autoiluzionării, totul rostit printr-o remarcabilă eleganță stilistică: „Că grea ni-i aripa – cât inima grea –, / nădejile-n urmă-au rămas. / Pe la care albastru popas / alinare ne-a fost ultima stea? // Ostenitele, stinse tristeți / - tot mai stins fâlfâit de cocori – / dimineți întâlneau, fără zori, / cenușii, de amurg dimineți. // Descompuselor noastre revolte / nici un semn nu le stă căpătâi, nici un semn! / Răposate docil, fără-ndemn, / nici furtuni să cutremure bolte”.

Discreția tristeții transpare chiar și dintr-un *Tropar*, delicată rostire în distihuri a ideii de împlinire a „frunții împușcate” – dincolo, în „străvechiul Târâm Celălalt”: „Ca de o cioată / se-mpiedică pasul de fruntea-mpușcată, / căscată-n patetică rugă; // pustii să o sugă, / pustii s-o răskoacă / așa cum pe toloacă. // Ci sevele inimii poate că / mai suie-n feriga și menta sălbatică // iar visele, visele pure, involte / se pârguie-n ram: liliale recolte... // Amara-ncercare, din zboru-i înalt, / străveziul Târâm Celălalt // o primi, cu albastra ei boare / scăldând-o, sfințind-o Marea-mpăcare; // iar rănile-i, ani prin foc lămurit, / dogori răspândesc, înmiit, înmiit, // făclii de-nviere purtându-le îngerii / nădejdlor câte-s prin Valea Plângerii?”

Contrar așteptărilor de la o poezie concepută în gând și în spatele gratiilor, lirica lui Șt. Vlădoianu nu-și definește chipul în mod exclusiv din existența diurnă de ins claustrat a autorului. Dimpotrivă, multe dintre motivele literare de predilecție ale poeziilor sale vin dinafara universului concentraționar al închisorii și vizează probleme etern umane. Semnificația acestui fapt, majoră, este revelatoare a unui aspect esențial: ea pune în lumină, indirect, accepția actului poetic la acest creator. Pentru Șt. Vlădoianu, poezia a fost un mod de evadare din contingent și deci de eliberare – fără bilet – din penitenciar, prin alte cuvinte, un mod de superioară trăire spirituală, când sufletul plonja în imaginar, în vis. În consecință, se întâlnesc în manuscrisul său profesiuni de credință (*Preludiu*), versuri dezvoltând motivul trecerii timpului, de factură erotică etc. O *Elegie*, cu stihuri cantabile este reprezentativă pentru această din urmă categorie: „Pe unde-s lăudatele belșuguri? / Cu purpură, cu aur și litanii, / ne-au mistuit nesățioase ruguri / elanurile, inima și ani... // Halucinantă cută pe alei, / cu pasul stins și-l luneci a părere, / te despletești în tremur fungei,

/ suspin, înjunghiată adiere. // Din care filtru magic să mai bem, / când cupele de-azur și de lumină / cu amăgiri ne-mbată și blestem / pe noi, strigoii fără de hodină? // Tu, cea de-atunci, delirul meu fierbinte...! / Pe ce poteci – prin toamna mea rămasă – / să-mi mai trimit aducerile-aminte, / ogarii triști de fum și de mătase?...”

Largă deschidere spre orizontul miturilor antice, poezia lui Șt. Vlădoianu își are împlântate rădăcinile, însă, în solul spiritualității românești, valorificând străvechea mitologie autohtonă (poeziile *Basm*, *Făt-Frumos*, *Colindă*, *Calul năzdrăvan*), de unde sunt evocate personaje, ritualuri, tradiții, multe utilizate în accepție metaforică. Cum autorul s-a născut și a trăit la Pontul Euxin, nimic de neînțeles că un topos obsesiv al acestei poezii este marea... O demonstrează un ciclu de poeme (*Popas ultim*, *Pasărea de humă*, *Baladă corsară*, *Cerc magic* etc.), ale căror versuri se leagănă cu făptura mării în brațe. Despre frumusețea unor asemenea poeme ne convinge și această *Stampă*: „Calmă unduire fără de contur, / marea mă-nfășoară-n brațele-i fluide. / Peste liniștile-ntinse pe-nconjur, / larg boltite crânguri hesperide. // Murmur de sirene, tremur de nectal, / ori eoliene alăute? / Pare că de lună plescăie un val, / ori lăuntru-mi harfe-s, poate neștiute? // Fulguie împăcarea dalbei veșnicii / și prin legănarea apelor, departe, / un tărâm albastru prinde-a năluci / inimii, de dincolo de moarte”...

Valorificând o varietate de formule poetice – meditația, psalmul, balada, ruga, colinda – textele lui Șt. Vlădoianu realizează o permanentă împletire de tonalități, conferind întregului o armonie polifonică. O precizare încă: elaborate în maniera prozodiei clasice, aceste texte divulgă o „mână” sigură, stăpână pe mijloacele de expresie literară, semn cert al unui travaliu artistic răbdător, prin care versurile au fost „frământate” până au căpătat forma dorită, finală.

CRISTINA VLAICU

## Publicitatea absurdului

„As soon as you can, learn all the back exits.”  
„Shame is for sissies”

Edward von Kloberg – în interviuri

**N**e-am obișnuit să avem în jurul nostru semne diferite ale puterii ofertei și ale puterii de cumpărare, vechile mercuriale s-au transformat în spectacole *all-around and all day long* – și ne-am obișnuit așa pentru că trăim într-o lume care ne permite să ne cântărim în modul acesta veniturile, pentru că, acum, ni se pare anormal ca lucrurile să arate altfel. Viața noastră are drept coordonate ale materialității cuvinte ca *gadget* și *standing* și *stimmung*. Ce însemnau toate acestea acum 40 sau 50 de ani, în țările vechiului imperiu sovietic? Cuvântul „publicitate” nu are o etimologie atât de recentă pe cât ne place să credem și nici nu a ocolit spațiul central și est european, pentru că, chiar dacă pare incredibil, publicitate se făcea și în perioada sovietică. Chiar și în România, exista un departament de propagandă și publicitate la Camera de Comerț Exterior, structura care se ocupa de promovarea produselor pentru export. În Uniunea Sovietică, panotajul nu era deloc o raritate. Până la răspândirea în masă a televiziunii, *outdoor*-ul a cunoscut un spectacol fulminant, alternând în mesajele sale propaganda și publicitatea, imaginea Conducătorului (moda lansată de Stalin) și *kukrimiki* (caricaturi).

Plimbându-mă prin librăriile Moscovei, am staționat mult la standurile cu albume de artă care îl atrăgeau fatal pe prietenul care mă însoțea, slab cunoscător de rusă. Într-o astfel de împrejurare, descoperind un album cu postere din anii '60 m-a întrebat, ca pe o cunoscătoare, dacă avem de-a face cu publicitate. Am înțeles că, pentru cineva care a trăit spectacolul publicitar contemporan și care nu poate traduce textul unui astfel de poster, el e de neconceput ca „publicitate”.

Am observat că aceste imagini, mai mult sau mai puțin înfiorător, dublau o imagine a epocii. Nu era greu de observat, răsfoind fugar albumul, că nici unul dintre obiectele oferite spre fetișizare nu poate fi, în mod normal, asumat ca atare (cu mici excepții de grad) pentru că nu reprezintă un *gadget* – nu conține acel imbold al dorinței pe care îl presupune obiectul ideal – propus în mod normal în societățile concurențiale în publicitate. Pentru că obiectul ideal se proiectează în raport cu alte obiecte aparți-



nând aceleiași clase, față de care se diferențiază prin acel „ceva” valorizant (diferența specifică pe care publicitatea franceză o numește *single minded proposition*), constituind atributul de unicitate și plusul de alegere. Nouă, acele produse nu ne-au trezit absolut nici o nevoie comercială (ci doar nevoi mai mârșave - de a face haz, spre exemplu). Nu pot afirma că seria obiectelor reclamelor din acea perioadă nu ar fi putut stimula în epoca lor nici un fel de interes, ci doar că ele nu propun produse competitive, care ar putea deveni obiecte ale dorinței prin *alegere*. Mai exact, pentru că apelul la argumentul tehnic este mai just decât semnificația smulsă prin exercițiul semiotic, în cele mai multe dintre cazuri, publicitatea sovietică este o promovare a unei categorii de produse și nu a unui *brand-name*. Categoria pare denumită aproape arbitrar, printr-un nume care, în definiție analitică presupune tot rețetarul componenței - descrierea alcătuirii, nu atributele fetișizante. În timp ce descrierea analitică a numelui occidental de marcă se realizează în registrul simbolic al semnificațiilor de rang secund, care dictează în mod real decizia de cumpărare - născută aproape întotdeauna din puseuri afective mai mult decât din motive raționale - descrierea sovietică „telurizează” produsul, îl despoaie de *aură* și îl transformă într-un obiect de larg consum, cu accesibilitate de masă. Ea propune un truism, așa cum în al doilea război mondial se producea reclamă pentru proaspăt inventata margarină - singurul produs din categorie disponibil pe piață după ce, în urma crizei economice, untul dispăruse cu desăvârșire.

De la observația lui Jean Marie Floch, din *Visual Identities*, că - „advertising is also an example of linguistic syncretism. That is, by combining writing, photography and graphics (the logo) to give meaning and value to a brand-name” - analiza unor postere sovietice poate să pornească de la segmentarea corectă a unităților minimale de semnificație - la nivel lexical sau la nivelul imaginii. În mod normal, o reclamă cu o structură (apropiată de) standard ar presupune un *logo*, un slogan, un *headline* și un *body-text* - din care ar degaja o structură semiotică bipartită, conținând o parte care produce un efect de reclamă ca atare, și o parte care produce un efect de realitate. Prima parte ar include discursul *brand-name*-ului - adică al textului tipografic (*logo, headline, slogan, body-text*), cea de-a doua discursul lui „eu” (care implică asumarea mesajului de către cumpărător). Nivelul interpretării poate fi, la rândul său, diferențiat, ca nivel figurativ (tipul compoziției), nivel tematic (al conotației imaginii - bun gust, putere, utilitate, etc.) și un nivel abstract - cel al identității. Dacă în publicitatea sovietică la nivel figurativ și tematic lucrurile lasă loc interpretării - la nivel abstract ele trimit evident către o aceeași identitate, o identitate de grup, apartenență la o clasă uniformizată, egală, în care produsul nu mai poate face diferența.

Contrar ipotezei lui Baudrillard din *Sistemul obiectelor*, că într-o societate „consumul precede producția”, aceste exemple demontează relația de necesitate, deoarece producția *excede* consumul. Aceste reclame pot fi considerate „documente istorice” pentru autentificarea ficțiunilor lui Bulgakov (am în minte povestirile lui despre fabrica de chibrituri în care angajații erau îndemnați să primească cu entuziasm o plată în produse). Împotriva ordinii logice, în societatea sovietică apariția publicității este semnul excesului dăunator, al inutilității și al indezirabilității unui produs, însă, ca și în societățile concurențiale despre care vorbește Baudrillard, destinația obiectelor nu este aceea de a fi posedate și utilizate, ci produse și cumpărate - pentru că ele nu satisfac o nevoie a cumpărătorului, ci una a producătorului.



În mod normal, ca sistem cultural-comercial autoreglabil, publicitatea nu ar avea sens decât în interiorul economiei de tip capitalist, unde pluralismul ofertei provoacă existența unei alternative de consum. Dacă ea presupune un sistem consubstanțial sistemelor obiectelor, așa cum susține Baudrillard, fiind o împlinire funcțională a acestora, atunci apariția sa ar fi necesar să premerge sau să fie simultană apariției respectivelor obiecte, pe când reclamele sovietice sunt doar un halou și o expresie vizuală a nereușitei pe piață. De altfel, țările central și est europene sunt singurele în care încă mai rezistă, în rândurile populației, mitul absurd că publicitatea servește întotdeauna vânzării produselor celor mai proaste (ineficiente), celor care nu „se vând singure”. Publicitatea este, după expresia lui Baudrillard, doar o „conotație” a materialității – pentru că nu servește nici producției, nici utilizării, dar, dacă în genere ea vorbește despre consum și devine obiect de consumat, în cazul comunist totalitar ea vorbește, de fapt, despre eșec, pentru că are ca mesaj uzura consumului și manifestarea vizuală a derizoriului într-un fel de *art for art's sake*.

Dublu poziționată ontologic, ca discurs (enuțiativ sau imperativ - aici) și obiect (al receptării), publicitatea în ansamblu poate fi considerată *obiect cultural* prin statutul său de discurs inutil și inesențial chiar și într-o cultură sovietică de tip *soț-art*, care cultivă tocmai utilul și esențialul, realismul. Ca domeniu al culturii, deschide în spațiul său de joc seria largă a manifestărilor de gen, ca și afișul, deosebindu-se doar de afișul de propagandă prin faptul că acesta include un spectru vizual mai larg, însușindu-și tehnici „furate” din paleta avangardelor.

În raport cu produsul, publicitatea are o funcție secundă, contribuind la existența acestuia printr-o formulare statutară de tipul imagine-discurs. Dacă în regim de normalitate, imaginea și discursul ei produc o alegorie, publicitatea sovietică se apropie mai mult de afiș, de stricta informare dublată pleonastic de o imagine (fadă).

Obiectul propus de cadrul publicitar, de secțiunea de hârtie pusă sub semnul imaginii (print sau orice formă de panotaj) este simultan obiectul ideal și revelatorul clasei, însă în lipsa unei imagini-artefact care să îl facă adorabil, cu mijloace tehnice nu prea reușite, singura posibilitate ca el să fie însușit ca dorință este asocierea lui cu chipuri radioase, frumoase (după estetica sovietică), care îl posedă. Tehnica este, de obicei, naturalist-fotografică, cu imagini îmbunătățite din considerente „estetice”, pentru a șterge orice imperfecțiune sau deteriorare a chipului. Pentru perioada comunistă, imaginea racord, imaginea-locomotivă a oricărui produs, este cea a cetățeanului (plebeul) fericit. Cetățeanul sovietic (să-i spunem, precum Zinoviev, *homo sovieticus*, sau, mai scurt, *homocus*) devine produsul cel mai prețuit al sistemului și al economiei naționale, o uneltă publicitară și un instrument de propagandă. Dacă în societățile capitalismului târziu suntem obișnuiți ca un produs dintr-o serie de alte obiecte similare să remorcheze pe piață întreaga ofertă, noul sistem, sovietic, de tractare pe piață, are ca motor produsul său cel mai de preț și general-valabil – *homo sovieticus*. El prezintă avantajul de a se potrivi perfect tuturor celorlalte obiecte, fără a se înscrie în aceeași serie cu ele. Produsul sovietic nu are *target* (având în vedere faptul că diferența de clasă, în mod ideal, nu mai există, sau, dacă există, trebuie, oricum, eradicată), prin urmare cetățeanul generic (și cumpărătorul generic) se potrivește în orice situație. Profilul consumatorului este mereu același. Astfel, nici o problemă legată de „poziționare” nu mai necesită rezolvare – pentru că produsul sovietic își poate permite una din cele mai mari greșeli ale publicității – să aibă un public țintă

nediferențiat, să se adreseze în același timp tuturor. Astfel, *homo sovieticus* este obiectul ideal, imaginea pregnantă și revelatorul sistemului de obiecte, dar și miza dorinței (colective) prin aspirația către fericire.

Traseul pe care Baudrillard îl atribuie publicității – informare – convingere – convingere clandestină (consum dirijat) sare, în ipostaza sa sovietică, etapa convingerii – oscilând între informare și convingere clandestină – care apropie mesajul publicitar de propagandă, prin legile lui Taylor (stimulare, repetiție). De altfel, legile lui Taylor sunt, în literatura autentică păstrată din perioada sovietică (de exemplu Evgheni Zamiatin, în *Noi*) un motiv literar obsedant, mai ales la emigranți, în timp ce victimele mesajelor oficiale sunt vag conștiente de manipulare.

