



PONTO

text imagine metatext

iulie - septembrie 2006

Nr. 3(12)
anul IV



EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 3 (12), (Anul IV), iulie - septembrie, 2006

EX PONTO

text/imagine/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 susținerea Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România,
Direcțiilor Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național
Constanța și Tulcea și a Universității „Ovidius” Constanța

Redacția:

Redactor șef: **VIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: NICOLAE ROTUND

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

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare și corectură: AURA DUMITRACHE

Colegiul:

SORIN ALEXANDRESCU, Acad. SOLOMON MARCUS,
CONSTANTIN NOVAC, NICOLAE MOTOC, RADU CÎRNECI,
VICTOR CIUPINĂ, 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
- în străinătate, cu sprijinul „Departamentului românilor de pretutindeni”
al Ministerului de Externe

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 – *Scriitorul și societatea* (p. 5)

TEXT

◆ Poezie

IULIA PANĂ (p. 7)
IOAN ȚEPELEA (p. 11)
MARIUS MARIAN ȘOLEA (p. 14)
GEORGE MIHALCEA (p. 18)
CLAUDIA VOICULESCU (p. 23)
OLIMPIU VLADIMIROV (p. 25)

◆ Proză

FLORIN ȘLAPAC — *O teribilă sete de vise* (p. 27)
DAN PERȘA — *Capitolul XXIV. Melodrama realului (II)* (p. 32)

◆ Scenarii

LIVIU GRĂSOIU – *Moment în redescoperirea operei lui V. Voiculescu. Ecoul întregirii.* Scenariu pe versuri inedite de V. Voiculescu (p. 36)

◆ Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal. Uraganul istoriei. Anul 1941-1944. Bombe și boemă.* X. Inedit. (p. 43)

◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Meridianul Zero; Istanbul ieri și azi* (p. 56)

◆ Traduceri din literatura română

ILEANA MĂLĂNCIOIU și GHEORGHE ISTRATE – *Poeme.* Traducere în limba franceză de ION ROȘIORU (p. 59)

◆ Traduceri din literatura universală

CENTENAR LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR (1906-2006) – *Senghor, în timp și peste timp. Elegia Alizeelor.* Prezentare și traducere de RADU CÎRNECI (p. 62)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările lui MARIN GHERASIM (p. I-VI)

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ – *Un spirit integrator.* Marin Gherasim – Profil biobibliografic și repere critice de: N. STEINHARDT, DAN HĂULICĂ, MAGDA CÎRNECI (p.71)

METATEXT

◆ Invitat „Ex Ponto”

DINU TĂNASE - *Filmele românești încep să aducă premii internaționale, dar multe au, încă, scenarii lălăite.* Interviu realizat de CARMEN CHIHAIA (p. 75)

◆ Eseu

ILEANA MARIN – *Editing erasures and authorial intensions* (p. 78)

◆Orizonturile esteticului

DUMITRU TIUTIUCA – *Estetica fractalilor, o perspectivă promițătoare pentru o nouă teorie literară* (p. 88)

◆Generația '27

SERGIU MICULESCU – *Eugen Ionescu – Mircea Eliade (I)* (p. 92)

◆Avangarda

PAUL CERNAT – *Între extremele politice. O „avangardă estetică”?* (p. 97)

◆Eseu

ANGELO MITCHIEVICI – *Portretul unui decadent – Alexandru Bogdan-Pitești* (p.108)

◆Mari scriitori români contemporani

CONST. MIU – *Spiritul nastratinesc în La liliiec* (p. 120)

◆Profil

FLORENTIN POPESCU – *Dan Laurențiu: „Eu am căzut din cerul cu grădini albastre...”* (p. 127)

◆Cronica literară

NICOLAE ROTUND – *Constantin Arcu – Ceremonial de despărțire* (p. 130)

◆Comentarii

CORINA APOSTOLEANU – *Poetul cel îmblânzitor de cuvinte* (p. 135)

VALERIA MANTA TĂICUȚU – *Răpît pe veci plăcerii* (p. 138)

◆Lecturi

DRAGOȘ VIȘAN – *Flash-uri dinspre standul cu cărți: ADRIAN ALUI GHEORGHE, MIRCEA IOAN CASIMCEA, IOSIF CARAIMAN, MARIN CODREANU, ALEXANDRA MIHALCEA* (p. 141)

◆Cronica literaturii străine

ADINA VOINEA – *„Fără sânge” de Alessandro Baricco* (p. 152)

◆Postmodernismul

CRISTINA VLAICU – *Satele Potemkin sau mijloacele și scopurile aparenței. Metis / Simulacru* (p. 157)

◆Studii culturale

MARCOS FARIOS-FERREIRA – *From within the universe of grand theory (II)* (p. 166)

◆Istoria creștinismului

Pr. prof. dr. IOAN DURĂ – *Patriarhul Dositei al Ierusalimului (1669-1707) și ierarhii Râmnicului, Ilarion și Antim Ivireanul* (p.175)

◆Lingvistică

NISTOR BARDU – *Eugen Coșeriu și limba română (II)* (p. 191)

◆Sociologia lecturii

CONSTANTIN CIOROIU – *Cartea literară, azi* (p. 200)

◆Muzică - eseu

FLORENȚA MARINESCU – *Impresionismul între arta culorii și arta sunetelor* (p. 203)

◆Muzică - profil

MARIANA POPESCU – *Eustatie Protopsaltul la împlinirea a 450 de ani de la moartea sa* (p. 205)

Premiile Salonului Internațional de Carte „Ovidius” (p. 208)

Premiile Concursului Național de Poezie „Nicolae Labiș”, Ediția a XXXVIII-a (p.209)

Revista revistelor (p.209)

Cărți primite la redacție (p. 211)

OVIDIU DUNĂREANU

Scriitorul și societatea

Dacă ar fi să-l parafrazez pe Ștefan Bănuțescu, aș putea spune că, după Decembrie '89, pe scriitorul român „istoria l-a prins pe jos.” Iar de șaisprezece ani încoace, el împărtășește soarta unui gladiator: mereu în arenă, mereu în situații limită, cu sufletul la gură și sabia la gât. Prin strădania lui de a lupta continuu pentru a supraviețui, el le asigură și celor din tribune, veniți să-l aclame sau să-l conteste, partea de glorie, de eternitate.

A spune astăzi că ești scriitor, sau mai bine zis a te afișa în această postură, mai ales în provincie, să zicem chiar într-un oraș precum Constanța, este o mare imprudență. Numaidecât se găsește o armată de spirite încruntate și suficiente, care trăiesc în izolare și inerție culturală, să te măsoare chiorăș, ca pe un paria. Dacă aceasta este atitudinea ignorantului de rând al societății, nu alta se dovedește a fi, față de scriitor, comportarea oamenilor care au frâiele puterii în mână: politicienii și îmbogățiii primitivi ai acestei tranziții măloase. Neîncrederea în cei ce scriu, teama de scriitor și de ziarist sunt reacțiile lor viscerale. Pentru ei scriitorul și ziaristul sunt persoane ciudate, imprevizibile, tenace și incomode, care prin curajul de a spune răspicat adevărul, prin atitudinea lor intransigentă și tăioasă față de realitate, pot oricând să le strice imaginea și să facă să le scadă capitalul electoral și cel moral.

Ce-i drept, la întemeierea unei imagini defavorabile a scriitorului în ochii societății românești, în acești ani, au contribuit chiar o seamă dintre confrății noștri, mai mult sau mai puțin valoroși, care au făcut breasla de râsul lumii, prin lipsa de caracter, de înțelepciune și echilibru, prin ferocitatea nemăsurată a orgoliului și egoismului lor, prin mahalagismul de sorginte balcanică. (A se vedea cum a recepționat societatea românească imaginea scriitorului, după „circul” televizat făcut de fiecare dată cu ocazia alegerilor de la Uniunea Scriitorilor de dinainte de anul 2005). Eu cred că această imagine, după toate cele petrecute, a rămas una destul de șifonată, iar noua conducere, avându-l în frunte pe domnul profesor Nicolae Manolescu face eforturi vizibile și consistente, prin programe culturale speciale, pentru a o reabilita, pentru a-i reda „vizibilitatea” necesară și normală în fața opiniei publice.