Suntem construiți să rezistăm imperativului publicitar, dar să cedăm indicativului – reclamele sovietice sunt însă puternic imperative (sintactic și semantic), structura lor indică prezența – în spate – a unei *Autorități* care dictează, cu o grijă de amănunt maternă, ce și cum trebuie dorit. Chiar dacă în codul nostru genetic respingem imperativele, codul socio-economic non-consumerist are grijă să ne corecteze. Logica eficienței publicitare nu implică un „proces” de tip enunț și dovadă – o raționalizare – pentru că actul de a cumpăra, „deliberarea”, depășește rațiunea și implică doar o poveste și o adeziune emoțională la ea. Nici discursul publicitar retoric sovietic, nici cel de informare, nu alocă libertăți electivă, ceea ce apropie aceste reclame de agresivitatea manifestelor. Societatea sovietică este, din punct de vedere al deciziei (la nivel de masă), o societate care preferă raționalul argumentării emoționalului, *ipso facto*, discursurile adresate ei sunt mai pragmatice, deci secundar estetice. Pe de altă parte, nici măcar din punct de vedere rațional aceste reclame nu întemeiază suficient decizia de cumpărare; ele nu sunt nici povești reușite nici argumente valabile.

Discursul lor nu este nici re-lansare nici de *re-branding*, ele nu vin în competiție cu nici un discurs rival pe piață, ci sunt rezultatul unei tactici de *pseudo-awareness* (conștientizare, reamintire a prezenței) – de subliniere a existenței unor obiecte, de dublare a existenței lor cu o imagine. Rezultatul este extrem de periculos, ținând cont de faptul că în istoria recentă, indiferent de spațiul în care ne aflăm sau de barierele democrației, lumea văzută începe să fie concepută ca însăși lumea existentă. Stilurile și reprezentările nu sunt accesorii promoționale ale produselor, ci produsele însele, la fel cum informația reprezintă, în sine, o marfă. Reacția publicului, ca reacție la un stimul, este una condiționată de inexistența alternativei. Și în Uniunea Sovietică ca și în capitalismul cel mai dezvoltat, publicul este vulnerabil la posibilitatea latentă a protecției și a recompensării, la grija Autorității de a-l informa asupra dorințelor sale încă ascunse și de a-l convinge (ceea ce trimite, psihanalitic, la o imagine a mamei).

Dacă în societatea vânzării cu profit publicitatea este produsul democrației și cel mai democratic, singurul oferit tuturor, gratuit, conform ritualurilor ofrandei, în societățile totalitariste el nu mai este o încununare a repartizării uniforme a virtualității imaginilor și nici un semn al democrației, ci o formă a disperării și înșelăciunii. Ceea ce ar trebui să transforme o relație comercială într-o relație personală, imaginea publicitară – adresată direct „eu”-lui – devine o relație socială de accept reciproc (individ – produs) sau un „dialog al surzilor” motivat de funcția ludică infantilizantă și gratificatoare.

Libertatea acestui joc este diminuată de modul rigid de a compune imagi-

nea, de standardizarea de care suferă aceste postere, de tipizarea sloganelor. Prin lipsa lor de inventivitate, reclamele sovietice se apropie mai mult de structura afișului decât de libertatea ludică a spectacolului pe care îl implică reclamele occidentale. Ele sunt un afiș al puterii de cumpărare al unui alt tip de societate globală decât cel occidental - o globalitate de tip imperialist – care nu indică dominația puterii de cumpărare, ci lipsa dominației reale a masei (publicului).

Cumpărarea se bazează pe alegere din motive narcisiace și/sau de prestigiu – iar gestul luării în posesie a obiectului are încărcătură libidinală. Obiectul comercial „se oferă” privirii prin elementele jocului erotic: propunere, rivalitate, obscenitate, flirt. Bunurile de larg consum par la început ceva vulgar și evident, pentru a se pretinde, apoi pline de subtilități metafizice. Erotica publicitară sovietică este una foarte „pudică” – ea exclude concurența și frivolitatea, pentru că, într-un sistem în care egalitatea primează, nimic nu necesită atribute diferențiatore, ceea ce poate fi citit prin prisma afirmației lui Baudrillard, conform căreia, „societatea își oferă spre consum propria imagine”.

Mare parte din funcția compensatorie, pe care publicitatea o are, asemenea viselor, dispare prin faptul că promovarea vizează produsele de larg consum, produse care nu pot stimula un potențial imaginar sau o practică subiectivă a compunerii unei lumi superlative și imanente (cum ar trebui să arate o lume compusă din obiectele publicității în calitatea lor de subiecte ideale), pentru că, oricât de sugestibili am fi, e greu să ne imaginăm o astfel de lume în care e posibilă fericirea posesiunii cu sodă înălbitoare, săpun *Liliac* sau pantofi de gumă. Ea își păstrează capacitatea de a produce absorbția valorilor sociale și regresia individuală în consumul de masă, pentru că acestea sunt valorile unei societăți în criză – puterea de a accepta existența și necesitatea produselor ieftine și de proastă calitate și învăluirea lor într-un *story* cu puteri consolatoare, adoptarea unui stil de viață cât mai simplu și lipsit de pretenții, un *stimmung* vizând mai curând modestia și chiar umilința, nevoia de a-ți asuma trăsăturile nivelatoare ale grupului din care faci parte, etc., pentru că în publicitate realitatea socială transpare ca instanță reală și imagine. În regimul sovietic, sistemul de satisfacție nu mai presupune ca alternativă frustrarea (care ar fi putut fi provocată de imposibilitatea de a poseda un obiect care îți depășește nivelul, nu de a nu poseda un obiect pe care oricum și oricând îți l-ai putea permite).

În societatea totalitaristă, ca și în sistemul capitalist, societatea pare „maternă” doar pentru a păstra ordinea constrângerilor, însă sensul politic al difuzării imaginilor se schimbă, prin rolul interșanjabil al ideologiei. Spectacolul social își urmărește, pretutindeni, scopul lui comercial de a-i face pe oameni să identifice produsele inutile cu bunurile de larg consum și satisfacția frugală cu supraviețuirea, pentru că, chiar și „*consumatorul real*” (unul din miturile publicității, similar unui mit al teoriilor receptării, în genere) este un consumator de iluzii. Dacă consumul – condiționat de ecuația supraviețuirii dar și de stimulul pe care îl reprezintă privațiunea - ar trebui să crească permanent cererea, această creștere nu poate fi înregistrată în cazul bunurilor de larg consum sovietice, promovate prin publicitate, care sunt lipsite tocmai de conținutul privațiunii. În cele mai răspândite cazuri, ele nu se bucură de popularitatea bunurilor de larg consum, dar, rar, sunt produse de calitate superioară, care se epuizează exclusiv pe piața exporturilor. „Posesiunea directă” a tuturor asupra tuturor nu este o dorință care să poată fi restrânsă la o anumită ordine

politică, de vreme ce într-o societate consumeristă tipică atributele oricărui produs rezonează la infinit în celelalte bunuri de larg consum, oferind în egală măsură promisiunea unei satisfacții totale.

Pe linia Baudrillard – Wunenburger, se poate porni de la premisa că imaginea creează un gol și vizează o absență – este deci „evocarea” unei absențe. În calitate de „substitut”, ea deteriorează realitatea prin eufemizare și propune spre consum un semn al perfecțiunii pentru un conținut al imperfecțiunii – prin urmare ea nu este calea către obiect, ci către o altă imagine (care nu este neapărat o imagine mai „bună”, ci una mai „adecvată” apartenenței la grup /clan. În calitatea ei de substitut al obiectului prin imagine, publicitatea nu duce către reprimarea dorinței, ci, dimpotrivă, către stimularea ei.

În imaginea de ansamblu a acestor *ad-uri* se ghicește funcția lor de prezumție a imaginilor latente ale societății. Semantica socială este dirijată spre un alt semnificant pregnant: societatea sovietelor.

Chiar în absența terțului stimulator de dorințe, există un alt stimul al alegerii: grupul – pentru că nici o dorință nu subzistă fără medierea unui imaginar colectiv. O dată spiritul de grup însușit, el poate dirija dorința în sensul majorității – ceea ce se întâlnește mai rar în cadrul logicii publicitare occidentale, în care a fi diferit este un impuls decizional mult mai viabil. Faptul că nivelul dezirabilității unui produs sovietic este mult mai scăzut se datorează ambivalenței dintre principiul plăcerii și un principiu represiv – pentru că obiectele vulgarizate, accesibile, care nu se află sub nici un interdict, au mai puțină intensitate în domeniul plăcerii. Publicitatea ar trebui să fie un limbaj (întotdeauna) nou pentru un cod universal (vechi de când lumea) – *standingul* – care nu mai are ca etalon nici mica burghezie ante-revoluționară, nici *middle-class*-ul american, ci un model artificial lucrat, totalitar (așa cum și nazismul propunea un model de existență exemplar) – iar procesul mediator și, totodată limbajul, ar trebui să fie consumerismul. Însă anomalia economică, dublată de anomalii la nivelul imaginii, nu orientează societatea sovietică spre consumerism, ci spre ipsofagie, o transformă într-o societate care se autodevotă.

Compozițional, această publicitate oscilează între un model avangardist – cu o structură care va apărea mai ales în manifeste, dar și în multe postere de propagandă, și un model pictural, fals, edulcorat, în care chipurile (conforme idealului estetic sovietic, cu modele standard de frumusețe), de un naturalism grosolan, indică prezența unor obiecte cu o expresie de absolută încredere (lipsită însă de aroganța indicativului din posterele occidentale). De o cromaică foarte pestriță, (pentru a rezista, probabil, viitoarelor decolorări din vitrine), frizând *kitsch*-ul, ele sunt subtitrate printr-un text care seamăna mai mult cu legenda unei hărți decât cu ingeniozitatea unui slogan, *headline* sau *body-text*. Pentru a nu forța eforturi interpretative, chiar și *logo*-ul folosește un font care, fără vreo conotație simbolică deosebită, încearcă, de cele mai multe ori, să se apropie de scrisul dactilografic.

Pentru noi, cei asfixiați acum de infinita varietate a imaginii publicitare, aceste *ad-uri* sunt de o sărăcie de nesuportat, însă în cenușia lume comunistă ele reușeau să coloreze un colț de peisaj. Dacă analiza imaginii nu aduce multe informații, analiza narativă, vizând imaginea și textul, reușește să obțină câteva informații suplimentare. Sloganele – prescriptive și imperative, sunt pentru noi, cel puțin acum, neconvingătoare (eufemism pentru ridicole): „În orice cooperativă trebuie să se găsească pantofii de gumă ai Rezinotrestului”, „Peste tot, în orice direcție, e nevoie de soda înalbitoare”, sau „Citiți jurnalul Tânăra Gardă”, dar și slogane tip anunț de mică publicitate: „în magazinele de

blănuri sovietice s-a făcut marea alegere a mantourilor de veveriță”, și slogane descriptive, cu aroganța superlativului: „cel mai bun săpun de toaletă” sau cu marca exotismului: „apă de colonie și parfum din Orientul Îndepărtat”. Deja devine posibilă o trihotomie – pentru că produsele de larg consum stau sub semnul alegerii (elegante, dar sobre) – a luxului. În toate *ad*-urile perioadei însă predomină tonul imperativ al banalității (*sic*).

Din punct de vedere al gestionării imaginii, este interesant că, în mai toate cazurile, se optează pentru o publicitate de produs, nu pentru o publicitate de marcă și că, în perioada '50-'80 nu există aproape nici un caz de publicitate de servicii. Ca strategie creativă, reclamele sunt de informare (cele mai multe), de reamintire, reclame printr-un model comportamental și, mai rar, de tip testimonial (mărturie), foarte rar de tip „produsul-vedetă” (scenariul interpretativ fiind socotit prea complicat pentru înțelegerea „maselor largi, populare”), de tip conjunctural (pentru că foarte rar aniversările unor obiecte reverberează în chip material în viața cetățeanului, mult mai adesea aniversările reverberând strict prin discursuri ideologice), sau negativă (prin reducere la absurd – de asemenea, un procedeu prea subtil pentru o problemă atât de simplă precum comerțul, el este folosit pentru seriile publicitare teziste, cum este cazul campaniei anti-alcool din timpul prohibiției). Un caz neobișnuit îl reprezintă publicitatea de tip *star-system* – și aceea de tip fetiș (promovând un element de identificare al starului) pentru că starurile însele sunt bunuri aflate în posesia statului, bunuri egalizate, de uz comun, salariați în serviciul public – iar capacitatea lor divinatorie e subjugată funcției sociale de angajați ai unei instituții accesibile, de „tovarăși” ai propriilor spectatori. Atunci când vedeta își deteriorează *aura*, publicitatea de tip *star-system* sau fetiș încetează să mai funcționeze ca atare și se înscrie într-una din celelalte categorii. Cu certitudine nu e de găsit niciodată, nicăieri în sistemul socialist, publicitate de poziționare (concept devenit absolut inutil într-o societate a egalității) sau publicitate comparativă (pentru că o concurență între doi producători aparținând aceluiași personaj patronal – statul, și doi producători între care în mod real pe piață nu există nici o competiție, este un nonsens).

Toate aceste produse creative sunt adresate strict *end-userului* (consumatorului final) și mizează pe o acțiune directă (nu pe efect întârziat – complicațiile de interpretare fiind, desigur, indezirabile). Ele nu au în spate nici o cercetare de tip cantitativ – nici studii de piață, nici un studiu privind comportamentul consumatorilor, nici sondaje de opinie, fiind generate în pura intuiție a puterii și din la fel de pura frustrare a producătorilor. De o agresivitate moderată, ele au ca USP (*unique selling proposition*) – de cele mai multe ori ideea de necesitate, astfel încât tocmai ceea ce ar trebui să le deosebească (USP-ul) le face mai asemănătoare. Desigur, asta nu este o mare problemă, de vreme ce în nici un stat din Europa Centrală și de Est nu există o lege a *copyrite*-ului. Promovarea sovietică sfidează legile logicii publicității în sistem capitalist, ignorează ciclul de viață al produsului și fluctuațiile fidelității față de *brand*, ceea ce (și asta ar putea fi considerat o reușită (!?!)) face să reapară imaginea unor produse cu vârste matusalemice. Datorită omogenității strategiilor și a monotoniei imaginii, toate aceste produse creative par a face parte dintr-o aceeași serie, aceeași campanie, un *laudatio* adresat statului sovietic și produselor sale.

Întreg sistemul publicitar, cât și cel de propagandă (în care includ nu doar propaganda propriu-zisă, politică, ci și campaniile sociale – precum campania anti-alcool, mizează pe același impact și pe aceeași tehnică de

*captatio benevolentiae* prin imagine și prin cuvânt, adică prin „spectacol”, mai mult decât printr-un proces de raționalizare. Într-o lume în care „spectacolul” nu mai reprezintă o opțiune culturală individuală, spectacularul străzii e ușor transformat în centru de interes vizual al vieții fiecăruia. Infirm presupuziția conform căreia societatea non-capitalistă nu este o societate a spectacolului, cu amendamentul că forma de spectacularizare a vieții diferă.

În volumul *The Society of the Spectacle*<sup>1</sup>, Guy Debord pornește de la ipoteza că în societățile în care predomină condițiile moderne de producție, formele de exprimare ale vieții se prezintă ca acumulări de spectacole, și că tot ce a fost până acum trăit în mod direct s-a transformat în *reprezentare*. Ceea ce el numește „condiții moderne de producție” corespunde, în genere, aceluiași prag economic al „capitalismului târziu” și „modernității târzii” care, în viziunea lui Jameson ar provoca mutația majoră către postmodernitate și ar produce condițiile manifestării unei noi forme culturale, o cultură a „noii sensibilități”. „Condițiile moderne de producție” pot avea, însă, o multitudine de forme prin care să se resimtă, la nivel macrosocial, ceea ce Baudrillard numește obscenitatea „obezității” unui corp care își excede limitele. Cât de aproape de acest model al spectacularizării existenței se găsește o societate capitalistă și o „democrație populară” din Europa de Est? Această debordare a spectacularului în cotidian se simte, indiferent de succesul sistemului economic, în ambele părți, dar câtă alegere este posibilă? Cât și unde te poți retrage mai bine din fața acestei invazii de imagini din spațiul public? Pentru că în țările capitalismului târziu există cel puțin posibilitatea de a alege cărui spectacol îi vei fi „victimă”, în ce înscenări alegi să devii figurant, care poveste publică ți se potrivește mai bine, pe când în spectacularitatea totalitară locurile sunt antestabilite – și aici se respectă viziunea lui Baudrillard, conform căreia „realul nu se retrage în folosul imaginarului, el se retrage în folosul a ceea ce este mai real ca realul: hiperrealul. Mai adevărat ca adevărul este simularea”<sup>2</sup>. Spectacolul, ca proiect și rezultat al modului de producție al modernității târzii „nu este o colecție de imagini, ci o relație socială între indivizi, mediată prin imagini.” (Debord) Nu este un surplus, un ornament al lumii reale, ci suportul ficțiunii (metanarațiunilor) acesteia, indiferent de ipostaza ei (capitalistă sau comunistă). Ne putem întoarce la teoriile timpurii ale postmodernității în afirmația că această lume oferă condițiile „mulțimilor însingurate” – cu putere de reacție atrofiată și ușor de canalizat.

Spectacolul aparent gratuit este principala producție compensatorie a societății contemporane, indiferent de forma ei de organizare. Spectacolul este forma de vis colectiv a modernității târzii și/ sau postmodernității, și exprimă dorința de hipnoză colectivă și apetența pentru minciuni frumoase. Putem vedea în el reconstrucția iluziei religioase. „Spectacolul reprezintă discursul neîntrerupt al ordinii existente despre ea însăși, monologul laudativ al său. Este autoportretul puterii într-o epocă a conducerii totalitare a condițiilor existenței.”<sup>3</sup> Dacă spectacolul este un discurs al puterii (chiar al unei puteri cu aparențe divine) aceasta se datorează faptului că însăși comunicarea este o *acumulare* în cadrul rolurilor administrativ-relaționare în interiorul câmpului (via Pierre Bourdieu).

Propaganda sovietică este produsul complex al regizării de spectacole și imaginea unei societăți care se închipuie prosperă exact atunci când realitatea îi dezmente succesul.

Ceea ce în Est intră atât de firesc în atribuțiile propagandei, devine în Occident efectul de miraj al spectacolului (publicitar) – pentru că și el este



un (auto-)portret al puterii într-o lume a conducerii totalitare a condițiilor de existență. Dincolo de taxonomiile curente (gen capitalism târziu/ socialism) – societatea poate fi interpretată din punct de vedere al economiei imaginii, al gestionării imaginilor simbolice și reprezentative.

În *Strategiile fatale*<sup>4</sup>, Baudrillard scrie că „manipularea este o tehnologie finită a violenței prin șantaj. Iar șantajul se exercită întotdeauna prin luarea drept ostatic a unei parcele a celuilalt: un secret al său, un sentiment, o dorință, o plăcere, o suferință, a morții sale (...) e felul nostru de a face să izbucnească prin solicitare forțată o cerere echivalentă cu a noastră.” Ca mecanism de violare a voinței, propaganda se află, ca și publicitatea, pe linia adeziunii forțate, și apelează, asemenea, la un spectacol neincântat de imagini. Alexandr Zinoviev<sup>5</sup> susține că „situația în Occident în ceea ce privește mecanismul ideologic este (...) opusă celei din Uniunea Sovietică și din alte țări comuniste. (...) Acolo există un aparat ideologic unitar și centralizat. El a fost creat artificial prin hotărârea oficialităților și a fost impus societății <de sus în jos>. El făcea parte din sistemul puterii și conducerii și se deosebea în mod evident de alte instituții.” Studiul meu nu vizează însă propaganda ca sistem, ci doar ca mijloc de transmitere a mesajului, eludând, pe cât posibil, trimiterea la vreo structură instituțională specializată (aparat de conducere ierarhică, centre de organizare, centre de studiu, proiectare și difuzare de mesaje) sau ideologia și valorile ei (în concordanță cu interesele și obiectivele grupării sociale pe care o reprezintă).

Frapează, atât în cazul propagandei cât și în cel al publicității, că până și cele mai „reușite” imagini (din punct de vedere retoric, estetic sau de marketing) rămân anonime, ceea ce deosebește afișul sovietic de cel al altor țări central și est europene (Polonia, spre exemplu), unde autorii acestora nu capătă doar popularitate ci chiar celebritate, devenind vedete ale culturii străzii. Magda Cârnci observa că „spre deosebire de afișul sovietic, căruia avangardiștii ruși îi dăduseră într-o primă etapă a colaborării lor cu noul regim un impuls avangardist care s-a păstrat și după instaurarea realismului socialist, în România, ca și în celelalte țări estice, acest gen suferă acum de o involuție accentuată din care practic nu-și va mai reveni de-a lungul întregii perioade comuniste (cu excepția Poloniei).”<sup>6</sup> Spre deosebire de Uniunea Sovietică, în care funcția artistului era una supusă imperativelor oficiale, care îi negau statutul de excepție, propagandiștii și advertiserii polonezi sunt niște artiști ai străzii, niște vedete ale publicului larg. Arta totalitară avea în întregime funcția instrumentală de a intruchipa estetic o ideologie, de a o promova în mituri și imagini sensibile. Un „stil internațional”<sup>7</sup> impune un realism total(-itar) tranzitoriu pentru mesajele puterii, exasperant inteligibile, naturaliste sau fotografice în stil, utopice în conținut.

Ca „epilog” al acestui capitol mi se pare potrivită o privire post '89 asupra a ceea ce a devenit publicitatea în Europa Centrală și de Est, pornind de la faptul că, doar cu puțin timp în urmă, (în mai, 2005) presa a anunțat moartea lui Edward von Kloberg, consilierul de imagine al lui Ceaușescu, Saddam Hussein, Mobutu Sese Seko și al altor dictatori. El a lăsat în urmă nu doar niște *brand*-uri negative ale țărilor pe care le-au condus aceștia (a se vedea obsesiile legate de „*brand*-ul de țară”, care derivă din acestea), dar și surse de inspirație pentru publicitatea postcomunistă. A girat, în același timp, *kitsch*-ul de stat – „rezultat al festivismului de nuanță monarhică ce înconjoară persoana și actele lui Ceaușescu, pandant vizual al <*kitsch*-ului ideologic> oficial (...) mimetic sau schematic, dar întotdeauna stângaci, acesta se aplică unei viziuni



alegorice și fals hieratice, de o artificialitate ce ar putea fi pusă pe seama unui inedit și grotesc <pseudo-baroc> comunist”<sup>8</sup>. Pentru că ar trebui să fim lucizi și cinici în același timp, „succesul” lui von Kloberg este unul dintre cele mai impresionante din istoria propagandei și a publicității. Puține mărci capitaliste suportă comparația cu „creațiile” sale. Consilierul PR a pretins într-o serie de interviuri acordate ziarelor americane (*Guardian*, *Wasington Post*, *Chicago Tribune*, etc.) că, lucrând pentru Ceaușescu, a obținut pentru acesta concesiile comerciale din partea Statelor Unite și că în schimbul acestor privilegii și, desigur, a unor sume de bani, el a permis publicarea Bibliei și trecerea evreilor din URSS prin România. Prin intermediul firmei sale de lobby, *Von Kloberg and Associates*, „Journal of Commerce”, „Washington Times” și alte câteva ziare regionale au publicat materiale propagandistice despre situația politică din România comunistă, articole care atacau (deși pare incredibil), tocmai criticile aduse regimului Ceaușescu. Și, pentru că orice rețetă de succes merită reiterată, deși mulți oameni resping amintirea acelei epoci, simbolurile trecutului apar tot mai des în reclamele de azi. În pofida non-capitalismului acestor imagini, ele vând nesperat de bine, mărci care mai au și dezavantajul de a purta o reputație de produse proaste, „comuniste”. Și, pentru că motivația unei alegeri aparent atât de bizare nu poate veni decât de la unul din creatorii acestor mesaje, citez explicația pe care o oferă Adrian Botan<sup>9</sup>, director de creație la una dintre cele mai importante agenții de publicitate din România: „Înainte de anii ‘90, comunismul și derivatele lui erau mărci înregistrate ale Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, organizație care deschisese mai multe francize pe tot cuprinsul Europei centrale și de est. Țările capitalismului decadent mai făceau și ele ceva bani din folosirea ilegală a acestor mărci, în filme cu Rambo și James Bond, de exemplu. Acum, când comunismul a încetat să fie resimțit ca un pericol real, el devine tot mai mult un clișeu cultural. Și astfel ajunge să fie exploatat în artă (sub toate formele ei) și de aici în marketing și publicitate.” Actualmente, în lume se manifestă un „curent” de „brand revival” și au apărut agenții specializate în „marketingul nostalgiilor”. Repulsia, reformulată în cheie ironică, poate fi, la rândul ei, un punct de atracție. Cu o luciditate și un cinism tipic, publicitatea propune de fapt acea distanțare critică la care aspiră întreaga societate, și pare singurul domeniu al artei (sau, mai corect, derivat din artă) în care acest efect de distanțare se impune firesc.

---

<sup>1</sup>op. cit., Black & Red, Detroit, 1983

<sup>2</sup>*Strategiile fatale*, Polirom, Iasi, p. 15

<sup>3</sup>*idem*.

<sup>4</sup>op. cit., p. 47

<sup>5</sup>Zinoviev, Aleksandr, *Occidentul. Fenomenul occidentalismului*, Vreimea, București, 2002, p. 339

<sup>6</sup>Magda Cârnelci, *Artele plastice în România - 1945-1989*, Meridiane, București, 2000, p. 25

<sup>7</sup>cf. Magda Cârnelci, *Artele plastice în România - 1945-1989*, Meridiane, București, 2000

<sup>8</sup>Cârnelci, Margda, op. cit., p. 131

<sup>9</sup>în *Saptamâna financiară*, art. de Monica Cercelescu, mai, 2005

ESTELLA ANTOANETA CIOBANU

## Talk of the devil and he will appear: Sloth, the „Lust of the eyes” and theatricality in *mankind*

*Do not love the world or the things in the world. If anyone loves the world, the love of the Father is not in him.  
For all that is in the world – the lust of the flesh, the lust of the eyes, and the pride of life – is not of the Father but is of the world.*

KJV, 1 John 2.15-16

**T**he First Epistle of John begins with his introductory self-presentation as the “witness” (1.2) to the mystery of the Incarnation, which will thereby authorise the very epistle: “That which was from the beginning, which we have heard, which we have seen with our eyes, which we have looked upon, and our hands have handled, concerning the Word of life –” (1 John 1.1; emphasis mine). The same concern with realness obtains in the doctrine of transubstantiation stated in first canon of the Fourth Lateran Council (1215):

There is one Universal Church of the faithful ... [i]n which there is the same priest and sacrifice, Jesus Christ, whose body and blood are truly contained in the sacrament of the altar under the forms of bread and wine; the bread being changed by the divine power into the body, and the wine into the blood, so that to realize the mystery of unity we may receive in Him what He has received of us.

(Schroeder 236-7)

In between these two professions of faith there come the various discourses of the typological relation between Christ the New Adam and the Adam of the Fall, the satisfaction theory of Anselm of Canterbury purporting to explain the redemptive work of the Son of God, as well as the dichotomy between the “eyes of faith” and the “eyes of the body” with which Christians grasp Creation, and Augustine’s influential reappraisal of John’s *concupiscentia oculorum* as *curiositas*.

This paper will focus on the theatricality of the English morality play *Mankind* with a view to identifying the relationship between the medieval *vitium curiositatis* and the revelations theatre can make, all the more so as the didacticism of the genre may obscure the fact that *the play makes an exhibition of itself* through the showmanship of the Vice figures and of the Devil himself, albeit by deploying the allegorical conceit of idleness and of idle words as embodiments of the lures of the world for the soul's perdition.

In order to understand the relationship between curiosity and the Devil's presence onstage in *Mankind* we need to understand the position of the medieval Church relative to the notion of evil. The first canon of Lateran IV precedes its presentation of the Second Person in the Trinity by a comprehensive view of the universe meant to explain the devil's existence: "The devil and the other demons were indeed created by God good by nature but they became bad through themselves; man, however, sinned at the suggestion of the devil" (Schroeder 236). The patristic notion of free will is thereby resorted to in order to account for sin and evil in a world created by the Supreme Good; as Paul M. Quay (30) emphasises, moral evil is spiritual, not corporeal, originating as it does in a spiritual entity's temptation into transgression.

Moreover, the canon fills in the Genesis blank between God's favourable appraisal of Creation (Gen. 1.31), and the unexpectedly subversive intrusion of the serpent with its reappraisal of the forbidden fruit of knowledge: "And the serpent said to the woman, 'You will not surely die. For God knows that in the day you eat of it *your eyes will be opened*, and you will be like God, *knowing good and evil*'" (Gen. 3.4-5; italics mine). This is the tempter from within the creation that will soon feature as Satan, the arch-foe of humanity disputing the humans' faith and taking leave from God to put it to the test in the Book of Job (1.6-12). Curiosity and its correlative, knowledge, thus seem to yield to a negative appraisal from the outset, and will soon be construed as the devil's enticements.

As early as the fourth century Cyril of Jerusalem, John Chrysostom and Theodore of Mopsuestia deployed the "eyes of faith"—"eyes of the body" dichotomy to teach the catechumens how to look upon baptism and Eucharistic communion to experience a *visio caritas Dei* in terms of "approach[ing] and encounter[ing] *divine presence in space*, and *not in some disembodied illusionism*": thus, the "eyes of faith became tools by which neophytes constructed imaginal bodies to serve as new spaces for the Eucharist" (Frank V; italics mine).

In *De Genesi contra Manichaeos* 2.26.40 Augustine too remarked that the *curiosi* "look into spiritual matters with a terrestrial eye" (qtd. in Newhauser, "Augustinian *Vitium Curiositates*" 111), by which he identified the arrogant incursion into God's *secreta* as opposed to the piety and humility with which the true Christian approaches God's *testimonia* as revealed in the Bible (Newhauser, "Augustinian *Vitium Curiositates*" 104). Augustine insisted that, turned as it was to the worldly and the material, *desiderium oculorum* gave the *visibilia* as *temporalia* the upper hand over *invisibilia* as *spiritualia*. Quite tellingly, in *De vera religione* 38.70 he firmly connected his triad of the "*genera vitiorum*" to what 1 John 2.15-16 identified as the "love of the world," viz. the "lust of the flesh" (*voluptas carnis*), the "lust of the eyes" (*curiositas* in Augustine) and the "pride of life" (*superbia*), as well as supplementing it with the three temptations of Jesus by the devil, cf. Matt. 4.3-10 (Newhauser, "Augustinian *Vitium Curiositates*" n.28). Augustine was firmly opposed to *pseudo-scientia*,

viz. the scholars' allegedly misplaced interest in and curiosity for the *mirabilia* of the world, though, due to his classical education, he himself could hardly avoid it in his biblical commentaries (Marrou 288-9, 379-80).

It is worth mentioning at this point the positive dimension of the *libido videndi*, viz. a keen search for *visio Dei* which gained a new momentum after the 1215 promulgation of the doctrine of transubstantiation and the Church's subsequent "strategy of the visible" (de Certeau 87). The thirteenth century initiated the elevation of the host after consecration, which encouraged a form of Eucharistic devotion soon to abandon frequent communion for seeing the host, reinforced by the early fourteenth-century institution of the Feast of *Corpus Christi* (Kieckhefer, "Major Currents" 97-8). Lateran IV, Michel de Certeau (85) maintains, led to a hiatus between the signifier and the signified: formerly the *corpus mysticum*, the Eucharistic signified became, as the *corpus verum*, the signifier of the *ecclesia*. Displaying as it does the Real Presence in the form of the species of bread and wine, the sacramental body thereby renders visible the Church as the "social" body of Christ (in Pauline parlance).