Societatea și puterea îndeosebi își manifestă o îndoială cronică în scriitor, neluându-l prea mult în serios, neconsiderându-l un partener convenabil de dialog. La Constanța, bunăoară, ignorarea totală a scriitorului, a omului de cultură în general, este una sistematică și premeditată. Accesul lui în organismele puterii este unul la fel de limitat. Sunt preferați închipuiții și pseudointelectualii. Faptul acesta dureros, cu repercusiuni grave în plan spiritual, nu mai miră pe nimeni, fiindcă este binecunoscut de către toți, că între aleșii noștri s-au înscăunat destui impostori și cameleoni, care nu înțeleg nimic din menirea subtilă a scrisului și culturii.

Pornind de la această stare, solidaritatea scriitorilor, strângerea lor în cadrul și în jurul Filialei „Dobrogea” a USSR, în jurul revistelor *Ex Ponto* și *Agora*, pe lângă Universitatea „Ovidius” și Biblioteca Județeană „I.N.Roman”, în jurul unor edituri valoroase precum „Ex Ponto”, „Muntenia”, „Europolis”, constituie atitudini care ne bucură, sunt semne de încredere în aceste instituții și de siguranță, de rezistență intelectuală și supraviețuire în fața efemerității acestor ani duri și confuzi.

Nu e mai puțin adevărat că un scriitor de vocație, trăind la Constanța – oraș prin excelență mercantil, cosmopolit, eterogen, lipsit de tradiție culturală și literară performantă - este o persoană discretă căreia nu-i plac ieșirile la balcon. În jurul lui se derulează filmul unei realități năucitoare, în care, conjurația mediocrităților se insinuează cu destoinicie după sloganul „totdeauna destui, totdeauna la datorie”; retorica întemeiată pe hiperbolă, pe denaturare se instaurează, și ea, comod în jilțul nerușinării. Singura putere, adevărata putere a scriitorului de vocație stă în cărțile sale. Retras în intimitatea manuscriselor și lecturilor sale, fără a se fi băgat în slujba nici unui puternic de o clipă al zilei, dezamăgit total de aceștia, păcălit de sponsori limitați, de editori și de librari puși pe căpățuială, cărându-și singur cărțile de colo-colo, prin licee și biblioteci, ca să și le vândă, scriitorul de vocație, asemenea unui misionar, își suportă cu stoicism sărăcia, singurătatea și libertatea de a spune și face ce vrea. Se pare că acestea sunt, astăzi, singurele lui însemne princiare. Sau poate mă înșel eu!

IULIA PANĂ

* * *

Cum ar trebui să trăiesc?
 Așa ca o nebună treierând drumurile, albind zărilor,
 albind nărilor
 Cum ar fi să trăiesc
 plutind prin aerul moale al
 Zilelor mele triste, memorând toate melodiile lui
 blunt, sau
 Să mă strecor pervers printre orele stranii ale
 Miezului de noapte la ultima playa cu fat boy slim
 având în nas acel miros dulceag al evadării și
 în sânge 15 Cai putere albi și din ce în ce mai albi
 complice la scenariul universal
 la matricea uriașă din mințile noastre...
 am niște degete unicat, am degete care tipăresc
 litere pe fiecare petic de piele
 noaptea mă prefac într-o bufniță acopăr cu aripile
 un cuib când nimeni nu vede înțelepciunea,
 sunt doar frica ce te ține treaz și mai sunt un
 cuvânt sinistru *buhuhu...*
 cum să trăiesc ...
 stăpânind lumea altora, mai străini decât mine,
 mai lungiți, mai albiți, mai fugiți...
 plutesc prin aerul moale... ce bine...

* * *

Bărbatul capcană se bate pe rană
 Străbate deșertul din plămâni și știe să tragă un fum
 Direct pe nas
 E o capcană vie din carne care se împletește cu tine
 Cu mâinile ciuntite de dinții lui te aperi doar de amorul
 artei de a da din mâini
 și de a conduce orchestre de jazomanie și piromanie
 Pentru că nu-i așa
 muzica face din tine un foc uneori
 Bărbatul capcană este el însuși o rană
 adâncă în tine în mine
 în ele și în toate.
 Se adaugă la lista ta de eșecuri frumoase, dureroase dar

ah! pătimaşe
Hai dezveleşte-ţi amintirile ca pe pulpele tale albe şi pline de
Dorinţe prinse subtil în ale omului capcană

Asta nu e poezie, doar o senzaţie de scris şi atât

* * *

Am în mână o cană cu apă
Am în inimă doar un fir de sânge şi am în picioare
Un pământ întreg străbătut de la est la vest
Ca o limbă sau fâşie
Ca o limbă de pe care sar cuvintele ca oamenii
Şi vocalele ca şi valurile de salivă
În cană îmi pun zilnic apa care mă fluidizează
Îmi face... mă umflă şi mă pot ridica să văd
lumea şi striatiile ei de undeva din înaltul înălţat
să-mi simt porii deschişi la aerul tare şi
firicelul de sânge să pompeze aşa cum ştie el
bucata aceea de carne roşie, atât de dizgraţioasă
din care eu pot să iubesc...
am în mână o cană cu apă şi beau din ea aşa ca într-un exerciţiu de
respiraţie
subacvatică, şi în secunde în care n-am aer, mă dor firicelele
sângerii care
împânzesc trupul ca o plasă fină şi parcă simt fiecare impuls în
fiecare celulă
de parcă aş trăi o oră de biologie pe mine...
Din cana mea s-a prelins o picătură direct în pământul pe care
picioarele mele nu-l
Mai suportă... doar îl bate şi îl traumatizează cu kg şi kg de corp...
Picătura a despicat un zâmbet în pământ mâna a şters buzele ude şi
Firicelul de sânge s-a zbunguit şi s-a strecurat exact în ventriculul
stâng, cu o mică
Înţepătură, care mi-a cerut apă din nou şi stabilitate pe pământ,
Ca şi cum n-aş putea să trăiesc fără să iubesc direct din inimă...

* * *

Ştii unde am pus iubirea?
am lăsat-o într-un ceas vechi ...
am lipit-o de secundar şi mi-am dorit
timpul să o poarte la el mereu ...
ştii unde am pus iubirea
i-am dat-o timpului în grijă
acum mă lupt cu el să o primesc
înapoi întreagă
deşi el a mâncat din ea o bucată
ca dintr-o prăjitură

* * *

m-am trezit în astă dimineață
cuprinsă de remușcări
ce-am scris ce-am dovedit?
poemele bat din picioare poruncesc să fie scrise
așa
e corect sau nu, nu mai înțeleg
și mă trezesc cu o durere adâncă în tâmpile și sinus
și număr cuvintele scrise
și brusc
nu mai am nimic de scris
se opresc literele ca pe marginea unei cascade
dacă aş aluneca aş pluti într-un nor de particule
o perdea lăsată peste poezie
Din cascade s-ar auzi trompete ascuțite
în ritm de dixiland
Ca și cum visele mele matinale s-ar topi
într-o adiere de
Sunet
m-am trezit în astă dimineață cu o mare poftă de dans
cu un ritm sacadat ca și cum poemele mele ar decapita
refrene ...
nemurirea se oprește pe buza unei tinere copile recitând din poemul
artistului ucis de un vers criminal.

* * *

Cerul era albastru și când dormeam
și când mă trezeam tot albastru era
Deși lumea era mai neagră decât negrul
Guașelor mele
Luna era minunată și plină de lumina de lună
și nimic nu o deranja
pianul meu programat pe sonata lunii
aduna pe clape un praf sclipitor
nina simone mă înspăimânta
cu vocea ei grasă și groasă
și nu mi-o imaginam
oamenii se trezeau în fiecare zi triști și obosiți
deși cerul era albastru senin ca o speranță
hai spune ce vrei de la mine și nu te mai preface
nu mai există nimic și nici o viață cu un cer albastru
doar tristețea bluesului.

* * *

nu pot să te aștept
nu mai am timp
l-am împrăștiat într-o inutilă bătălie

mai sus cu trei poeme.
ascultă da inima mea mai ticăie
Nu
Nu mai pot să aştept
Trebuie să-mi procur un ceas
De buzunar.