There is a striking resemblance – albeit presumably unintended – between the doctrine of the Real Presence and the theatrical embodiment of the devil in *Mankind*. A brief description of the morality play<sup>1</sup> will provide the context for discussing the devil Titivillus, by no means an unfamiliar character in the Middle Ages. As various commentators have remarked, *Mankind's* didactic burden concerns honest labour as a remedy for sloth.<sup>2</sup> Not only does the confessor-preacher Mercy enjoin that the protagonist<sup>3</sup> should till his land industriously, but the man himself, having readily internalised the sermon, counterpoises his earnest agricultural labour to the enticements which the so-called "distraction vices" offer him.

The Vices (Nowadays, New Gyse, Nought, and their leader Mischeff) habitually cry for room and silence when they re-appear onstage: theirs is an insidious yet cheerful and ludic entrance, commensurate with both venue and occasion, for the space of the great hall (Twycross 66, 69) could temporarily accommodate at Shrovetide<sup>4</sup> an alternative world of make-believe, itself "part of a continuum of festivity" that engendered a "sense [...] of being *en fête*" (Twycross 67). Quite appropriately then, the distraction vices<sup>5</sup> in *Mankind* prepare for an *enterlude*<sup>6</sup> ("interlude") with music, dancing and choral singing, in the wake of the good characters' drab homiletics: Nought dances to minstrels' music, while the spectators are invited to join in singing a bawdy Christmas song (ll. 334-344); later, the Vices will summon the devil Titivillus by having Nought "pype [blow] in a Walsyngham wystyll" [whistle/flute] (l. 453). In brief, the morality play dramatises the multifarious means whereby the world orchestrates the manipulation of the audience's profession of faith in an attempt to subvert their religious allegiance: the Vices play tricks on Mankind, endeavour to lure him away from work, are beaten by him in a highly comic slapstick routine, and generally entertain him and the audience so as to win him *and* them over into perdition.

From a strictly theatrical point of view, the Vices' summoning of Titivillus to come and work his magic on the adamant Christian ushers in the most spectacular part of the play where the performance thrives on theatrical skills and special effects that operate structurally, i.e. contribute to the overall theatricality of the play. To begin with, the Vices' conjuring of the devil to their aid looks more like conjuring him up, while the latter's deeds onstage render him the embodiment of deceit *par excellence*. Invisible to Mankind thanks to his

net (symbolic of moral *caecitas*), Titivillus puts on a show for the spectators at the expense of the man: the board which he slips in to have the labourer think the soil is hard (ll. 534-7) counteracts physically the latter's spade; the devil's *sleight of hand* in stealing the corn (l. 548), i.e. the fruit of one's spiritual endeavour, counterpoises symbolically *dextera Domini*, God's (right) hand emerging from the clouds to bless and to dispense justice on Earth, according to medieval iconography. By the same token, any instance of a conjuror's trick maintains the demonic association this morality highlights, and, by extension, so can theatre itself. Titivillus' cure of the injured Vices has affinities with the quack doctor's of the mummers' play (Kelley 85): he purportedly restores to health Nowaday's head by "smytt[ing]" and then "sett[ing] yt on again" (l. 436), a radical treatment Nought looks forward to watching and which he ironically blesses like at a public execution: "Ye pley *in nomine patris*, choppe!" (l. 441).

The devil's deceit is all-embracing indeed: no sooner has Mankind resolved to cease work and start praying than Titivillus induces him a need for defecation. The episode capitalises on a bodily function regarded, in terms of praise-abuse, as relief: arguably, this hoax on the man renders purgation the most expedient countermeasure to prayer; in fact, Mankind's predicament amounts to a parodic *realisation*, or rather debased *incarnation*, of the biblical notion of the "Word made flesh." The world, the flesh and the devil – embodying as they do the medieval topos of the Three Enemies of Man – have eventually succeeded in subjecting even the pious and alert Christian.

In *Mankind*, the crux of the matter is the way Titivillus makes his apparition onstage, to which I will soon revert. However, the sheer capacity of seeing demons has a long history that started with the various records of the eremitic tradition of the desert, where the evil distractions of the saintly were successfully circumvented and sometimes deflected to such an extent as to claim that the holy figure had finally played a trick on the devil (Jennings 4). The reports, commentaries and definitions by Eusebius, John Chrysostom, Jerome, Augustine, Gregory the Great or Isidore of Seville, authoritatively insisted on the range of the activities of malign spirits, extending from the mental and spiritual worlds into that of material creation; since the eleventh century, a vast demonological output would comprise forms as diverse as legends, hagiography, ascetical and mystical treatises, ecclesiastical and juridical records, primers for preachers and various compendia, and demons would be discussed in works by Anselm of Canterbury, Peter Lombard, Albert the Great, Th. Aquinas (Jennings 5-6). According to Tom Licence (64), of all later medieval monastic orders, the Cistercians should be credited for opening to scrutiny the subject of the mechanics of demon-vision, the origin and means of obtaining this ability, and the power it bestowed upon the seer. Hagiographers generally blurred the distinction between the ability to see invisible demons and that to spot visible ones in disguise, by advancing the notion of *phantasmata*, i.e. the devil's capacity of adopting various chimerical disguises, including invisibility. In the twelfth-thirteenth centuries, the Cistercians interpreted demon-vision as a spiritual gift conferred by God upon the worthy (as divine consolation for harsh spiritual exertion), thus foregrounding the *discretio spirituum* and *prophetatio*, two of the spiritual gifts mentioned by St Paul in 1 Corinthians 12.10 (Licence 49, 51-2, 54).

In his *Etymologies* (seventh century) Isidore of Seville described magic as an artifice bestowed on the humans by the devil; in his footsteps, in the

twelfth century Hugh of St Victor worked a taxonomy of magic comprising (1) *mantica* (e.g. necromancy), (2) *mathematica* (e.g. augurs and the horoscope), (3) *sortilegium* (the odds), (4) *maleficium* (sorcery) and (5) *praestigium* (illusionism). *Praestigium* features as a branch of magic insofar as illusions, to the medieval mind, could only interfere with the senses by demonic intervention. Yet, according to Richard Kieckhefer (“Magia și vrăjitoria” 16, 21-2), this interpretation also evinces the ludic dimension of magic, whether in its form as sense *delusion* or in that of sinister *entertainment*. Moreover, the later Middle Ages still upheld the Augustinian view of magic as theurgy that concerned wonders wrought by demons: Augustine contended that “the only way for demons to exercise power over people after the devil’s defeat by the resurrection of Christ was by deception,” so that magic merely amounted to “an imposture of malignant spirits” whose powers were “essentially cheats, deceptions and lies” (Ward 9-10).

As to Titivillus (or Tutivillus) in the later medieval literary tradition, it conflated two characters: the *diabolus scribens* of the exemplum tradition, an anonymous devil registering the *vaniloquia* of the laity attending Mass, and the sack-carrier Titivillus depositing in his bag the clerics’ omitted or skimmed-over (Latin) syllables from prayers and the divine service – to be used as evidence against the speakers on Judgment Day.<sup>7</sup> In either case, the offenders were guilty of *taedium* or *acedia*, the vice of sloth which here amounted to stealing what was due to God: the very words of prayer and moreover thorough and whole-hearted religious observance as a form of spiritual communion.

The ubiquity of the devil’s presence – associated in the popular mind with every kind of malevolence, sin, witchcraft, magic, conjuring – may well have led from familiarity to contempt, manifest in the attribution of the tone and habits of a village ruffian or buffoon and the parodic and derisive portrayal verging on the grotesque since the thirteenth century.<sup>8</sup> Margaret Jennings (32) argues that there can be traced a parallel process where the waning force of moralisation of the scribbler motif in the exempla (of monastic tradition) corresponds to the waxing of the devil’s popularity in folklore and the visual arts and to a focus on the entertainment value of the incident.

In *Mankind* the Vices persuade the audience that they should *pay to see* the devil – “*Estis vos pecuniatus?*” (l. 472), enquires Nought – by extolling Titivillus’ qualities in terms of praise-abuse reminiscent of the traditional attributes of Satan: a “hede [...] of grett omnipotens” (l. 462) matches “hys abhomy nabull presens” (l. 466). The entrance fee routine *evoked*, rather than collected,<sup>9</sup> here plays up the theatricality of the event no less than it inverts religious practices and the divine commandments that condemn both idol veneration and any commerce with the devil. Once cajoled into succumbing to *curiosity* and the “*lust of the eyes*” for the stage *presence* of the devil, i.e. the very premise of theatricality, the spectators are urged to “make space and be ware” (l. 475) for Titivillus, who has agreed to “com wyth my leggy s under me” (l. 455), i.e. in visible, human form. “*Ego sum dominancium dominus* and my name ys Titivillus” (l. 476; italics mine), utters the devil as soon as he appears onstage. His asseveration of absolute power mimics God’s – in Deuteronomy 10:17, but also in the English mystery plays of the Creation – and is commensurate with the cosmic and political claims of most tyrant figures in medieval theatre. Feudal allusions notwithstanding, the devil’s assertion of dominion over the world is primarily targeted at the audience, who should succumb to his spell no less readily than the Vices onstage do when they call him “*Domine*” (l. 488).



The character thus drives it home to the spectators that they are witnessing the encroachment of evil upon the world: he commends the Vices to the “Deull” (l. 522) instead of bidding them good-bye, and blesses them with his “lyfte honed” [left hand] to have a “foull... befall” (l. 523).

Furthermore, the devil as the archetypal trickster-figure shows the audience his skills at deception: “Titivillus kan lerne yow many praty things” (l. 573), he boasts, such as the secret of counterfeiting silver coins (ll. 570-2); his evil teachings attempt a *trompe l’oeil* effect whereby to ensnare the people in the eternal fire. In fact, religious ideology and theatrical ruse reinforce one another in the devil’s acting in *Mankind*: Titivillus *stages* the protagonist’s sleep – wherein the latter has a vision of Mercy’s demise “on the galouse” (ll. 590-601) – in terms of “a praty *game*” that “xall be *scheude* yow” (l. 592, italics mine). As elsewhere in medieval theatre, deceit underpins everything related to the world, the flesh and the devil to the effect that salvation itself might be imperilled, were it not for the reassuring generic format supported by the Christian doctrine of divine grace.

That within the morality frame Titivillus plays no episodic but a fundamental part can be grasped from the conditions of seeing this demon: the formerly high-perched recording demon has been relocated on the groundfloor (like the sack-carrier), yet concealed out of the spectators’ view unless and until they enter the game of perverted “simony.” Ironically, though, the spectators’ succumbing to the *vitium curiositatis* and alleged readiness to *pay* for *seeing* the devil *incarnate* – a demonic parody of both the divine kenosis and of the Eucharistic Real Presence to be *festively consumed*<sup>10</sup> – turns on its head the very Christian dogma of the divine salvific scheme, viz. Jesus’ crucifixion as *paying off* the humans’ debt incurred upon Adam and Eve’s encounter with the tempter.

In brief, the *Mankind* Titivillus has undergone a most consequential change of role, from the formerly recorder of the sin of sloth to the very occasion for sin (Jennings 67), on the one hand, and from a demonic underling to *the* fiend of Hell who *prides* in his expertise in the *deception of humanity*, i.e. his fundamental demonic condition, on the other. Nevertheless, Titivillus’ most important role in *Mankind* is that of the implicit orchestrator of the show of merriment-cum-perdition, and thus the play could arguably be construed as a theatrically-effective endorsement of the medieval worldview regarding the close links between theatre and (ludic) deceit, as the original meaning of *illusion* implies too.

*Mankind* enjoys a status of in-between-ness: a morality play true to its religious-didactic agenda, it nevertheless makes the most of the venue and convivial disposition of the spectators so as to edify *and* entertain them. The play dramatises the emerging conflict between the *ars theatrica* and the *artes mechanicae*, on the one hand, and theatre and religion, on the other, since it ultimately represents humankind’s doom and blessing in *disguise* and by an overt appeal to the indomitable “*vitium curiositatis*.”



## Works cited

- Axton, Richard. "Festive Culture in Country and Town." *The Middle Ages*. Vol. 2 of *The Cambridge Guide to the Arts in Britain*. Ed. Boris Ford. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 141-53.
- Beadle, Richard, ed. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- de Certeau, Michel. *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*. Trans. Magda Jeanrenaud. Iași: Polirom, 1996.
- Davenport, W. A. "Peter Idley and the Devil in Mankind." *English Studies* 64.2 (April 1983): 106-12.
- Diller, Hans-Jürgen. "Laughter in Medieval English Drama: A Critique of Modernizing and Historical Analyses." *Comparative Drama* (2002): 1+. Questia Media America, Inc. 25.11.2003 <<http://www.questia.com>>.
- Frank, Georgia. "Taste and See': The Eucharist and the Eyes of Faith in the Fourth Century." *Church History*, 70.4 (Dec. 2001): 619-43. NEC Library Bucharest. 27.02.2004 <<http://www.ebscohost.com>>.
- Garner, Stanton B. "Theatricality in *Mankind* and *Everyman*." *Studies in Philology* 84.3 (Summer 1987): 272-85.
- Jennings, Margaret. "Tutivillus. The Literary Career of the Recording Demon." *Studies in Philology* 74.5 (Dec. 1977): 1-96.
- Kelley, Michael R. *Flamboyant Drama. A Study of The Castle of Perseverance, Mankind, and Wisdom*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press; London and Amsterdam: Feffer & Simons, 1979.
- Kieckhefer, Richard. "Major Currents in Late Medieval Devotion." McGinn, Meyendorff and Raitt 75-108.
- . "Magia și vrăjitoria în Europa medievală." *Magia și vrăjitoria în Europa din Evul Mediu până astăzi*. Ed. Robert Muchembled. Trans. Maria and Cezar Ivănescu. București: Humanitas, 1997.
- King, Pamela M. "Morality Plays." Beadle 240-64.
- Licence, Tom. "The Gift of Seeing Demons in Early Cistercian Spirituality." *Cistercian Studies Quarterly* 39.1 (2004): 49-65.
- Marrou, Henri-Irénée. *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*. Trans. Dragan Stoianovici and Lucia Wald. București: Humanitas, 1997.
- McGinn, Bernard, John Meyendorff and Jill Raitt, eds. *High Middle Ages and Reformation*. Vol. 2 of *Christian Spirituality*. New York: Crossroad, 1987.
- Newhauser, Richard G. "Augustinian *Vitium Curiositatis* and Its Reception." *Saint Augustine and His Influence in the Middle Ages*. Eds. Edward B. King and Jacqueline T. Schaefer. Sewanee, Tn.: The Press of the University of the South, 1988.
- . "The Seven Deadly Sins as Cultural Constructions in the Middle Ages." NEH Summer Seminar, 2004. 26.02.2004 <<http://www.trinity.edu/newhaus/outline>>.
- Quay, Paul M. "Angels and Demons: The Teaching of IV Lateran." *Theological Studies* 42.1 (March 1981): 20-45.
- Schroeder, H. J. "The Decrees of the Fourth Lateran Council." *Disciplinary Decrees of the General Councils: Text, Translation and Commentary*. St. Louis: B. Herder, 1937. 236-96. Medieval Sourcebook. 10.06.2001 <<http://www.fordham.edu/halsall/source/lat4-select.html>>.
- Twyccross, Meg. "The Theatricality of Medieval English Plays." Beadle 37-84.
- Walker, Greg, ed. *Medieval Drama. An Anthology*. Oxford, UK and Malden, Mass.: Blackwell, 2000.
- Ward, Benedicta. *Miracles and the Medieval Mind: Theory, Record, and Event, 1000-1215*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

---

<sup>1</sup> One of the three so-called Macro plays, presumably East-Englian, *Mankind* dates in manuscript (Folger Shakespeare Library MS Va. 354) from 1465-70 (King 243).