* * *

ce mărunte sunt toate lucrurile față de dragostea mea
așa spunea un personaj într-un film
dragostea îți ia tot și îți spune pa pa! foarte ușor
și cald tu rămâi împietrit
pe chipul tău citești groaza
e o listă a tuturor tragediilor lumii
și dragostea trece pe lângă tine, te ocolește după ce te-a lăsat
dezbrăcat de toate simțurile, și ea e liniștită și zâmbește când pleacă
și traversează
în altă viață, spun un simplu pa pa
și tu, nu-ți revii, poate chiar rămâi străpuns de durere
și te simți pierdut
sau poate în tine clocotește ceva, sângele prinde viteză prin artere
și țâșnești
în fugă după ea dragostea părăsitoare,
și ea e surprinsă, nu se aștepta, îți vede transformarea
fuge dar ura ta e mai mare și dragostea leșinată se prăbușește –
tu aluneci pe resturile ei
îi înfigi un cuțit în spate
ca un semn de posesiune supremă
din păcate acum se întoarce la tine
acum ai lângă tine o dragoste rănită.

* * *

Experimentez trecerea mea prin acest culoar numit existență
m-am oprit la câteva uși importante
am lăsat dâre din durerea copilăriei și arome din tinerețea mea
lapte cu gust incert
din maternitatea mea, am însemnat ușile le-am numerotat
s-au dublat s-au mărit s-au scorojit,
experimentez trecerea mea printr-un singur culoar, dar
reușesc escapade adânci în tuneluri săpate adânc
misterios și periculos, în alte alpii
în alte culcușuri

experimentez trecerea mea culoarul
devine îngust sap tot mai multe găuri
în care încerc să-mi ascund clonele, organele, membrele, las afară doar
capul
nu vreau
să ratez ultima ușă.

IOAN ȚEPELEA

Poemele mirării care continuă

Poem I

S-a întâmplat într-o duminică când
pe la ora șaptesște m-a fulgerat gândul
O posomoreală de zile ploioase încinsă
pe trupul frăgarului înfrunzit / pe cercurile
bunăvoinței lui interioare / șoptindu-mi
că cea mai mare minune a lumii
e Omul! În jur totul pălește și
totul alunecă spre rădăcină. O mie de ani
și-alte o mie și zeci și numărătoarea nici nu s-a
dezlegat... În principiu sintaxa s-a inventat
și la fel calendarul și semnele spațiului
ale timpului mut... „Vine o vreme” zicea tatăl meu
vine o vreme au zis oamenii până ieri de demult
vine o vreme și pentru cei de mâine
(din țara de pâine) vine iar omul
cu semnul / însemnul dintâi căpătat
în genune: copilul e țăranul e maturul
e bătrânul-copil din copil
e Omul-cea mai mare minune a lumii!

Poem II (*Numele*)

Un deșeu e memoria numelui și o lașitate
cu care încerci bandajarea trupului ros de orgolii
Doar Cioran amână neantul și doar el a uitat
cum a plecat dintre noi. În principiu vagul
și doctul mesaj are aceiași rigoare: trei tuburi
de „Influenzinum 7” / granule noneopaticice pentru
prevenirea răcelii... Doar el mai știa codul secret
din butoiul de ceață! Acel trup a conspirat
cu el însuși și parcă adesea și ieșise din margini

fluierând de gelozie...
Numele lui țiuie încă în cimitir!

Poem III (*Univers destoievskian*)

Ilie Constantin la un capăt de fir
la celălalt Alexandre Karvovski din Moscova –
între ei vocea Catiei din Bruxelles și portretul
lui Miron Kiropol cel ce îndemna la să mai așteptăm
în memoria lui Mihai Eminescu –
de unde am înțelege noi ceilalți între vii
cum se moare orb și fără diagnostic precis
când te vrea neamul politicii țării...
Toți tropăind pe șira spinării istoriei
în lăuntru atotputerniciei și acolo unde
nicăierul se simte mai bine...

Oameni buni în pofida golului din cuvinte
jur că vă cunosc de când se puneau încă ouăle
pentru mileniul trei / Aveau deja arse parte din oase
pe tărâmul Van Gogh.

Poem IV (*Balul curcilor*)

Rovine era atunci o închipuire
ca o mare flămândă / uneori
ca o oază de dor poticnită-n decor
pentru o lume anume! Peste timp
acolo s-a oprit și Traian Birtășu
mai încolo deja cam de unde se înălța Dealul Crucii
viețuia Traianu Gheorghii. Sângele lor e o jertfă
de fum și o resemnare pe fond de cenușă

Poem V (*Abis al mizeriei*)

Ce putere se înclină și ce monedă
în fața spiritului? Și ce nevoie e asta?

Nimeni n-a apucat lumea în care legile tac
și omenia și-a pierdut căutarea... Nimeni
n-a descoperit încă temeiul omului precum
al copacului viețuind în lumea copacilor!
Gustul naiv pentru o idee nemăsurată în care

Mona Lisa pare a acoperi chiar șocul trăirii
în univers... Explicarea sunetului și a ecoului
înainte de „învățătoarea de la care toți învățăm”

Poate puterea încinsă de zgomotul fenomenului
de lacrima frunzei și neapărat
de nevoia de Eros...

Poem VI (*Comedie*)

Așa a fost și așa va rămâne
gânguritul dintâi-semnul descrețirii
acestei morale pe fruntea sufletului...
Ca o bășcălie și ca o îmbrățișare vrea să devină -
realitatea tipică

Ce ironie mai scapă servitutea
din ochiul ironic al lui Socrate?

Poem VII

Jur pe cuvânt chiar și pe gând
să-mi restrâng vocea și chinul și să aștept
vuietul ordinii în dezordine
o mie de ani – ce mai e astăzi o mie? –
poate o viață celestă. Sau poate un trecut știrbit
de neșansă. Astăzi 3 iunie 2006 când încă aștept
zorii erei încinse cu fum și cu alte priviri...
Este totuși o zi ce se va rupe din calendar
degeaba pe cer se vor roti corbii stingheri
pentru o mie de capete vântul va răsufila
zarea se va încreți și mai tare
vinul și apa/apa și vinul desigur
se vor dedulci în cleștare...

Vuietul despre care vorbeam
se aude parcă mai aspru și tare!

Iarna

Deși la mine este tinerețea și timpul care se întoarce,
mă simt atât de înstrăinat în spațiul acesta al tău,
de parcă aș fi basarabeanul uitat de tot pământul
într-un sat rusesc, îniernat și acoperit de singurătate.

gândurile mi le aud cum aș auzi niște viscole.
mâna, care ar fi trebuit să te salute, rămâne locului.
e frig, nu am cui spune că e frig.
de la mine încolo, drumurile sunt acoperite, chiar și gardurile.

firește, știu că undeva ar trebui să fii,
dar nu aud nimic, îmi aud doar gândurile, scârțâind ca zăpezile
sub picioarele timpului.

nu aș vrea să plec și să parcurg înstrăinarea albă
înțelegând că, în toată această perioadă cât am fost lângă tine,
vibrația sufletului meu a fost deficitară.

dacă prezența mea nu-ți e de ajuns,
cum îți vor fi de ajuns cuvintele mele?
firește, știu că undeva ar trebui să fii,
dar zidul de purpură este între noi,
fisurat, pe alocuri, de câte o rostire.

Cu bine!

Pentru toate lucrurile care nu se pot spune banal există poezia.
cei pierduți nu vor putea vreodată să caute pe nimeni.

de afară, timpul se ascunde în mine de teama unor
întâmplătoare uitări.
poate că fuge de tine, de viața și de zâmbetul tău.
dacă ai fi fost sinceră, ne-am fi întâlnit.
tot timpul te-am văzut îndepărtându-te, nici o rezonanță,
nici un ritm...

în schimb, asfaltul te dinamizează, îți confirmă convențiile.

de pe ale cui tâmpale crezi tu că am cules eu vaietele
pe care le tot duc la Dumnezeu?
câteva au căzut și printre aceste cuvinte.
am avut ochii fierbinți, dar tu nici măcar nu ai observat,
deși te-am privit insistent.
chiar te și înțeleg, ai fost preocupată de prețuri, informații,
vocații, destine...

aceasta e metoda pe care am găsit-o, cotrobăind înfrigorat
prin groapa de gunoi a lumii, cu toate că știu prea bine
că tiparnița din Evul Mediu a turtit odată timpul...
până atunci, el fusese sferic.
în urmă, a început să-i crească picioare pentru a putea să meargă
umăr la umăr cu noi
și ține foarte mult la sincronizarea asta, dar pe noi, oamenii liberi,
ne preocupă numai Dumnezeu,
El este tot ce am putea să fim.
în rest, nu ne mai interesează nici o altă devenire.

Arta poetică a vremurilor noastre

Lumina și satul intrau cu totul într-o gură mare,
care mi se părea a fi verde, numai datorită înaltelor păduri dimprejur.
nu-mi zâmbea, dar mă gândeam de atunci
că am să o țin minte așa, mâncând timpul.

lucrurile acestea se știu, descrierea și imaginea corespondentă,
ca prime etape ale poeziei, sunt depășite demult. și, oricum,
dragă cititorule, nu te pot invita...
nici nu vei putea să ajungi până aici, pentru că este deja întuneric.
păsările se aud zburând și toate distanțele până la luminile cerului, la fel,
se aud.

ca niște corzi învelite de păreri,
vibrând când sunt întrepătrunse de gânduri.

ții prea mult la ceea ce știi.
dar adevărul, de după gratii, te privește fix, cu ochii mari,
cât sufletul...
și oasele sunt tot niște gratii, așteptându-ne să evadăm
o singură dată.
pentru câțiva timp, rămân și martorele acestei evadări.

în general, viețile oamenilor sunt comune, numai restul
pare să conteze și ne tot invidiem unii pe alții
pentru aceste rămășițe. nimic contra nimic...

Nu cred ca omul să fie numai o carne sentimentală

Oare de ce știu femeile că noi avem atâta nevoie de ele? că umerii lor miros a margini de timp... acest drept, pe care și-l veghează zâmbind, ia o formă de asuprire prea mare, de sub care ar trebui să ieșim, luptând pentru o emancipare care nu acceptă martiri. ochii noștri sunt însăși dovada că nu putem să vedem tot ceea ce există, mâna este dovada că multe rămân neatınse și tot așa mai departe. nu doar cu ochii beliiți îl poți afla pe Dumnezeu. în fond, numai pentru asta trăiești. nu fi tâmpit, pentru că nu te mai recuperează nimeni! noi înșine suntem dovada că existența nu se limitează în noi. dacă vreodată vei vedea că se apleacă la gândurile tale cerul, la gânduri, la picioare, privește înăuntrul tău, să poți avea lumină! să nu ți se împiedice mersul de umbră, voința de vreo ezitare și timpul de una dintre părerile tale. cu bine! cineva îmi bate la ușă, ai putea să fii chiar tu.

nu cred ca omul să fie numai o carne sentimentală.

De seară

La capătul unui surâs culcat se află depozitul de uitare al acestui întreg care ne împresoară. să fie memoria un prilej al pietrei, sau faptele oamenilor să fie un loc al gemetelor noastre lângă timp?

câtă legătură poate să aibă perdeaua de la fereastra mea, care lasă, dimineața, timpul să îmi aducă lumina, cu spațiul și cu nemurirea?

lucrurile pe care eu le cunosc mărturisesc și altceva decât propria lor existență.

pe tine nu te-am aflat și te pot asculta vorbindu-mi despre tine.

femeie, limita mea ești tu.

De început de toamnă continuă

Când lucrurile pe care le știi încep să te doară, atunci ai nevoie de altceva, de la care să afli, privindu-i doar ochii, lucrurile noi,

în care ai putea să îți întinzi odihna, așteptarea.

măinile mele s-au împreunat, odată, cu mâinile mării
și atunci am văzut că mâinile mării există chiar
și unde ale mele încep să se termine. invers, niciodată...

frumusețea mării o mai are, uneori, prostia.
poate și de asta am dorit să fiu un atât de bun înotător,
așa încât în această problemă numai Dumnezeu mă poate întrece.

multe dintre lucrurile voastre au devenit ale mele
și am rămas fără odihnă, într-un colț al camerei noastre.
sunt mulțumit numai să vă privesc dormind.
chipurile voastre și tresăritul mă fac să vă știu exact toate visele.

viața, cea pe care o doriți, este între voi și trezia mea.

nu vă treziți, rămâneți așa, nu are nici un rost să vă forțați destinul!
nici lumea nu v-o cere, iar eu sunt atât de aproape,
de nedesprins de zvâcnetul vostru...
inițiativ, a rămas să consum dragostea dintre mine și voi.

când am terminat, voi nu mai erați.
nu m-ați așteptat niciodată, nefiind conștienți
de existența voastră.

Udarea de tot

I

Povestea începe cu un soare
de cenușă
Spânzurat de catapeteasma
memoriei

Mari păsări de fier
Bântuiau în amurg
Croncănind a primejdie
În timp ce dintr-un ochi uriaș
țâșnea sângele negru
Al Cuvântului ucis
Odată cu prima rostire

Apoi Cuvântul s-a trezit și a
devenit cuvinte
Iar ele bântuiau îndelung
Solidificându-se în guri strâmbe
Devenind grimase de ceață
În timp ce ploi acide
Brăzdau fața pământului

Ca într-un joc de război
Generalii cuantificau pierderile
colaterale

Și mânau din urmă
Escadriile de lut zburător
Până când
Până când
Până când

Nu mai rămâneau pe câmpiile
negre
Decât schelete de foști cai
fumegând

II

Ca niște pumnale de onyx
Bântuiau cuvintele deasupra
deșertului

Ca niște cocori de mercur
Se repezeau avan spre ochii
Ființelor acelea deșertice

Nisipul ardea
Iar mogâldețele se chirceau
Sub ploaia de săgeți a pliscurilor
Sângele încetase de mult să mai
țâșnească

Și numai urletul lor mut
Se încăpățâna să ia formă

Totul în van
Căci noaptea venea să-i înghită
Știau pe de rost toate cuvintele
Dar nu le puteau rosti
Știau pe de rost toate rugile
Dar nu le puteau spune
Deși vedeau cum li se scurge viața
Picătură cu picătură
Ca într-o udare de tot
A făpturii

III

În umbra piramidei
Cocârjat sub apăsarea soarelui
de cenușă

Un ins orbecăia ca în vis
Ochii – două găuri sângerii
Devenite cuiabar de cocori
Brațele – cioturi devorate
Pentru hrana păsărilor

Se spune că odată cu ultima bucată
De carne ingurgitată de pui
Oasele deveneau materie primă
Pentru salbele faraonului
Dar asta e numai o părere
Șoptită pe la colțuri
De cei neștiutori
Fiindcă nimeni nu văzuse atâta încât
Să întrevadă măcar sfârșitul

Oricum
Zeul – Șacal veghează de atunci
Ca nimeni să nu tulbure noaptea
cocorilor

Și a progeniturii lor amare
Martore mute
Papirusurile și cadavrele de trestie
pietrificată

Nu au timp
Nici de poveste
Nici de visare

IV

La un semn tainic
Hoarda fără număr de bipede
înfricoșate

Intrau în pânțele colosului
Gonite din urmă de cuvintele – păsări
Harapnice de jeratic șuierau fără
încetare

Peste spinări chircite
Peste membre diforme
Afară de-al lor nici un zgomot

Și totuși
Tăcerea urla către sine
Și devenea hrană a Bestiei multiforme
În timp ce preoții
Abia mai puteau să îngâne
OSANA
Doamne al nostru
OSANA
De ce ne-ai blestemat cu darul vorbirii

Dar cine să-i mai asculte
Când stâlpul de foc al spaimelor
Se înalță deja
La cumpăna dintre rânjetul Zeului
Și smârcul de nisip mișcător

Nici măcar eu
Depozitarul acestei povești
Sacerdotul și stirpea din urmă
A vechilor călători ai deșertului
Nu mai pot face asta
Cocorul meu de mercur
Tocmai planează deasupra
În cercuri din ce în ce mai strânse
OSANA
Doamne al meu
OSANA

Tramvaiul fără număr

Călătoresc într-un tramvai fără
număr
Care nu duce aparent nicăieri
Pasageri fără chip se agață de
bare