<sup>2</sup> The notion of the seven (or eight) deadly sins originates in the early monastic communities of northern Egypt; the hermits' and later the patristic writers' glosses on them suggest that "control over bodily desires lays the foundation for the defeat of more spiritual temptations" (Newhauser, "The Seven Deadly Sins"), which is precisely the moral lesson *Mankind* unfolds. On the other hand, Newhauser contends, current research on hamartiology "does not define the categories of

the sins merely as theological entities, but rather as *differentiated articulations of...discrete forms of an interrupted actualization of socially accepted forms of desire*. Parallel to this definition, the virtues can be understood as *ideals of the socialization of desire*" (italics mine).

<sup>3</sup> Moralities construe their protagonist Mankind dually, as both character and spectator, so that "the entertaining immediacy of performance as a form of diversion [...] 'distracts' attention from the invisible realities of the eternal to the sensory realities of the moment" (Garner 275), actually of the stage, thus foregrounding the very theatricality of the plays as their outstanding accomplishment. I am using the notion of "theatricality" in Garner's definition (274) as "the play's existence in the moment of performance, in all its physicality and immediacy, and the many ways by which it calls attention to this moment."

<sup>4</sup> Shrovetide, a pre-Lent Carnival extravaganza of lesser importance in Britain than on the Continent, evinced in its very name the preparation for abstinence, while the feast overarching the three days before Ash Wednesday actually capitalised on public display and aggression (Axton 146-7).

<sup>5</sup> Mankind learns the Vices' names from Mercy, who takes pains to warn him that though "nyse in ther aray, in language they be large" (l. 296), viz. ready to imbue him with "many a lye" (l. 300), while Titivillus, who can get "invysybull" (l. 303), will cast his evil snare by even more deceptive stratagems (ll. 304-5). In fact, the warning comes upon Mankind's having already seen Nought, who spells out his function as a professional entertainer, viz. the "foll" (l. 275): "I love well to make mery" (l. 273).

<sup>6</sup> *The enterlude* refers here both to the morality's avowed *ludic* bent, permeating as it does the very banqueting format which occasioned its production, and to various instances of a character *entering* the visual field of the audience.

<sup>7</sup> Both the writing devil and the sack carrier, whether or not identified onomastically, as well as Titivillus, feature in thirteenth- and fourteenth-century texts, see Appendices 1-2 in Jennings (85-91). In the fourteenth-fifteenth centuries Titivillus was formally identified in texts by the first verse of '*Fragmina verborum Titivillus colligit horum / Quibus die mille vicibus se sarcinat ille*' (qtd. in Jennings 15). This devil's office may be rooted in part in Jesus' words: "But I say unto you, that every idle word that men shall speak they shall give account thereof on the Day of Judgment" (Matt. 12:36).

<sup>8</sup> In English literature, Titivillus features in the Towneley *Last Judgment*, the work of the Wakefield Master, and in the sermon collection *Jacob's Well* (c. 1410-20). The fiend of Mankind, contends W. A. Davenport (107-8, 112) may well have its ancestry in the Tutivillus equipped with scroll and sack, but it is also connected, if indirectly, with Treselincellis in Peter Idley's *Instructions to His Son* (mid-fifteenth century), whose own source was the demon Terlyncel ('Draw-sheet') in Robert Mannyng's *Handlyng Synne* (1303).

<sup>9</sup> Tom Pettit argues that a real quete would have unduly interrupted the performance for too long, and would have proven an uncertain basis for the existence of a touring professional troupe – as it has long been held Mankind's actors were; more likely, this morality was enacted by amateurs in a noble household or a college (qtd. in Diller).

<sup>10</sup> As Michael Kelly (27) contends, the "flamboyant ornamentation" of morality plays often eclipses their instructive bent, so that in the last resort they "delight more than they preach or teach". Accordingly, Mankind's fall seems to depend more on the devil's cleverness as a magician (Kelly 87) than on the traditional abstract concept of evil snare – which is theatricality at its best.

IOAN ȚEPELEA

## O nouă viziune asupra problematicii culturii și civilizației: Mircea Malița

**D**espre civilizație și cultură s-a vorbit și se vorbește, destul de divers și nu în puține cazuri și contradictoriu. Există, desigur, și o accepție generală în care sfera celor două noțiuni (concepte) este înțeleasă oarecum integrator și neapărat în funcție de o tranșantă realitate istorică. Cum este privită o asemenea realitate în Europa, nu este greu de înțeles. Aici integrarea este fenomenul cel mai cunoscut, studiat și comentat<sup>1</sup>. Desigur că tot aici integrarea are și vechimea cea mai mare, o îndelungată experiență și cele mai notabile din realizări.<sup>2</sup>

După Mircea Malița unitatea Europei, ca idee, n-a apărut din senin, ci are o îndelungată tradiție și merită să-i evocăm desfășurarea istorică. Ne vom referi acum la *preambulul istoric*, care este impresionant, și care începe cu Carol cel Mare, dar care merge apoi până în zilele noastre. Este invocată neapărat și nu de formă, chiar tradiția romană și greacă. R. Ronty este de părere că indivizii pot schimba rațional credințele și dorințele lor, numai păstrând constantă cea mai mare parte a acestora. Cum n-a trecut aproape nici un secol din mileniul nostru fără ca ideea despre care vorbim să nu fie vizibilă, vom reține doar ca exemplificare faptul că o perioadă ea s-a numit „creștinătate” (Eric Habsbawn, *The age of extremes, A History of the World, 1914-1991*, New York, Vintage Books, 1966), firește în versiunea catolică, iar mai apoi, cum scrie Mircea Malița, de la Henri IV și Sully, Abatele de Saint Pierre, trecând prin Montesquieu și Rousseau, ideea ajunge la Hugo și începutul secolului XX. Este adevărat că cea de-a doua Conflagrație mondială ne-a făcut să uităm de o asemenea idee, deși la sfârșitul anilor '20, sunt în concurs circa cinci sute de proiecte remarcabile pe tema „Federației Europene” (Jacques Attoli, *Lignes d'horizon*, Fayard, Paris, 1990).

Despre conceptul integrării putem vorbi din momentul creerii pieței europene comune a oțelului și cărbunelui, urmată apoi și de domeniul comercial și atomic, ca „auspicii” ale civilizației, cum le numește concret M.M. Sunt puse în evidență și alte laturi ale construcției europene pe ideea uniunii și integrării, inclusiv aspectele ce țin de dimensiunea strategică, militară. La un asemenea curs, cu etape definitorii, nu se poate spune că n-au fost și obiecții, păreri contrare, acțiuni de intimidare sau împiedicare. Ba chiar s-a spus că Europa este lipsită de identitate și de profil, că este

evidentă neclaritatea direcției și a scopurilor (Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 1989). T.G. Ash a fost mult mai acid, considerând Europa pornită pe un drum greșit dacă consideră prioritar obiectivul unității în loc de cel ce viza instaurarea unei ordini liberale. Se pare că agenda Maastrichtului de unificare internă i-a absorbit toată energia, neglijându-se problema estului Europei (problemă intrată pe rol după căderea Zidului Berlinului).

Fără îndoială că în faza actuală Proiectul UE a devenit de o magnitudine impresionantă, existând însă și riscuri majore, cum sunt cele generate de uniunea monetară sau amploarea altor factori, precum terorismul internațional. Surprizele, nedumeririle vin și pot veni din diverse părți, ceea ce nu reduce cu nimic nevoia reală de deciptare a sensului devenirii prin cultură și civilizație. Ideea lui Mircea Malița a fost pusă într-o dezbatere chiar în România, la un congres, al 27-lea al The American Romanian Academy of Arts and Sciences (ARA)<sup>3</sup>, desfășurat la Universitatea din Oradea, aspectul trezind interesul aparte al participanților. Semnalul dat prin titlu și prin conținut nu putea să nu ridice tonusul dezbaterilor. Menționăm acum, ca exemplificare, comunicarea prof. univ. dr. Constantin Brătianu, cu tema „Managementul calității în învățământul superior românesc în perspectiva integrării europene”, una din cele multe reținute în plen (M. Malița: *Globalizarea, Surse și riscuri*; C. Mandravel, *Posibilitățile de cunoaștere a comunităților universitare din Europa și America*; Aurel Ardelean, *Ocrotirea naturii și protecția mediului înconjurător în ținuturile românești din interiorul arcului carpatic cu privire specială asupra județelor Arad, Bihor, Satu Mare și Timiș*; Ovidiu Drâmba, *Cultură și civilizație – puncte de vedere*, Gabriel Țepelea, *Un deceniu de activitate parlamentară. Retrospectivă asupra unor mutații în gândire și atitudine ș.a.*). Volumele I și II din Proceedings-ul editat cu acest prilej de Polytechnic International Press din Montreal, vă oferă mult mai multe posibilități de informare.

Revenind la subiectul temei noastre ne străduim să punem în evidență însemnătatea viziunii pe care o induce cartea lui Mircea Malița, faptul că după civilizațiile antichității, cursul istoriei a cumulat mereu contribuții la o mare civilizație, una unică și la nivelul întregii planete, chiar dacă sub aspectul culturilor, lucrurile au evoluat în sensul unor contribuții care au accentuat identitatea fiecăreia, subliniindu-i individualitatea, singularitatea. Impresionant în cartea lui Mircea Malița este capitolul despre „postmodernism: șapte virtuți, șapte păcate”. Este un curent demolator, care desființează liniile de demarcație. Filosoful prin excelență al unui asemenea curent este Richard Rorty (*The Fate of Philosophy*, New Republic, oct. 18, 1982), cel pentru care postmodernismul funcționează doar în arhitectură și în literatură, unde – cum zice el ar avea numai o sarcină culturală. Dar, în filosofie și în politică el este o catastrofă<sup>4</sup>. În fine, pagini de excepție găsim în subcapitolele *Dărâmarea zidurilor*, *Dogmele cad*, *Diversitatea*, *Individualul*, *Dimensiunea estetică*, *Eliberarea de timp și spațiu* ca și în cele imediat următoare: *Detronarea rațiunii*, *Desființarea adevărului*, *Dispariția universalității*, *Contestarea realității*, *Relativismul*, *Obnubilarea comunicării*, *Denigrarea civilizației*. În ceea ce privește critica modernității, considerată totalizantă și pernicioasă, ea, spune Malița, nu intră în ecuația reflecției pentru că ar fi pe *lista neagră*<sup>5</sup>. Familia intelectuală și experiența practică a acad. Mircea Malița, întrebarea lui Descartes *Quod vitae rectabor iter?*, în prelungirea căreia s-a manifestat spiritul studios al acestuia, atât de elocvent și prezent în studiile publicate în reviste de specialitate, în cursuri ținute la Universități din București, Oradea, Marea Neagră, Trier, New York, Virginia sau la Institutele de Relații Internaționale din Moscova și Shanghai,

York, Toronto<sup>6</sup> etc., impun și ideea că avem, iată, una din perspectivele aparte, ca viziune, asupra evoluției prin cultură și civilizație, aspect asupra căruia s-a punctat oarecum decisiv.

Ni se pare interesant și citatul din Maria Gimbutas, referitor la *Civilizație și cultură* (p. 110) din care și cităm: „*Perioada din jurul anului 3500 î.Chr. formează o cezură între vechea Europă și Europa Indoeuropeană. Aceasta este perioada când viața din așezările rurale mari, ca și din cele urbane, încetează sau este profund modificată. În chiar această perioadă - prima jumătate a celui de-al IV-lea mileniu î.Chr. - a fost data primei invazii în câmpiile danubiene din nordul Europei a popoarelor kurgon sau proto-indo-europene, dinspre stepa cuprinsă între Volga inferioară și Ronul inferior. Se poate aprecia că schimbările care au dus la degenerarea așezărilor Vechii Civilizații Europene indică începuturile prezenței indo-europenilor. Studiarea substratului «vechi european» este deci indispensabilă pentru o bună înțelegere a formării și diferențierii primelor grupări indo-europene în Europa.*

Curând după introducerea unei economii producătoare de alimente în timpul mileniului al VII-lea î.Chr., sud-estul Europei s-a consolidat într-un bloc cultural cu rădăcini și o identitate proprie. Acesta a fost un complex cultural cu desăvârșire îndreptățit a fi considerat o entitate independentă, nicidecum o reflectare provincială a evoluțiilor Orientului apropiat, ci o civilizație pe deplin echivalentă celor din Mesopotamia și Anatolia din intervalul de timp menționat...”. Sunt apoi ridicate serioase semne de întrebare privitoare la „împrumuturi” și „migrații”, care nu par deloc justificate, când descoperirile recente au evidențiat „existența așezărilor urbane, a unei scrieri, a templelor și a monumentelor dotate cu obiecte de cult și figurine atingând un număr de aproape treizeci de mii de exemplare...” Succesiunea de teorii și ipoteze vizavi de conceptele de cultură și civilizație este descrisă și de Ovidiu Drâmba. Vorbind despre Alfred Weber, acesta identifică civilizația cu activitățile obiective, tehnologice și de informație ale societății, iar cultura, cu activitățile subiective (ca religia, filosofia sau arta)... Nici Oswald Spengler, nici Alfred Weber n-au putut din start să lămurească lucrurile. Cel care reușește să fie mult mai aproape de soluția corectă a fost Arnold Toynbee, istoric de profesie și sociolog, cel care a scris *Un studiu asupra istoriei*, în 12 volume, dovedind și o erudiție aparte<sup>7</sup>.

În capitolul 1 al valoroasei sale lucrări, Mircea Malița face suficiente clarificări, dovedind o cunoaștere integrală a problematicii abordate. Cel care vorbește despre *Europa* ca despre *o patrie a diversității*, este Denis de Rougemont. Dar să parcurgem titlurile mici, reprezentând categoriile de probleme: *Schimbarea globală și fragmentarea, Polaritatea culturi/civilizație, Aroganță și hybris: scientism, culturalism, Marile experiențe, Rezonanța culturilor și civilizația, Abordarea interdisciplinară, Geomodernitatea, noua modernitate globală*. Or și această mică înșiruire, rezonează în contul marilor idei ce le ridică în fața cititorilor „Zece mii de culturi, o singură civilizație”.

Ne oprim aici, pentru că trăim într-o lume mereu perfectibilă, mereu nesigură, în căutare de noi argumente, de noi soluții. Nu înainte însă de a repeta câteva adevăruri pe care Mircea Malița le-a așezat în cheia<sup>8</sup> acestei cărți:

„• Globalismul este un proces ineluctabil susținut de toate componentele civilizației mondiale, în faza prezentă a dezvoltării ei dinamice;

• Modernitatea, în formula căreia statele și societățile se dezvoltă în ultimele secole, a intrat într-o etapă de tranziție și propulsată de globalizare, se

îndreaptă spre o formă coerentă a geomodernității ce va caracteriza secolul următor;

- Concepută ca modul de generare a avuției, civilizația se află într-o fază de descentralizare, indicând orientarea spre modelul multicentrist de putere economică și politică în care atât bipolaritatea cât și hegemonia vor fi depășite;

- Globalismul nu poate fi înțeles în termenii unor „noi ordini”, el aspiră la un obiectiv mai realist și mai fezabil: coerența. Mersul său nu e determinat, ci contingent, rezultând dintr-o experiență bogată, din încercări și erori, ce pot apărea cvasihaotice;

- Agenda geomodernității se constituie din toate problemele nerezolvate ale tranziției pe care o trăim, precum și din folosirea metodelor supuse în prezent unor teste de eficacitate;

- Preluând problematica globală ea va căuta să reformeze instituțiile internaționale în organisme de gestiune a globalității, în formele noi propuse de evoluția guvernanței;

- Drumul geomodernității va fi sinuos și orizontul ei apare doar la mijlocul secolului următor;

- Meritul civilizației se măsoară prin respectul și sprijinul față de culturi și diversitatea lor vitală ce nu poate fi sufocată;

- Meritul culturilor se măsoară în atitudinea favorabilă și interesul față de progresul civilizației și prin implicarea în programele ei;

- Culturile pot opune rezistență acestui mers, contestând formula civilizației unice, indicând calea fragmentării pe criteriile cvasibiologice ale afinității de grup și comunitate;

- Formulele civilizației (economice și politice) incapabile de a oferi roluri vor suferi crize;

- Locul unde învelișul proiectelor civilizației va fi gol, va permite izbucnirea conflictelor identitare și de spațiu și războaielor culturale în viitorul apropiat;

- Prevenirea conflictelor este legată de oferta de proiecte a civilizației generatoare de interacțiune (distribuind roluri, indiferent de cultura de grup), așa cum au arătat reconcilierile istorice;

- Entitățile civilizației globale sunt state, regiuni, societatea civilă și organizațiile neguvernamentale, indivizii și toți factorii de creare a ofertei, economici, științifici și tehnici. Vechi actori (statele) nu vor dispărea ci își vor reajusta sarcinile; alții ar putea apărea;

- Entitățile culturii sunt numeroase, fragmentate și întrepătrunse, determinate de nenumărate criterii de tradiție, credințe, asemănare și solidaritate locală. Cu cât mai multe, cu atât pretențiile lor hegemonice scad.