Ca de ultima speranță
Respirația lor acidă
Ucide pasărea întoarsă a privirii
În timp ce fuioarele de foc ale
șinelor

Se topesc încet dar sigur
Până când vagoanele
Încep să ruleze de-a dreptul
Pe carosabil
Sub el
Și încă mai adânc

Hei vatmanule
Ce se întâmplă aici
Oprește dracului mașinăria
Că uite
În câteva secunde
Ne vom trezi de cealaltă parte a
umbrei

Colindați de miasme de țipăt
Și de balele nopții galopând
Ca o iapă în călduri

Surd vatmanul trece de ultima
stație
Hohotind ca după o glumă bună
În timp ce pasagerii sar
Prin ieșirile de urgență
Direct în pliscurile deja pline de
sânge
Ale cocorilor de mercur
Care stau la pândă din vvac
În străvechiul văzduh de pământ

În urma lor
O seminție ciudată
Înaltă piramide și columne de aer
Cuvintele devin tot mai toxice
- 90% azotiperită
10% plumb în stare lichidă –
Și sunt răstignite succesiv
Pe cruci de întunerice

La final se ivesc niște preoți
Ascunși sub veșmintele roșii
OSANA
Doamne al nostru
Strigă ei
OSANA
De ce ne-ai blestemat cu darul
vorbirii

Orașul ca un boschetar

Orașul se trezește ca un
boschetar
Nespălat de trei ani
Cu rapănul devenit crustă solidă
Și cu sevrajul inclus gratuit
În meniul matinal

Bolborosind
Apele râului intravilan
Scot la suprafață
Ultima recoltă de sinucigași
În timp ce sub clarul de cenușă
Bântuie nestăviliți
Cocorii de mercur ai deșertului

Manechine verzui umplu străzile
Și se revarsă în gurile de metrou
Între stații
Se scâlâmbăie haotic

Pe muzica house care lălăie-n căști
Până când uită unde trebuie să
coboare

Pe tarabe
Detergenți casete audio video
DVD-uri cu caft și mult sânge
Maculatură clasici
Pe care nu-i mai citește nimeni
Flori de hârtie prezervative
Chivuțe care le vând împreună cu
adresa
Bordelului de mahala unde totul e
garantat
Inclusiv SIDA și extazul de zece
secunde
Pe care nu-l mai cauți de multă vreme
Căci te bântuie amintiri
Dintr-un timp în care cocorii
Nu se nășteau din mercur
incandescent

Treci printre toate sau pe sub ele
Încercând să rămâi absent
Și să nu vezi că mâine și ieri se
întretaie
Că ai sărit din axa timpului ca de pe
fix
Că respirația orașului naște șobolani
Și că iubita ta de mai an
Vinde indulgențe pentru Armata
Salvării
Sau te lipește la colț de stradă
Pe post de afiș
Ori și mai bine
Te distribuie gratuit și la oră de vârf
Pe toate canalele de scurgere a
memoriei

Perpetua deingoladă

În parcul acesta
Timpul aleargă aleatoriu
Acum stă
Acum merge
Acum se întoarce
Așa că nu e o întâmplare
Să vezi un bătrân căutându-și
moartea
Care nu vine deși el e de mult pregătit

Și în secunda următoare
Să apară tot el
June imberb lansat glorios
În cucerirea guvernantei aflate-n zi
liberă

Nici statuile nu sunt mereu la fel
Iată
Clipa în care a înghețat istoria
Devine instantaneu
Când soclu
Când fundație
Când loc gol

De ce mă mai mir atunci
Dacă barba mea albă de-acum
E înlocuită brusc
De obrazul plin de coșuri
Al adolescentului care eram
Hotărât când iubeam o fată intangibilă
Și nebăgând-o în seamă tocmai pe
aceea

Care mă dorea
Poate că din cauza asta
Am rămas toată viața asincron
Cu propria mea poveste

Aleile sunt pline
Și de adolescenți umbroși
Care experimentează asiduu
Greșelile părinților
Veșnic aceleași
Nici ei nu fac excepție
Iată-i la rândul lor
Sprijiniți în bastoane
Căutându-și moartea
La fel ca și mine
Martorul mut și posac
Al acestei perpetue degingolade

Deasupra
Mereu impasibil
Soarele ca un ochi de vițel
La poarta abatorului

Blues întârziat

Știi Harry
În arșița nopții
Nu se mai întâmplă nimic

În afară de pașii umbroși
Ai degetelor năucind plane
Jimmy e mort
Janice la fel
Brian Jones lipsește
De la întâlnirea cu Sfântul Duh
Slim doarme în nisipuri
mișcătoare
Iar Ray lânțezește în ce-a mai
rămas

Din Cartierul Francez

O iau cu Morrison printre gunoaie
Hey Jo
A mai crăpat cineva pe aici
Nu se vede decât Miles
Cu trompeta lui plină de șobolani
Între doi gardieni de ospiciu

E-atât de târziu
Între secunde
Încât timpanul
Îmi țiuie deja a moarte
Iar ochii străpunși de andrele
Ai idolului woodoo
Țipă a primejdie
Zi-i Harry

Blues de menestrel

Sunt ultimul menestrel
De care s-a rătăcit totul
Prietenii limbă iubiri țară

Nu mai am nimic
În afară de larma asta amară
Din care se disting
Doar accente ciudate

Mi se spune că-mi dăruiesc
Ba nu greșit
Că îmi joc viața la zaruri
Pentru că nu-mi pasă de ea
Decât în sezonul ploilor musonice

Dar toate astea nu au
Nici un fel de importanță
Câtă vreme suntem cu toții
Străbătuți de păsări de pradă

Ca de niște junghiuri cenușii
În timp ce umbra numelor noastre
Se lichefiază fără strigăt
Și se șterge definitiv
Din memorie

„Plaisirs d’amour” s-ar putea
spune
Dar se întâmplă cu totul altceva
Între mine și păsări
Decât amărâtul acela de cântec
Ale cărui cuvinte mi-au fost zidite

Pe cerul gurii
„Chagrins d’amour” se poate-ntreba
Dar asta nu-l oprește pe menestrel

Făcându-se una cu țipătul e cocor
El străbate deșertul
Cu picioarele pline de sânge
Până la vama de întuneric
Unde își vinde pe nimic
Amintirile

CLAUDIA VOICULESCU

Rondeluri

Doar stelei mele mă închin

Doar stelei mele mă închin
Cu plecăciune de nespus
Și beau paharul cu mied plin
Ce îngerul mi l-a adus...

E miedul chiar augustul vin
- Miraj de timp ce n-a apus –
Doar stelei mele mă închin
Cu plecăciune de nespus...

Respir doar aurul divin
Dinspre Olimp și de mai sus
Acolo Grații mă susțin
Mult prea frumos și prea presus

Doar stelei mele mă închin.

Doar șerpi cu șuier veninos

Vai, petic peste altul cos
Pe un lințoliu ce s-a ros
De-atât purtat, de-atât ponos
Prin timpul veșnic lunecos.

Ca un cuțit tăind în os
Timpul perfid și dușmănos...
Eu, petic peste altul cos
Pe un lințoliu ce s-a ros...

Ni-e anotimpul prea ploios
- A fost cândva mai grațios? –
Doar șerpi cu șuier veninos
Ape în calea noastră-au scos

Vai, petic peste altul cos...

Miraj al culorilor

Pictore, ce miraj ai compus
Din sufletul tău, ca o boare?
Ce Mare, în Joc suprapus
Ai rășfrânt în superba culoare?

Saltul de vulturi în sus
Sublimă mereu săgetare...
Pictore, ce miraj ai compus
Din sufletul tău ca o boare?

Presimt: sub penel ai adus
Lumină și umbră-n culoare
Și Universul nesupus
Este o lume-n amânare

În mirajul ce l-ai compus...

Al faptei miez

Sfârșit de secol trist și gol
- Prea ne apasă nostalgia –
În miezul faptei – un simbol –
Doar noi atingem sihăstria

Unor gândiri ce trec în stol.
Se macină în sine via...
Sfârșit de secol trist și gol
- Prea ne apasă nostalgia...

Oricât am da lumii ocol
Și-am fi prădați de fantezia
Acestui timp – proces pe rol –
Respiră-n suflet bogăția

Sfârșit de secol trist și gol...