- În afară de primitiviști, tradiționaliști și post moderniști, alți inamici ai globalizării și ai civilizației sunt anarhismul, nihilismul și lumpenizarea societății, puternic încurajate de multe filosofii care ne dezarmează în fața provocărilor realității;

- Polarizarea culturi/civilizație este propusă cu intenția de a îndepărta unele confuzii persistente de limbaj conceptual dar și de a defini sursele unor tensiuni ce împiedică civilizația și paralizează culturile;

- Conceptele primei părți sunt folosite la analiza unor probleme globale stringente ca democrație și societate civilă, drepturile omului, știința, tehnologia și revoluția informatică, energia și mediul, educația, cultura, conflictele și identitatea omului;



- Mesajul acestei lucrări s-ar putea rezuma în efortul de restabilire a unei rezonanțe mutual potențatoare între culturi și civilizație și depășirea unei ignorări sau denunțări potemice, sarcina de frunte a geomodernității;
- Experiența Clubului de la Roma și a seriei sale de rapoarte legate de problematica omenirii, prin abordarea echilibrată și lucidă a resurselor culturilor și civilizației în oferirea de soluții, a inspirat cartea de față”.

O inspirație mai mult decât necesară, zicem noi, în condițiile unei atât de pregnante diversități și interpretări difuze, adesea contradictorii a principalilor termeni de referință: *cultură* și *civilizație*. Faptul că dezbaterile deși dense, continui, nu aduc limpezire, ci doar noi semne de întrebare, confuzie, ne determină să opinăm în sensul că lucrarea domnului Mircea Malița, venită pe fondul acumulării unei indubitabile experiențe în cadrul Clubului de la Roma, dar și a contactului direct cu o realitate internațională atât de dens alcătuită, reprezintă una din direcțiile actuale cel mai ușor de identificat prin evoluție, prin cultură și civilizație. Am fixat această temă la final, din perspectiva următoarelor etape istorice de după antichitate. Nu suntem convinși că am reușit în modesta noastră încercare, întrucât abordările sunt nu doar diverse și contradictorii, cât chiar opuse. Diferențele de interpretare sunt oglindite și de titlurile a numeroase cărți, considerate pur și simplu faimoase. Așa este, de pildă, și **Studiul Civilizațiilor** a lui Toynbee (care în germană apare cu titlul „Studiul culturilor”). Spengler, Berdiaev, Sozlovski alături de Toynbee, sunt doar câțiva dintre gânditorii ce s-au oprit la fenomenul în discuție. Or fiecare țară are specialiștii săi, care dezbate probleme legate de *civilizație* și *cultură*: eseistii spanioli, cei ruși și chiar românii Blaga dar și Tudor Vianu, Simion Mehedinți ș.a. Firește că este nevoie să depășim multe din definițiile date, ele însă fac parte demonstrativă chiar din evoluția despre care am vorbit. O evoluție care trebuie să țină seama că trăim într-o epocă în care se pune foarte clar problema salvării și soluțiile care se întrezăresc sunt, de regulă, foarte fragile d.p.v.d. teoretic. De fapt, trăim o criză (criza partidelor, criza liderilor...) sau un proces cu tendințe spre globalizare, în care se pare că SUA au un rol hegemonic, ceea ce este doar parțial adevărat<sup>9</sup>.

Probabil vom reveni și noi, cu alte aprecieri, în funcție de procesul asupra căruia am stăruit, convinși că datele și informațiile vor fi mult mai concrete și tranșante.

---

<sup>1</sup>Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație. Spre geomodernitatea secolului XXI*. Cu o prefață de Ricardo Diez-Hocleitner, Editura Hermira, Buc., 2001, p. 111

<sup>2</sup>*Scissors, Paper, Stone*, Black Sea University, Workshop, 1966. Romanian Review 35/1352/1998

<sup>3</sup>The 27<sup>th</sup> Annual Congress of the American Romanian Academy of Arts and Sciences (ARA), *Proceedings*, vol. 1, Polytechnic International Press, Montreal, 2002, p. 9-54

<sup>4</sup> Mircea Malița, *op.cit.*, p. 322

<sup>5</sup> Ibidem, p. 107

<sup>6</sup> Ibidem, p. 11

<sup>7</sup> Ovidiu Drâmba, *Cultură și civilizație – puncte de vedere*, în „Proceedings”, vol. 1 editat de Polytechnic International Press din Montreal, în 2002, p. 21-22

<sup>8</sup> Mircea Malița, *op.cit.*

<sup>9</sup> Vladimir Tismăneanu, *Spectrele Europei Centrale*, Prefață de Livius Ciocârlie, coordonare de Daciana Branea, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 120



Pr. prof. univ. dr. NICOLAE V. DURĂ

## Reactivarea scaunului mitropolitan al Tomisului (V)

**Scaunul de Tomis, îndreptățit a fi reactivat și trecut la locul său  
cuvinit în Dipticele Bisericii Ortodoxe Române**

**S**n ultima vreme, unele Eparhii din cadrul Mitropoliei Munteniei și Dobrogei au solicitat Sfântului Sinod înălțarea lor într-un alt rang. Firește, dacă avem în vedere vechimea, istoricitatea și importanța lor canonică, trebuie precizat, de la bun început, că primul Scaun episcopal îndreptățit la această revendicare este cel de la Tomis, care a precedat pe cel de la Argeș cu cel puțin zece secole, iar pe cel de la Târgoviște, transferat tranzitoriu de la Argeș, cu aproximativ treisprezece secole. În afară de faptul că ambele Scaune – Argeș și Târgoviște – s-au bucurat de acest rang pentru o perioadă relativ scurtă, nu trebuie uitat că Scaunul arhiepiscopal și mitropolitan de la Tomis a fost prima și unica metropolă ecleziastică a neamului daco-romanilor (vlahilor), așezați în aria de formare a poporului român, adică în spațiul carpato-danubiano-pontic, care se întindea dincolo de Tisa de Prut. Practic, aria geografică a înglobat, deci, toate Eparhiile, Arhiepescopiile și Mitropoliile existente astăzi pe pământul românesc, inclusiv pe cele de la Argeș, Târgoviște sau Galați (creație tardivă, dictată doar de considerente de natură administrativ-politică).

Dacă se consideră că temeiurile istorice și canonice nu sunt suficiente pentru ca Scaunul de la Tomis să fie reactivat și trecut la locul său cuvinit în Dipticele Bisericii noastre, atunci, să se facă măcar un gest de „restitutio”, și anume ca – după reactivarea sa la rangul de mitropolie – să fie trecut după cei cinci mitropoliți ai Țării (București, Iași, Craiova și Timișoara). Oricum, îndreptățirea sa istorico-canonică – de-a fi reactivat la rangul de mitropolie – rămâne indiscutabilă. Mărturiile istorice și canonice adevăresc cu prisosință această realitate.<sup>1</sup> De aceea, rămâne doar ca „Sfântul Sinod” să chibzuiască locul ce i se cuvine acestui prim Scaun mitropolitan al țării – ca vechime istorică – în Dipticele Bisericii noastre.

## Ce aștepta Întâistătătorul Bisericii noastre de la actualul ierarh tomitan?

Printre altele, în *Gramata mitropolitană*, data în reședința patriarhală la 8 aprilie 2001, cu ocazia întronizării Prea Sfințitului Dr. Teodosie Petrescu în *Scaunul de Arhiepiscop al Tomisului*, Întâistătătorul Bisericii noastre – care se definea „smerit urmaș... în slujirea de mitropolit al Munteniei și Dobrogei...” – dădea „alesului Arhiepiscop, înalt Prea Sfințitului Teodosie, împuternicirea canonică de a păstori ca Arhiepiscop de Dumnezeu păzita Arhiepiscopie a Tomisului, cu toate orașele și satele care țin de astăzi și vor ține și în viitor de această Sfântă Arhiepiscopie...”<sup>2</sup>

Această *Gramată mitropolitană* preciza că noul ales, dobândind jurisdicția de Arhiepiscop al Tomisului, are darul și puterea de a așeza diaconi, preoți și protopopi la toate Bisericile din Arhiepiscopia înalt Prea Sfinției Sale...”<sup>3</sup> Așadar, actualul Arhiepiscop al Tomisului nu s-a învrednicit de drepturile pe care le-au avut înaintașii săi, care își hirotoneau episcopi sufragani (episcopi de cetăți și sate, adică horepiscopi).

Din aceeași *Gramată mitropolitană*, aflăm că Mitropolitul său aștepta de la acesta „...iubire de neam... grijă pentru promovarea învățământului teologic și religios... și părintească îndrumare a tineretului ortodox, făcându-se tuturor călăuză întru păstrarea neștirbită a dreptei credințe și a rânduielilor Bisericii noastre străbune”<sup>4</sup>

Aceste așteptări au devenit deja realități. Facultatea de Teologie, al cărei Decan este chiar Arhiepiscopul Tomisului, Dr. Teodosie, acțiuni practico-liturgice pentru a îndruma și catehiza tineretul întru învățătura Bisericii, fie și la Țărnuțului Mării<sup>5</sup> – așa după cum obișnuiau să facă atât Mântuitorul Hristos, cât și Apostolii Săi – predici și cuvântări parenetice la fiecare ocazie, prin care Î.P.S. Sa își îndeamnă turma cuvântătoare la păstrarea și mărturisirea dreptei credințe, aflarea de moaște, ridicarea de așezăminte monahale, înălțarea de biserici, capele și troițe, acrvia pentru păstrarea rânduielii tipiconal-liturgice și canonice etc., sunt tot atâtea realități evidente, care adevăresc, cu prisosință, că așteptările Întâistătătorului Bisericii noastre s-au împlinit deja la Tomis... Ierarhul tomitan are într-adevăr maturitatea și plinătatea faptelor, care îl învederează a fi un vrednic urmaș al mitropoliților Tomisului de odinioară, în succesiunea cărora trebuie să fie înscris și prin Dipticele Bisericii noastre, odată cu reactivarea Scaunului mitropolitan din fosta metropolă a neamului românesc din primul mileniu.

### În loc de concluzii

În loc de concluzii, vom enunța succint câteva idei pe care le-am desprins din cercetarea materialului documentar și informativ de specialitate (istorie, drept canonic, patrologie etc.), care învederează, în chip peremptoriu, necesitatea reactivării Scaunului mitropolitan de la Tomis.

Ortodoxia românească își are izvoarele ei în creștinismul apostolic din Scythia Minor, unde Tomisul a fost metropola întregului neam daco-roman.

Nici o altă Biserică locală, din primul mileniu, nu se poate mândri, pe bună dreptate, cu Ortodoxia credinței mărturisită și apărută de către ierarhii Bisericii

din Tomis – *metropola neamului* din Dacia Pontică – a cărei reprezentanți au participat la marile soboare și discuții teologice ale Bisericii ecumenice.

Prin contribuția ierarhilor tomitani, Biserica Ortodoxă Română a fost părtașă la formularea și apărarea învățăturii de credință ortodoxă, ecumenică (universală sau catolică).

În primul mileniu, relațiile Bisericii nord-danubiene cu Biserica ecumenică (catolică sau universală) se datorează în exclusivitate Scaunului mitropolitan al Tomisului, care a avut relații canonice, directe, nu numai cu Scaunele episcopale sud-dunărene, unde se afla aceeași populație tracă-dacă romanizată sau în proces de romanizare, ci și cu primele două Scaune episcopale primațiale ale lumii creștine și ecumenice din vremea respectivă, adică cu Roma Veche și Roma Nouă, alias Constantinopolul.

Încă din secolele III-IV, Întâistătătorul Bisericii tomitane a purtat titulatura de episcop al Bisericii din Scythia Minor. Cu scaunul de reședință în metropola provinciei romane, Scythia Minor, adică, la Tomis, încă din epoca apostolică, episcopul tomitan avea să poarte titlul de mitropolit din epoca Sinodului I ecumenic (Niceea, 325). Dar, deși această realitate ecleziologico-canonice este atestată atât de procesul evolutiv al formelor de organizare – inclusiv cel al constituirii instituției de tip mitropolitan încă din epoca sinodului de la Niceea (325) – cât și de legislația canonică, ecumenică, din secolul al IV-lea (cf. can. 4-7 I ec.; 2 II ec.), totuși, unii istorici români au acreditat ideea că eparhia Tomisului a devenit mitropolie de-abia la începutul secolului al IV-lea.

Istoricii care au rămas tributari informației vehiculate de Sozonem (prima jumătate a secolului al V-lea), preluată de legea lui Zenon (480) etc., au pierdut din vedere și faptul că aceeași realitate ecleziologico-canonice – atestată atât de istoriografia creștină, cât și de legislația canonică, ecumenică – face mențiune expresă și de episcopii de țară (horepiscopii) încă din secolul al II-lea, care au existat și în Dacia Pontică.

Descoperirile și cercetările arheologice adevăresc existența de cetăți și de mari așezări rurale atât pe țărmul Mării Negre, cât și în interiorul provinciei romane, „Scythia Minor”, locuită de populația geto-daco-romană. În aceste cetăți au existat episcopi, iar marile așezări rurale au fost păstorite de horepiscopi.

În lumina precizărilor de mai sus, trebuie așadar afirmat că Sozonem făcea referință la „Scythia Minor”, mai precis, la Biserica din Chersones (Crimeea), păstorită de ierarhii greci, și nu la Biserica din „Scythia Minor”, recte la Tomis, de unde și confuzia preluată și de istoriografia română. Chiar dacă legea lui Zenon ar fi făcut referință expresă la Scythia Minor, nu trebuie pierdut din vedere faptul că am fi avut de-a face cu o stare de excepție din Biserica din Dacia Pontică, creată de năvălirea hunilor, și nu cu o realitate ecleziologico-canonice, care atestă existența unei organizări mitropolitane la Tomis încă din epoca primului Sinod ecumenic (Niceea, 325) (Cf. can. 4-7).

Mitropolia Tomisului a continuat să existe până în secolul al XIV-lea. Mitropoliile grecești, înființate de bizantini la Durostorum (Silistra), în anul 971, și la Vicina, în anul 1249/1250, nu au desființat Mitropolia Tomisului, al cărei ierarh a fost Întâistătătorul Bisericii neamului românesc. Faptul că, în sigiliile descoperite la Constantinopol, mitropoliții Vasile și Anicet – din secolele X-XI – poartă titulatura de mitropoliți ai Tomisului, și nu al altor Scaune mitropolitane din Asia Mică, precum a fost de exemplu cazul unui ierarh grec de la Axiopolis, din secolul al XI-lea, constituie încă o mărturie peremptorie în privința continuității organizării ecleziastice, de tip mitropolitan, la Tomis, și după primul mileniu.