Mă-ntorc în mine, să revăd...

Ce viscol mare, ce prăpăd
Căzu în calea mea spre tine!
Și obsedant, să nu te văd
Parc-aș trăi printre ruine...

Mă-ntorc în mine, să revăd
Acea iubire cu aldine...
Ce viscol mare, ce prăpăd
Căzu în calea mea spre tine!

Și cerne clipa îndărăt
Ca sufletul sub ghilotine
În ochi deschis se întrevăd
Ruguri încinse doar în mine

Ce viscol mare, ce prăpăd!

Tainic timp întors

În mișcarea unei clipe
Umbrele mai ies din sine
Când va fi să se risipe
Aur din clepsidre pline

Un alt joc să înfiripe
Trecerile noastre line
În mișcarea unei clipe
Umbrele ieșind din sine...

Mult închise într-un ghimpe
Fantazări de scrum străine
Surd mocnesc – mări sub nisipe –
Tainic timp întors cu mine

În mișcarea unei clipe...

Uitare de sine

Se lasă frig în suflet și-n oase
Cum bruma în octombrie, pe
case
Doar tu nu pricepi și nici nu mai

ești
Îngerul acela descins din povești...

Frig se lasă peste omenire
Risipită am rămas de iubire...
Neașteptat, precum ar fi frunze
Se scutură vieți, de lume ascunse...

C-o suferință așa de vie
Mă pierd în uitare, ca-ntr-o pustie

Prin cimitirele cerești

Prin cimitirele cerești
Se-aud tăceri de-odinioară
Și nu mai simți că rătăcești
Într-un târziu apus de seară...

Mai cauți cruci, să deslușești
Vechi oseminte – o comoară -
Prin cimitirele cerești
Se-aud tăceri de-odinioară.

Și te întrebi cum de mai ești
S-ascuți cântând – a câta oară? –
Cucul uituc de noi, acești
Dintr-o cernită primăvară

Prin cimitirele cerești...

Străvechi istorii mai colinzi

Timpul demonic din oglinzi
Când parcă îți mai ia o vamă
Ai vrea de el să te desprinzi
De viața care se destramă...

De unde oare să cuprinzi
Trecutul ca-ntr-o panoramă?
Ceva demonic e-n oglinzi
Și parcă îți mai ia o vamă...

Străvechi istorii mai colinzi
Când nostalgii te tot recheamă.
Îți ia din ore, nu le prinzi
Departate de bunici, de mamă,

Timpul demonic din oglinzi.

OLIMPIU VLADIMIROV

Mulțumire

Trec numai marea din inima mea,
Urc numai muntele din ultimul vis,
Furtunile negre străbat numai pagina mea;
Mă pot bucura de capra vecinului,
După cum îl folosesc, până la exasperare,
Pe nu știu;
Mulțumesc firimiturii de poezie
Risipită, prea repede, din palmă.

Poem pentru anul 2025

M-am născut în apropierea
Catedralei Santa Cruz din Barcelona,
Sau cel puțin așa cred, încă,
Părinții mei, care știu cu certitudine,
Că maternitatea, la Tulcea,
Este vis-a-vis de Geamia „Azzizie”...
Abecedarul l-am răsfoit la Berlin,
Tinerețea m-a urcat pe Turnul Eiffel,
Educația muzicală s-a desăvârșit la Viena;
M-am căsătorit cu o lipoveancă din Deltă,
Am ucenicit la templul închinat lui Zeus
Și la șantierele navale din Dundee;
Bătrânețea m-a găsit umilit
Lângă un portret din Galeriai Tretyakov;
Voi muri, poate,
După obiceiul mioritic, în spatele stâniei...
- Iubito, întreabă-l pe Dumnezeu,
În ce lume va deschide ochii
Fiul nostru?
- Dragule, astăzi nu vreau să nasc!

Instantaneu

Între dealul cetății Enisala
Și tractorul din vale,
Un lan de grâu;
Doar sângele macilor
Împrospătează memoria istoriei.

Fata morgana

Vâsle și vele din aur,
Poate și ancore, nisipuri sau parâme
Din același metal prețios,
Sub un soare de aur;
Pe linia orizontului
Corabia piraților, misterioasă,
Strânge visele mării
Și talazurile calde.

Natură statică

Tandrețea unui nud
Îmbracă
Goliciunea mării.

Doar ea

Doar ea
Ostenită lumină,
Cu privirea și emoțiile pierdute
În jocul unor pescăruși închipuiți,
Respirând fără chip,
Icoana unei sălcii gânditoare
În Deltă

Consolare

Fie binecuvântate
Aceste dune mișcătoare
Care îmi acoperă, cu viclenie,
Sub nisipul minciunii,
Toate eșecurile!

FLORIN ȘLAPAC

O teribilă sete de vise

Parcă simt un om care a înviat în mine, spuse Aloisius. Viscolul îi smulse vorbele din gură și le aruncă în direcția mea. Mi s-au părut pline de năduf și parcă miroseau a transpirație. Unde vedeai cu ochii, prăpădul lumii. Zăpezile se puseseră strat peste strat și vălătuci imenși de gheață se rostogoleau bezmetice care încotro. Țurțuri uriași atârnav de cer. Barba de gheață îmi strângea fălcile și parcă îmi venea să plec de pe lumea asta. O rafală de vânt îl împingea pe Aloisius, izbindu-l puternic de vre-un sloi, apoi îl lua pe sus și-l arunca drept în mine. De parcă n-am fi fost în pustie. Și când îl aveam în față, frica de moarte i se citea în ochi. Alerga disperat câteva clipe, încercând să țină piept vântului, dar fără nici un succes. Când nimerea iarăși lângă mine, tremurând tot, cuprins parcă de o febră mistică, plângea cu trei rânduri de lacrimi. Încălzeștemă, spuneau ochii lui, de parcă ar fi vrut să-l iau în brațe. O afecțiune spontană îi năvălea în priviri, deși distanța dintre noi era la fel de prăpăstioasă ca întotdeauna. Acea fizionomie chinuită pe care Dumnezeu o întipărește pe fruntea făpturilor pregătite unor înalte destinări. I-am spus-o. Dar el s-a făcut că nu aude. Bolborosea întruna, urlând în răstimpuri cuvinte fără cap și coadă la urechea mea: „Ia-ți ca un vultur zborul în zările senine și curate. De acolo ochii tăi vor vedea încă mai limpede întreaga icoană a lumii și vieții. Nu vei mai respira miasmele putreziciunii materiei care dospește în adâncuri.” Numai el știa ce vrea să spună. Când să îmi răspundă, vântul iar îl lua pe sus, îl arunca în țării și-l rostogolea pe gheață. Eu mă proptisem lângă un copac de care mă țineam cu atâta putere, încât mâinile îmi deveniseră tot una cu scoarța aspră și înghețată. Sau poate tocmai de aceea, fiind singurul punct de sprijin pe lume, ținea cu tot dinadinsul să mi se mărturisească. Din nefericire, nu reușeam să-l înțeleg pentru că vântul mi-l aducea și îl îndepărta, silindu-mă să-l aud intermitent. Ce spui? Ce spui? Întrebam obosindu-mi beregata, și el iară dispărea în țării. Și iar a reușit să se agațe de mine. Se ținea cu mâinile de grumazul meu și picioarele îi fluturau odată cu vântul care îl zguduia de mama focului. Mă simt ca Adam când îl pișă câinii, mi-a mărturisit el, bulbucându-se peste poate. Cum așa? I-am întrebat. Însă o ploaie deasă de ace de gheață ne-a despărțit iar, împiedicându-mă să aud o vreme ce spunea. A izbutit să revină cu picioarele pe pământ,

și a zis: fă și tu ca mine, fă ca realitatea să se mlădieze sub idealitatea ta. Cum așa? I-am întrebat. Nici măcar nu mai știu unde suntem. Îți spun eu unde suntem, mi-a țipat Aloisius la ureche. Suntem acolo unde nimeni nu nimește. Suntem în pustieșaguri. Peste 99 de hotare nehotărâte, în locul butucilor borțoși. În ciungi scorburoși, în locul lemnelor putregăioase, acolo unde mulți negri nu umblă, dincolo de țepii aricilor, în crăcile racilor. Pesemne că o luase razna de tot și, într-un fel, îmi era milă de el. Era prea bătrân, obosit de viață, de gândire, nu știu, și înghețat tun. Dar gura îi mergea ca o meliță. Nu degeaba vroia el să umble mereu să răscolească lumea. Uite că acum avea prilejul să o facă, numai că lumea i se împotriva al naibii. Tot el zisese că orice clipă de căutare era o întâlnire cu Dumnezeu și cu veșnicia. Acum veșnicia îl ajunsese din urmă și parcă-parcă se cam speria de ea. Eu însumi îmi simțeam inima ca un fir de mac. Ce să mă fac? Ce bine ar fi fost ca fiecare om de pe pământ să joace mereu rolul principal în istoria lumii. Chiar fără să o știe. Ce bine ar fi fost ca mintea să ne fie plină de minunății și să nu ne mai pese. I-am spus-o. Aloisius s-a agățat cu dinții de urechea mea dreaptă. Simțim - mi-a urlat el, de mai parcă să-mi spargă timpanul - cum putem noi, înțelegem în felul nostru, ne avântăm după puterile și tendințele noastre. Dar și simțirea, și inteligența și avântul nostru dobândesc delicateți și forțe noi nu pentru a uita realitatea, ci pentru a o privi de la acele înălțimi care te prepară pentru viitoarele sinteze când vei ajunge om desăvârșit. Om desăvârșit, m-ai înțeles? La început am încercat să-l desprind de mine, căci între noi gheața amenința să se întărească. A fost un fel de luptă de crabi orbi. Vântul scârțâia mai tare, iar bufniturile noastre nu se mai auzeau de mult, acoperite de trosnetul universal al teluricului albit. Mi-era teamă ca nu cumva să cad și eu pradă vreunei crize de devotament isteric și să mă agăț la rândul meu de gâtul lui. Așa împreunați vântul ne-ar fi dus cine știe unde, hăt-departe, poate pe lumea cealaltă. Dar nu asta vroiam? Nu asta vroia omul? Să rătăcească în căutarea lui însuși? Mi-ar părea rău să mor acum, pentru că m-aș fi vrut preotul aspru al unei religii de purificare și n-am apucat încă să fiu, zise el, încercând să clipească, însă pleoapele înghețate nu făcură decât să i se înțepenească și mai tare. Eram totuși mulțumit că stătea agățat cu dinții de urechea mea, pentru că cel puțin așa nu-i mai simțeam răsuflarea spurcată. Viforul îmi zdrăngănea mădulele, îmi astupa urechile, dar el, om de zăpadă părăsit în mijlocul unui drum fără capăt, nu făcea decât să-mi răscolească sentimentul acut de singurătate. Ar fi mai bine să taci și să-ți păstrezi puterile, i-am spus, fără să-mi dau seama dacă m-a auzit. Și el: destui ani am citit eu multe fără să pricep nimic. Iar timp îndelungat n-am avut nici o vorbă, chiar de mi-o dădea Dumnezeu, pe care s-o pot folosi ca să mă fac înțeles de alții despre ceea ce citeam. Și când am ajuns să pot, greu m-am chinuit. Iar acum, dacă pot, trebuie să spun vorba care nu-mi dă pace. Bine, am murmurat, spune-o. Numai că vântul îi lua vorba din fleancă și, când să-i atrag atenția că vorbește în pustiu, am auzit un urlet sinistru și prevestitor. Era un lup lăptos și cu ochi urduroși care, în lipsă de altceva mai bun de făcut, se lăsase împins de vânt taman lângă noi. Nu puteam să-mi dau seama dacă era doar o imagine sau ceva real pentru că imediat mi-am adus aminte de faptul că Aloisius îmi povestise cândva că un dulău îi păzea nopțile. La asta m-am gândit prima oară, n-o fi câinele lui păzitor care ieșise din vis? Numai că lupul s-a apropiat și mai tare și i-am văzut colții aproape, aproape, încât deodată am crezut că acuma sosise timpul să se întunece și steaua mea. E tare rău să se afle un suflet de unul singur între atâtea primejdii. Numai că eu nu eram singur.

Ah, a zis Aloisius, ia uite-l și p-ăsta. Marș de-aici, piază rea! Și când i-a trăznit una bietului animal, apoi l-a apucat de ceafă și l-a aruncat pe direcția vântului, într-o clipită am rămas iarăși singuri. Ai crede la prima impresie că unele inspirațiuni pleacă din cuprinsul conștiinței, când ele ne sosesc din depărtări misterioase. Văzduhul s-a cutremurat precum un oftat al demiurgului. Am stat amândoi și am ascultat ciulind urechile. Nori de pudră străvechi cernea cerul peste tot și noi, ca niște statui găinățate, înțepenisem acolo, în mijlocul pustiei. M-am uitat mai bine la Aloisius. Avea o privire de email și o mustață ca un fir de argint. Aproape că nu am mai reușit să-l recunosc. Dar asta numai până ce a deschis gura și a zis: Un potop de cuvinte pentru un pustiu de idei. Probabil că se referea la propria-i elocință. La rândul lui, și el a observat același lucru ca și mine. Parcă am fi niște statui, zise și zâmbi. Ne scăldăm fără să vrem în religia pietrei și a plictisului. Privirea lui era plină de îngrijire și rătăcitoare. Tare mă tenta să dau drumul trunchiului de copac de care mă agătasem și să las vântul să mă ducă unde o vrea el în nebunia lui. Ah, zise Aloisius, deșerte opintiri omenești, care în mijlocul îndeplinirilor noastre vă spargeți ca o spumă. Noi doi, continuă el, suntem ca primii oameni din lume, care nu aveau cu ce să se acopere, suntem la fel de goi și de lipsiți de adăpost. Suntem ultima amintire a acelei măreții incomensurabile care a fost creată în lume în toți acești mii de ani, în amintirea a toată acea splendoare dispărută. Trăim și iubim și plângem și ne agățăm unul de altul. Aici a trebuit să-i dau dreptate. Eram într-adevăr agățați unul de altul. Și el îmi trimitea în ureche suspine ghețoase ca suflările iernii. Au trecut și alții prin asta, zise, cu gând să mă consoleze. Ovid, în *Tristele* lui, zicea: Și-n vas îngheață vinul de-l scoți în bolovane, păstrând figura oalei, și-n loc a-i soarbe spuma, mă-nânci bucăți de vin. Și zicând asta, parcă animat de o amintire prețioasă, a început să-mi dea ghes cu îndemnuri. Privește, a zis, cu atenție nebunia cerului, căci ea te va reînvăța olimpicul vis constant al eternului, netulburat de moarte, al legilor veșnice după care trăiește infinitul, din care, ca lumina răsfrântă în spațiile interastrale, se răsfrâng în sufletul nostru ideile, spiritul, viața. Nu știu de ce, cuvintele lui mi-au lăsat un gust amar, o impresie deplorabilă. Mi-am dat seama atunci că era foarte posibil ca toate astea să nu se fi întâmplat nici măcar în vis, ci viscolul, pustietatea, drumul troienit, chiar și sălbăticiunea care se apropiase de mine, nu erau decât rodul unei închipuiri înfierbântate. Am căutat să mă încredințez, deși îmi era teamă să nu aflu cine știe ce, să nu mă trezesc din vreo stare în delir, pe un pat de spital. Sau mai rău, să nu mă mai trezesc deloc. Am întors încet capul și, într-adevăr, Aloisius nu era lângă mine, de ureche mă țineam singur cu mâna. În depărtare parcă drumul era barat de arcuiri de triumf de o zi, din flori artificiale ori poate flori de gheață. Am încercat să-mi scutur cenușa din suflet, dar fără prea mare izbândă. Felul în care se potrivea pomul acela de care mă țineam în peisaj era totuși nu departe de ideal. Numai că mintea n-a vrut să mi se odihnească și a țcănit mai departe roțițele. Dacă tu ești aici, gândea ea, moartea nu este aici. Dacă ea este aici, nu ești tu aici. Ceea ce mi s-a părut foarte logic. În fond, n-ai cum să asiești la propria-ți aneantizare. Oarecum revigorat, am făcut mari eforturi de a afla pe ce lume mă aflu. Sforțările minții erau atât de teribile însă, încât am obosit foarte repede. Și în cele din urmă am renunțat. Dar asta se întâmpla mereu. Asistam la o neorânduială universală și continuă a lucrurilor omenești. Era firesc deci să mă concentrez asupra unui punct luminos. Și ce punct mai luminos putea fi decât paradisul? Căci fără dorul de paradis, un om face degeaba umbră pământului. Dar, după ce am tras con-

cluzia că fericirea nu e decât mila pentru propria nefericire, mi-am dat seama că singurele paradisuri sunt cele pe care le-am pierdut. Eu îl pierdusem de mult pe al meu, așa că n-avea rost să mai caut ceva. Puteam deci zace acolo unde eram, cât se poate de liniștit.