Mitropolia Tomisului s-a bucurat de statutul de autocefalie deplină până în epoca patriarhului Fotie (secolul al IX-ea). După o scurtă perioadă de știrbire a acesteia – săvârșită de Patriarhia ecumenică cu conivența politicii imperiale bizantine – Biserica din fosta provincie romană, Scythia Minor, a reușit să-și afirme și să-și păstreze vechiul ei statut de autocefalie până la dispariția ei în secolul al XIV-lea.

Punctul de rezistență al edificiului autocefaliei Bisericii noastre, recunoscut oficial de Patriarhia de Constantinopol, în anul 1885<sup>6</sup>, rezidă tocmai în statutul de autocefalie de care s-a bucurat „ab antiquo” Mitropolia Tomisului, prima mitropolie autocefală pe pământul românesc, a cărei reactivare se impune, așadar, de la sine.

Cât privește ordinea canonică a Scaunelor mitropolitane, din Dipticele Bisericii noastre, Mitropolia Tomisului ar putea fi trecută - prin aplicarea principiului economiei – pe ultimul loc, evitându-se astfel orice discordie creată din cauza unor pretenții de verhovnicie sau întâietate afișate de unele Scaune mitropolitane de creație recentă.

În fine, din expunerea motivațiilor și temeiurilor eclesiastice, canonice, istorice, culturale și pastoral-administrative – cerute de Cancelaria Sf. Sinod, prin adresa nr. 4280, din 5.02.2003 – s-a putut constata tocmai necesitatea urgentă și evidentă a reactivării Scaunului mitropolitan al Tomisului, înființat încă din epoca primului Sinod ecumenic. Desigur, prin reactivarea acestui Scaun se învederează nu numai existența celei mai vechi instituții mitropolitane pe teritoriul Țării noastre, ci însăși vechimea creștinismului, de tip instituțional, la români, care s-au înscris – datorită Bisericii din Scythia Minor (Dobrogea) – în aria ecumenicității ortodoxe încă din anul 325, adică cu multe secole înaintea altor neamuri din jurul nostru (unguri, sârbi, bulgari, ucrainieni, ruși etc.), de unde deci și necesitatea conștientizării acestui act, de importanță majoră din istoria neamului nostru, de către cei care sunt chemați a-l materializa, adică, reactivarea Scaunului mitropolitan al Tomisului.

---

<sup>1</sup> Vezi N.V. Dură, *Mitropolia Dobrogei între trecut și prezent*, în revista de teologie Sfântul Apostol Andrei, V (2001), nr. 9, p. 105-115; Idem, *Reactivarea Mitropoliei Tomisului cu titulatura de „Mitropolie a Dobrogei”*, în Actualitatea Ortodoxă, II (2002), nr. 13, p. 5; nr. 14, p. 2; nr. 15, p. 2; nr. 16, p. 3, III (2003), nr. 17, p. 8

<sup>2</sup> *Gramata mitropolitană*, Apud N. Runcan, *Două milenii de viață creștină în Dobrogea*, Constanța, 2002, p. 544-547.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 547-548

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 548

<sup>5</sup> De altfel, este binecunoscut faptul că arhiepiscopul Tomisului săvârșește slujba Învierii, pe țărmul Mării, tocmai în scopul de a-i îndruma spre calea lui Dumnezeu, chiar dacă - pentru unii ziarști, parlamentari și politicieni, de formație proletcultistă și cripto-comunistă - acest lucru este speculat și etichetat ca „necanonic”. Asupra acestei așa-zise necanonicități, a se vedea N.V. Dură, *Învierea de la țărmul Mării Negre*, Edit. Cuget Românesc, Bârda, 2002, p. 5-64.

<sup>6</sup> Vezi N.V. Dură, *Rânduiești și norme canonice privind administrarea Mirungerii. Sfințirea Sfântului Mir pe teritoriul românesc, expresie elocventă a stării de autocefalie a Bisericii române de-a lungul secolelor*, în Mitropolia Moldovei și Sucevei, LVII (1981), nr. 1-3, p. 39-57; Idem, *Autocefalia Bisericii Ortodoxe Române și bazele sale canonice*, în Mărturie Ortodoxă (Haga), IV (1985), nr. 8, p. 91-127; Idem, *O sută de ani de la recunoașterea Autocefaliei (1885-1985) și șaizeci de ani de la întemeierea Patriarhiei Române*, în Mărturie Ortodoxă (Haga), V (1986), nr. 9, p. 63-100; Idem, *Patriarhia ecumenică și autocefalia Bisericii noastre de-a lungul secolelor*, în Studii Teologice, XXXVIII (1986), nr. 3, p. 52-81; Idem, *Forme și stări de manifestare a autocefaliei Bisericii Ortodoxe Române...*, p. 257-326.

KEITA IBRAHIMA

## Simpozionul de acuarelă „Culorile toamnei” Celic-Dere, Tulcea, 2005

**O** succintă incursiune în istoria artei acuarelei este o introducere de bun augur pentru tânăra generație. Se presupune că putem regăsi cele mai vechi acuarele în peisajele zămislite de germanul Albrecht Dürer (1471-1528). Acuarela a devenit o tehnică foarte răspândită, dezvoltându-se în Marea Britanie din Epoca Victoriană și în Franța din al II-lea Imperiu. Motivele adeseori alese de artiști sunt peisaje și flori pentru tehnica fluidității, transparenței, delicateții și expresivității acuarelei. Din punct de vedere al modalităților de abordare sunt imense varietăți de proceduri, și zic eu: vor mai fi.

Sunt artiști care uzitează acuarela pentru prospețimea și darul acestei tehnici de a conferi un mare respect pentru textura suportului. Alții o supun pentru a servi ideilor lor folosind pe alocuri culori opace. Cu tenacitate și cu prețul multor exerciții și ratări artistul reușește să depășească dificultățile și prejudecățile tehnicii.

Două mari direcții s-au desprins, anume acuarela pe hârtie uscată și cea pe hârtie umedă. În ambele cazuri ajustarea sau corectarea erorilor sunt foarte anevoioase, uneori chiar compromițătoare pentru lucrare.

Școala românească de acuarelă a evoluat de-a lungul timpului fiind părtaşă la implementarea sintezelor cromatice datorate preocupărilor stilistice ale autorilor începând cu neoclasicismul și perioada interbelică. Voi aminti câțiva artiști care au marcat, prin creația lor o cotitură în aventura acuarelei românești, eliberând-o de prejudecata așa-zisă a „genului minor”. Carol Pop de Szatmary a dat un impuls acuarelei interesat fiind de problematica socială sau etnografică. Rodica Maniu-Mütznner, prin opera sa de acuarelă, a abordat în mod fericit transfigurarea ritmurilor poetice ale formelor gracile, a tăcerilor și tandreții stăpânite de o atmosferă caldă, muzicală.

Maw Wexler Arnold ajunge la transcrierea emoției și impresiuni optice fără ezitări și fără stăruință evidentă. Arnold construiește direct prin culoare fără a mai desena în prealabil motivul. Cele câteva indicații sumare de creion rămase sub tușa de culoare au parcă și ele rolul de a vibra suprafața cromatică. Investiția în acuarelă a supleței tactile îi asigură un loc de frunte în acest gen.

Școala dobrogeană contemporană, și nu numai, datorează foarte mult maestrului Constantin Găvenea prin opera sa unică pe tărâmul acuarelei. Poet

al întinselor suprafețe umede din Delta Dunării, a contribuit la dezvoltarea acuarelei într-o arie mai largă decât granițele Dobrogei.

Zece artiști din Galați și Tulcea au creat opere minunate de acuarelă în atmosfera feerică din localitatea Celic-Dere. Voi încerca întâi să regroupez acei artiști care au metode de lucru înrudite iar ceilalți vor fi evidențiați de un comentariu plastic singular.

**Liliana Jorica Negoescu** și **Jana Andreescu** exploatează valențele tradiționale ale acuarelei cu zone întinse de laviuri transparente și diafane, punctate de cele saturate într-o mixtură de culori calde și reci cu dominantă preponderent caldă. Tușele sunt alerte trădând o spontaneitate controlată. Lucrările denotă o anume stăpânire a gestului și respectul pentru zonele neutre – albe care conferă operelor o compoziție elegantă bine orchestrată.

**Gabriela Georgescu** și **Cornelia Nicolaescu Burlacu** își făuresc un apetit pentru o acuarelă mai elaborată. Ele investesc talent, trudă, îndemănare și minuțiozitate în găsirea nuanțelor rafinate potrivite. Este regnul decorativului, al volumetriei dar și al monumentalului. Fiecare tușă este delimitată cu precizie de aurar iar tonurile sunt savant juxtapuse conferind lucrărilor o adevărată feerie cu valențe cromatice complexe și prețioase.

**Nicolae Cărbunaru** își începe opera în tehnica pe hârtie udă, punctând pe urmă cu accente saturate la finisaj pe hârtie uscată. Transfigurarea imaginii nu se îndepărtează prea mult de figurativ. Trecherile sunt minuțioase și precise. Frânturile din natura autumnală care inspiră pe maestru sunt atât de generoase în game cromatice echilibrate încât nu prea necesită răstălmăciri obositoare.

**Veronica** și **Traian Oancea** uzitează tușe spontane, lapidare și ample. Folosesc o gamă cromatică restrânsă și renunță la detaliu. Veronica și Traian investesc mai degrabă în contraste valorice care constituie o abordare dificilă. Ei reușesc să confere lucrărilor un ansamblu încheșat, o intimitate expresivă de monolit.

**Vasile Drăgușanu** folosește natura ca un pretext de efuziune cromatică și sentimentală, o transfigurare a naturii incendiare de apus de soare. Valențele culorilor sunt subliniate de cele terțiare care sunt închise și saturate.

La **Viorel Poiată** asistăm la regnul lirismului. Artistul este un spontan care lucrează cu febrilitate. „*Detaliile nu sunt detaliate*”, tușele sunt lapidare și subțiri în zona florală. Textura laviurilor este străbătută de o adevărată dantelărie de arabescuri din regnul vegetal. Aceste elemente vegetale sunt vizionate în fața ușilor, ale ferestrelor cu lumina reverberând pe vase cu flori. Sunt o adevărată poezie a ferestrelor deschise către suflet.

**Cicerone Ciobanu** folosește o tehnică absolută de acuarelă pe hârtie udă. Asistăm la o adevărată acvatică reunind în același creuzet norii cerului, aburii brumei care pogoară și se întâlnește cu vegetația și apa într-un tot unitar. Vegetația acvatică se înalță spre cer iar cerul se scufundă în natură lăsând pe siluetele zidurilor bisericilor o dără de lumină dumnezeiască.

## Colocviile revistei *Transilvania*

Cea de-a doua ediție a Colocviilor revistei *Transilvania* a fost dedicată prozei românești contemporane; discuțiile, urmărind „Șansele prozei românești”, s-au desfășurat în cadrul a două mese rotunde, în zilele de 18 și 19 noiembrie 2005. Moderatori: Ioan Groșan, Doris Mironescu (redactor șef adjunct revista *Timpul*), Dragoș Varga-Santai (redactor *Transilvania*). Au participat: Mircea Braga (Sibiu), Rodica Braga (Sibiu), Dumitru Chioaru (Sibiu), Bogdan Crețu (Iași), Ovidiu Dunăreanu (Constanța), Ioan Groșan (București), Ioan Maris (Sibiu), Doris Mironescu (Iași), Angelo Mitchievici (Constanța), Veronica Niculescu (Sibiu), Antonio Patras (Iași), Dumitru Radu Popescu (București), Andrei Terian (Sibiu), Dumitru Tucan (Timișoara), Andrei Ungureanu (București), Radu Vancu (Sibiu), Dragoș Varga-Santai (Sibiu), Ioan Radu Văcărescu (Sibiu). Cu oazia colocviilor au fost decernate și premiile revistei *Transilvania* pe anul 2005 prozatorilor Dumitru Radu Popescu și Ioan Groșan.

---

## Premiile Concursului Național de Poezie și Eseu „Panait Cerna”, Ediția a XXX-a, 2005

Juriul format din: Nicolae Prelipceanu (președinte), Sterian Vicol, Șerban Codrin, Ovidiu Dunăreanu, Sorin Roșca, Ioan Popișteanu, Paul Prodan, Olimpiu Vladimirov (membrii), întrunit în datele de 7-9 octombrie 2005, în conformitate cu Regulamentul de organizare și funcționare al concursului, a stabilit următorul palmares:

### SECȚIUNEA POEZIE

Premiul I și al Revistei *Ex Ponto* – **Valeriu Mititelu**, Brăila

Premiul al II-lea – **Emilian Avrămescu**, Constanța

Premiul al II-lea – **Carmen, Raluca Șerban**, Constanța

Premiul al III-lea nu s-a acordat

MENTIUNE POEZIE - **Iulia Gabriela Taifas**, Brăila

- **Ana Maria Crețu**, Suceava

### SECȚIUNEA ESEU

Mențiune eseu - **Ana Maria Blănaru**, Suceava

PREMIILE REVISTEI „PORTO-FRANCO” (Galați):

**Andreea Șuleap** (Suceava)

**Cristina Gațachiu** (Medgidia)

Au participat patruzeci de concurenți din unsprezece județe ale țării, inclusiv Tulcea.



VALERIU MITITELU

(n. 03.05.1976, Brăila)

Premiul I și al revistei *Ex Ponto*

## Paradisul sintetic

caleidoscopul s-a spart și ceașca citește zațul departe  
fluturii și-au lepădat pielea zboară pe cabrații cai fără șa;  
strivește-mă  
sub papucul acestui noiembrie recită din clasici, hai,  
predă-mi arta iubirii aproximativ după manuale alternative; am să înghit  
toate sâmbetele trecătorilor de ocazie și manifestele cu idei fixe ca o  
apăsare  
să plângi (numai!) la producțiile indiene cail împing carul în foc și  
condamnatul stoarce cârpele în ciorba noastră casnică și rotundă  
doar cartofii sărută sincer pulpe de roșii, vino să vezi ce sublim  
sunt o poză decupată  
pe epiderma ta apusul bate monedă calpă chipul meu  
chircit sub o mască  
între două bătăi se năruie tadj mahall-ul  
aștept trenul înecat în miruri antisolare citesc frunzele cum se sparg de  
ochii pomului  
disecții pe o valiză leagă-mi degetele în dulapul cu haine de mână a doua  
aruncă-mi  
pomană sărutul pe treptele de biserică  
mirabil sâmburele de măr încolțit atâră în tivul rochiei tale de olandă cu o  
mie de ochi  
lațul mijește miop  
sub umbrelele crinilor  
rendez-vous la o cafea drămuită floare de noapte la manșeta unui  
zeu crescut pe arac  
îmi injectez în creieri colivia plină cu pene de duminică  
naufragiu pe o tavă de plastic conjugă-mă în minaturi fierbinți  
măine voi fi celebru în jurnalul de 5 - cartoful  
perdant mă visez bântuind frenetic  
pe buzele tale  
paradisul sintetic

## Vânătoarea de sâmburi

*In memoriam Andreea Iulia*

*Lumea începuse-ntr-o vineri,  
într-o vineri s-a sfârșit lumea.*

plouă cu caise și în colțul de stradă copiii desenează  
întrebări pe nisip  
„mai știți ceva de Andreea, mai știți?”

mă trec cu privirea tăiată am gura cusută în batistă  
celor mai mulți li se pare ciudat ocolul meu e deja un ritual  
agasant pe retinele curioșilor preasensibili.

este vineri și timpul mușcă hulpav din week-endul acesta  
Andreea  
nu mai vede orașul  
nu mai pofteste la pepenii țigăncii  
nu mai merge în parc..., beți și pentru Andreea o guriță de suc  
îi plăcea...

„mai știți ceva de Andreea, mai știți?”  
desenează copiii întrebări pe nisip.

trec fără mine delirul  
mă rog și blestem  
camionagii-tehnica-ziariștii  
și veacul acesta pitic

„fără Andreea, unde e viața  
ce este Raiul sau iadul?”, plânge soră-mea  
cu mințile albe cu sânge în ochi  
ca un câine gonit peste prag.

n-am vorbele toate astăzi și chiar de-aș avea  
ce să-i spun?  
... că poarta-i deschisă  
că paradisul e o vorbă ruptă din cărți  
că plouă la stradă

și, în iarbă caisele dansează demential în papucii Andreei  
naufraziul și AAA! e ultimul semn  
în liniștea neagră  
o nebună plânge în flori lumea pierdută la colț  
printre degete vinerea asta-ce-coapte!-caisele  
pică din cer sfârșitul de vară între copii  
devastator  
a început vânătoarea de sâmburi.

## Tu veneai totdeauna cu ploaia și pentru Maria

miroseai a trenuri și santal  
nu purtai rochie cu volane și fluturi  
nu pășeai cu pantofi de lac  
pe umărul tău spânzura un cimitir de batiste  
eșuate în fard.

ți se spunea *inocenta de la nr. 10* erai femeia cu o mie de nume  
și pașii rotunzi veneau totdeauna cu ploaia  
răsfoind strada. poate că acesta era și motivul pentru care savurai

după-amiezile arse  
amnezii înecate în ceai.

în irișii tăi plutea un fermoar ruginit  
și o sticlă de plastic înghițise refrenul „... dar noaptea, toate femeile fac  
dragoste

cu geamul deschis...” adormei (pe partea stângă mereu)  
inima ta făcea cute adânci găsind  
a visa găsi dimineața  
poeme de Rilke pe coapsele tale un nebun desenase naiv  
cu pietre acuarele și friguri  
transatlantice petalespinișiziuaruptăîndouă

tu iubeai o himeră plecată cu ploaia...

miroseai a trenuri și santal  
dar mai ales  
fugeai în sufletul gol (bâjbâind nordul)  
cu nasturii rupți,  
iar fluturii – decupați de pe rochie...

**însă,  
aceasta, e o altă poveste**

## Ochii cerbilor

*In memoriam Andreea Iulia*

„Iubesc morții. Există iubiți urâți, dar morții  
sunt toți frumoși, transfigurați și angelici.”  
Salvador Dalí

... poza ta. îngâni că *absența este un nume de fată*...  
epatezi  
cât o iarnă rusească rătăcită-n urali noaptea aceasta mi-au intrat în ureche  
pagini smulse de vânt. tapiserii de tăcere  
așteptarea linșează  
foșnetul tău și eternul începe cu azi

*manifest pentru cer* ochii cerbilor te-au cerut pe o masă de piatră  
urai imortelele  
somnul și moartea umăr la umăr braconează corneele  
între sânge și fum  
cu capul căzut sub vapori de formol și chriști impasibili  
îți recit *fericiri amânate*

e enigmă strânsă în dinți ca firul de iarbă durerea  
fantasmele cailor cu picioare de lemn galopul și ușa  
ușa aceea... aroma cafelei dansând peste morții pregătiți de paradă  
un zâmbet de var în privirea topită *absența este un nume de fată*  
...*Andreea*...

unghia zgârie *ochii morților mușcă* zborul muștelor în jurământul tăcerii  
este loc de orice. mâine

mă voi risipi în lucruri mărunte învățând să deșir drumuri  
cu ochii legați de inelele părului  
conjugări ruginite spaima verbelor întrebări începute în firida obrazului  
un fior dimineața ce vine  
este și nu e  
*viață ca un joc de noroc pe icoane*

## Tot aurul verii și încă ceva pentru secunda aceea!

lumea surzilor. țara pietrelor. clipa orbilor.  
pe centura de nord strâng în brațe o piatră  
iubind până la șoldul măselariței  
glezna zilelor rupte.

într-o spumă pe ciute rătăcită-n urali  
ochii cerbilor te-au cerut.

---

**EMILIAN AVRĂMESCU**  
(n. 18.04.1974, Constanța)

### Premiul al II-lea

Motto: „*Câteodată spun vorbe cari nu mă cuprind*”  
L.Blaga

\*

m-ai întors pe partea cealaltă iubito

moartea îmi apare acum undeva în dreapta  
iar trecerea mea printre oglinzi seamănă  
de la o vreme încoace  
cu fumul

câteodată nu-mi mai găsesc cuvintele  
deși îmi amintesc perfect ora și locul unde le-am așezat  
însuși poemul acesta  
e tot ceea ce mi-a mai rămas printre dinți  
după ultima cugetare  
iată  
în urma mea visele răsar din somnul câinilor

au înflorit melci iguane dinozauri  
între noi iubito  
n-a mai rămas aproape nimic  
peste doar puţin aer  
şi sânii tăi  
împungând universul

\*

îmi spune că eu nici nu ştiu  
că îi beau cafeaua în fiecare dimineaţă  
lăsându-i în urmă doar zaţul uneori nici măcar atât  
vorbeşte încet  
plictisit  
cu aerul unuia care a văzut capătul lumii  
eu am văzut cel mult Parisul – îi zic – cel mai frumos oraş al femeilor urâte  
o săptămână am umblat şi n-am găsit una să-mi placă  
eram tânăr  
poate nu chiar atât de tânăr precum sunt acum  
dar îmi amintesc că îmi pierdusem toţi banii toţi prietenii toate speranţele;  
câteodată îmi pierdeam memoria  
trecea timpul anastasia fanfara militară şi ea tot nu venea  
cântam  
ce altceva puteam face am mai fost pus odată în faţa acestei dileme  
şi se poate să fi rămas încă acolo  
între o foaie albă şi o femeie goală  
eu aş alege spaţiul dintre ele

\*

în noaptea fără lună, fără taxiuri, fără urme  
despre tine  
mai multe gânduri mi-au trecut prin pat decât prin minte.  
povesteam: dincolo eşti tu, aici eram eu,  
cunosc toate străzile acestui oraş necunoscut.

tu,  
încercând să-nţelegi,  
îţi arătai trupul;  
cu degetele răsfirate îmi arătai semnele trupului tău: paşii bărbaţilor  
ce-ţi vor fi trecut peste coapse,  
dărele copiilor de porţelan,  
umbrele.

atunci  
se făcea deodată frig  
şi vraja se rupea în două,  
poate în trei.

ar fi fost vremea să fi băut măcar o cafea împreună  
pentru că drumul ce mă așteaptă acum e lung  
și voi avea timp să nu mă gândesc la tine.

\*

apoi  
ne priveam.  
eu încercând să înțeleg  
îmi luam lucrurile aranjate din vreme într-un buzunar  
se făcea dimineață când mai rămâi îmi spuneai  
are să plouă iar prin bisericile toamnei  
și semnele trupului tău se vor șterge  
vei plânge numai în somn  
căci ești un bărbat puternic  
deși ei cred altceva  
ei cred că noi nici măcar nu existăm  
dar lasă-i să se viseze  
așa  
nu-și vor da seama că  
se sinucid

\*

am rămas aici amice  
aici în fiecare zi ciorile fac  
exerciții de dicție  
croncâne răspicat despre problema câinilor vagabonzi în marile aglomerări  
urbane

de parcă  
cetățenii acestui oraș  
și-ar fi pierdut iremediabil dreptul de petiționare

împreună amice  
vom solicita respectuos autorităților  
ca toți copacii să fie tăiați  
până la jumătate

\*

prin bordelurile orașului  
pășările de noapte își desfac picioarele  
de parcă-ar vrea să zboare

# CARMEN RALUCA ȘERBAN

(n. 9.09.1977, Constanța)

## Premiul al II-lea

\*\*\*

Ți-am scris  
pe foi căzute dintr-o magnolie  
desenată pe ceașca de ceai,  
care își prelungea tulpina  
din împărăția porțelanului,  
prin piciorul mesei,  
la tine în apartament  
înnodându-se discret  
de un vers al lui Omar Khayyam.

M-am coborât,  
ca Jack pe vrejul de fasole,  
când îți înflorea în buric  
un lotus  
țintuindu-te cu rădăcinile  
într-o mlaștină albă  
printre oase fericite.

Capre tatuate la imprimăria din colț  
îți pășteau blajine părul  
răspândit în fire nesfârșite  
de cerneală, care țeseau povestea ta  
de nabab cu degetele scânteind  
de versuri aurii.

N-ai văzut că pe unul dintre ele  
îți înflorise o magnolie.

## Epitaf

Pletele tale  
sunt  
funiile ploii pe care mă cobor  
acolo unde e cald și visele au culoarea aurului.

Viking frumos și aspru,  
capul meu ar pocni ca un ou în mâna ta,  
mă ții pe brațe ca pe un portret pictat  
pe pânză de păianjen.



În inima ta  
încap cu toate cele bune și rele ale mele,  
cu depresiile, cărțile, închipuirile sinucideri,  
șalurile indiene, prostia și înțelepciunea mea  
și-mi mai rămâne loc și să întind picioarele  
ca-ntr-o luntre.

Va veni un timp în care  
mă voi închide definitiv în tine,  
ca între coastele unei balene,  
iar pletele aurii ți se vor aprinde  
arzând  
la hotarele morții.

## Am poftă să-ți fac pielea sul

pielea ta scrisă pe toate părțile  
cu semnele lucrurilor printre care treci  
îmi arată ieșirea din sufocarea de fiecare zi  
desfoliată transparent în foite pentru iarbă  
mă învață nepăsarea față de mine

și s-o car la subțioară  
prin corturile  
din Vamă  
s-o aștern la intrare să-mi șterg picioarele amare  
zdrelite prin scoici

să mă cos în ea  
în nopțile cu lună-secură  
când valurile sunt roșii  
de la focurile de pe mal  
iar cortul doarme sub malul de scoici

## Cum m-am vindecat de spaima morții privind la o femeie

*Ioanei Crăciunescu*

Mă uitam cu ochi de copil  
la femeia ce se arunca-n mare  
în miez de noapte și purta coliere africane  
peste falduri de carne și pânză.

Atunci am știut  
că până și umilul meu pas pe nisip,  
albit de lună,

rămâne.  
Închis în cutia neagră a unei nopți  
împreună cu frumusețea  
de fluture uriaș  
a femeii  
ieșind din coconul de apă.

## Reverii de garsonieră

În garsoniera noastră  
strălucitoare ca o garoafă  
din părul țigăncii de la unu,  
șobolani albaștri împung cu  
mustățile unsoase butaforia reveriei,  
când pe margarina întinsă  
pe pâine alunecă fericirea noastră zilnică.

E bine, din când în când,  
să-ți arunci visele în pungi de plastic la materiale reciclabile.

Puse la păstrare  
hrănești cu ele tot felul de molii,  
care-ți rod țesătura  
și, fără să știi,  
aluneci prin ochiurile ei deschise spre nicăieri.

## Cărți și reviste primite la redacție

- ◆ Florica Cruceru, **Artiști dobrogeni**. *Un dicționar și mai mult decât atât*. Constanța, Editura Muntenia, 2005
- ◆ Simion Tavitian. **Dobrogea, tărâmul dintre ape**. Prefață de conf. univ. dr. Stoica Lascu, Constanța, Ed. Ex Ponto, 2005
- ◆ Petru Ursache. **Sadovenizând, sadovenizând...** (Eseu). Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Universitas XXI, 2005
- ◆ Fuzûlî. **Gazeller / Gazeluri**. Ediție bilingvă. Selecție și prefață: Neuzat Yusuf Sarigöl. Traducere și note: Nermin Yusuf, Selma Yusuf. Cuvânt înainte: Dr. Eldar Hasanov. Cluj Napoca, Editura Kriterion, 2005
- ◆ Valeriu Stancu. **Cu siliconul în bandulieră**. (Versuri). Botoșani, Editura Axa, 1999 (Colecție: La steaua. Poeții optzeciști).
- ◆ Ștefan Caraman. **Rudi și alte cioburi de singurătate**. Proze. Prefață „În chip de notă asupra ediției” de Adina Kenereș. București, Editura Compania, 2005
- ◆ Mircea Ioan Casimcea. **Cântecul gibbonului**. (Roman). București, Editura Viitorul Românesc, 2005
- ◆ Mircea Ioan Casimcea. **Bunul kamikaze**. (Versuri). București, Editura Viitorul Românesc, 2005
- ◆ Dragoș Varga-Santai. **Radu Stanca. Sentimentul esteticului al ființei**. Prefață de Radu Vancu. Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2005
- ◆ Const. Mișu. **Amfiteatru literar**. (Eseuri). București, Editura Epsilon, 2005
- ◆ Liviu Capșa. **Muzeul parodiilor de ceară**. (Antologie 1993-2001). Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- ◆ Laura Mara. **Jurnal de noapte**. (Poezie). Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- ◆ Șerban Codrin. **Horeadele**. Trilogie dramatică. Judecata, Răsplata. Roata. București, Editura Tempus Dacoromania Comterra, 2005
- ◆ Șerban Codrin. **O sărbătoare a felinarelor stinse**. Poeme tanka. Ediție bilingvă: română / engleză. Traducere de Alexandra Flora Munteanu. București, Editura Tempus Dacoromania Comterra, 2005
- ◆ Ion Iacob și Mircea Ștefan. **Carate de septembrie**. Poeme. București, Editura Constelații, 2005

- ◆ Violeta Codreanu Tiron. **Ochiul somnului - darul iubirii.** (Versuri). Postfață de Albert Kovács. f.l., Editura Mustang, 2005
- ◆ Constantin Arcu. **Ceremonial de despărțire** (Povestiri). Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- ◆ Marin Codreanu. **Ninsoare de îngeri.** O sută de poeme alese. Vol. 1, 2. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2005
- ◆ Amelia Stănescu. **Mecanica firii.** (Poezie). Cu un argument de Laurian Stănescu. Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- ◆ Emin Emel. **Güz manzaraları.** Sürler ve hikâyeler. (Versuri). Constanța, Editura Selam, 2005
- ◆ Ana Ruse și Alexandra Flora Munteanu. **Salutându-l pe Bashô.** Cartea Festivalului Mondial de Haiku, Mamaia, 2005. Constanța, Editura Boldaş, 2005
- ◆ Ligia Podorean-Ekström. **Album de acuarelă.** Colecția „Artiști contemporani”. Brașov, Editura Artfilco, 2004.

\*

### octombrie-decembrie

- ◆ *Albatros*, nr. 1, Constanța
- ◆ *Ateneu*, nr. 10, Bacău
- ◆ *Cafeneaua literară*, nr. 9-10, sept.-oct., Pitești
- ◆ *Contemporanul*, nr. 10, București
- ◆ *Convorbiri literare*, nr. 10, Iași
- ◆ *Cronica*, nr. 10, Iași
- ◆ *Dacia literară*, nr. 63, Iași
- ◆ *Echinox*, nr. 5-6, Cluj-Napoca
- ◆ *Euphorion*, nr. 9-10, Sibiu
- ◆ *Flacăra*, nr. 11, București
- ◆ *Luceafărul*, nr. 42, București
- ◆ *Nord literar*, nr. 10, Baia Mare
- ◆ *Observator cultural*, nr. 139, București
- ◆ *Poezia*, nr. 3, 4, Iași
- ◆ *Saeculum*, nr. 8, Focșani
- ◆ *Sud*, nr. 9-10, sept.-oct. Bolintin Vale
- ◆ *Târnava*, nr. 84-85-86 (1-2-3/2005), Târgu Mureș
- ◆ *Timpul*, nr. 11, Iași
- ◆ *Tomis*, oct. și noiembrie, Constanța
- ◆ *Tribuna*, nr. 74, 75, 76, Cluj Napoca
- ◆ *Universitaria*, nr. 1, Constanța
- ◆ *Unu*, nr. 3-4, Oradea

*Cu prilejul Crăciunului și al  
Anului Nou*

*Revista „Ex Ponto” urează,  
colaboratorilor, susținătorilor și  
cititorilor săi,  
multă sănătate, belșug și  
împlinirea tuturor năzuințelor.*

**LA MULȚI ANI!**