Anton simte că i s-a oprit în loc și mintea și auzul și cugetarea abia încropită. Bine că dimineața cea strălucitoare i-a retezat visul cel înghețat. Pe o asemenea vreme puroiul patimilor se cere curățit. Dar cum? Prin tăcerea mai presus de grai și prin neștiința mai presus de orice înțelegere. Într-un fel, îi pare rău, căci se trezise cu hotărâre asupra vieții.

Pe sub hamacul lui bălângănit, cotcodăcesc găini și bibilici. Are senzația certă că nu e, pentru câteva secunde, decât un *gentilhomme campagnard*.

Quelle jolie et tendre et idyllique impression de vie patriarcale! Quels merveilleux décors! C'est un délice que cette terrasse fleurie de la ferme, d'où l'on aperçoit le passage de la vallée, la rivière et les montagnes. Et quel matin étoilé, si froid et si bleu, sur la blancheur de la neige!

Va trebui să profite de vorbele astea și să-și pună în mișcare și în ordine impresiile, percepțiile, întreaga mașinărie intelectuală în deplina ei chintesență. Doar așa va putea lupta vitejește împotriva unei îmbătrâniri grabnice, covârșite de preocupări mici și egoiste, împotriva împietririi inimii cea lipsită de umilință, împreunării cu lucruri întunecate, înălțării semețe, căldurii cea fără dulceață, moleșirii mădularelor.

Un gând îl luă pe neașteptate în primire, copleșindu-l cu măreția-i neașteptată: în clipa asta sunt fericit. Și dacă sunt fericit aici și acum, înseamnă că nu are rost să mai plec nicăieri. Nici într-o altă viață nu ar fi vrut să fie altceva, altcineva, altundeva. Îi stătea bine ca singuratic gânditor, tronând deasupra imperiului său de găini și capre lin-behăitoare, îi priia. Ce altceva ar fi putut face în viață? La ce altceva se pricepea? Băieș? găzar? mamoș? Poate mățar? De ce nu florar? Ori poate hăitaș – pe coclauri, urlând din toți bojocii printre mărăcini, fugărind animale nevinovate, cu obrazii roșii și gâtul mereu uscat. Ori hornar, țopăind pe acoperișuri, ca un moș Crăciun al funinginei, tucuriu și cherchelit, fermecat de apusul belaliu și așteptând mereu ca noaptea să îl șteargă de pe fața pământului. Lotcaș, plescăind din lopeți mereu în ritmul inimii iubitei lăsate la vatră, cu urechile ciulite după scremetele vântului și cu picioarele murate. Ori poate ușier, fâl-fâl, ducându-și traiul între uși batante, analizând la nesfârșit asperitățile unei clanțe paradisiace. Mai bine acordor, ciupind corzi strălucitoare, zgândărind cu voluptate fofoleanca unei harpe, trăgând de mustăți un pian bătrân și căpos, fermecând o chitară care nu mai știa de mult ce-i reveria. Sau cocător, cu mâinile moi ca aluatul și colțul ochiului turbionar, înfipt în decolteul nădușit al cocătoarelor pudrate cu tone de făină, încinse și cu nurii în flăcări. Mai bine ghipsar, desigur, seara ar fi rămas mai la urmă și s-ar fi tăvălit în materia gri, încă neîntărită, lăsându-și amprente netrebnice pentru eternitate pe te miri ce stucaturi, brizbrizuri, colțare. De ce nu jugănar, atent la detalii, mare amator de fudulii la grătar, cu mult usturoi și cartofi puță-de-maimuță, cu buzunarele hanoracului suferitor pline de cuțițoaie specifice meseriei, pe care le-ar fi ascuțit cu mare drag și sânge, în fond. Ori poate lampagiu, cu pași de vată, cu urechile păroase și nas înfundat, nevăzut și neuzit pe străzi uitate, într-un secol minunat, fără istorie și fără personaje, o luminiță în creierul adormit al unui cartier prăfos, un puchin într-un ochi urduros, o ușoară jenă în curul unei mahalale băltind în lături, departe de orice ingerință și aproape de raiul lampagiilor bătrâni cu amante tinere, murdare și pline de nuri. Dar bombonist? ah, da, uite o meserie pe măsură, ar fi îndulcit

viața multor ființe zaharisite, ar fi putut intra pe sub pielea domnișoarelor, fie ele bătrâne sau nu, ar fi astupat gura spurcată a lumii fără nici un efort, doar cu o acadea lila, înmiresmată, și casa i-ar fi mirosit a vanilie și a fistic, la gât ar fi purtat un șirag de praline care i-ar fi adus celebritatea cale de o leghe și mai bine. Dar și mai bine... măscărici... azvârlit în lume de vârtejul unei vulve celebre, orfan din cap până-n picioare. Paiată plângăcioasă, cu voce de bas? Dimpotrivălea, șeful sectei măscăricilor, cu ramificații secrete în toată lumea, cu filiale puternice la Casa Albă și la Kremlin, cu ambasadori doșiți în cele mai înfiorătoare cancelarii și state majore, cu o amantă trapezistă, cu o altă amantă dresoare de șerpi veninoși și cu o droaie de admiratoare triste și neconsolate. Nu măscărici, ci măscăriciul măscăricilor, ciuca ciucilor, cappel di tutti cappi, Nașul hohotului mondial, admirat și adulat deopotrivă la Paris și în Sierra Leone, imitatorul de geniu al tuturor cretinilor care iau viața în serios. Cu toții să mă pupe-n dos!

Și Anton contemplă o clipă vântul care-și stinsese toată voioșia și se cufundase brusc în întunericul întristărei. Ei, da: cine există și dă scânteii, e vrednic să intre în confraternitatea universală! Iată o expresie delicat-sentimentală, mistic-încrezătoare, a înțelegerii intuitiv-lirice a Cosmosului. În singurătatea blândă, departe, auzea parcă țopăitura mățăniilor unei călugăr ce se furișă pe-un coridor.

Albit îmi este capul, dar sânu-mi înflorește, și focul tinereței prin sânge-mi podidește! Ce fanfaronadă: viața îi devenise o ficțiune orală, donquijotescă. Se obișnuise să trăiască lenevos, între câteva imagini zburătăcind în jurul lui de-a valma.

O măță pricăjită, cu mustăți de sublocotenent și cu ifose de pisică birmaneză își sticli sălbatic ochii. Un cățel flotocos începu să-l latre. Lătră și el la câine.

Era o seară neliniștită ca și javra care se foia de colo colo tânguindu-se fără rost. Anton adulmeca însă vântul schimbării. În curând, în noaptea senină când începea vara, pe care o simțea venind precum domoala apropiere a unui pește, se va deștepta la nobila ambiție de a face lucruri mari și drepte, și prin urmare de a trăi iarăși în viitorime. El, sf. Anton Feciorelnicul. Închise un ochi însetat de o teribilă sete de vise. Și visă, doar cu el, splendoarea acelei nopți vesele ca lumina zilei, în miezul căreia își scutură îndelung ciucurii disprețului.

(fragment de roman)

Capitolul XXIV

Melodrama realului (II)

După încă vreo sută de metri, doamna Fărățară se opri brusc în loc. Luă seama la starea ei, la inima care-i bătea aidoma inimii unei vrăbii, cu bătăi scurte și iuți. Se strădui să-și recapete controlul și reuși. Ori cel puțin așa credea, deoarece conștientizase cât e de agitată. Se putea privi din afara ei însăși, deci panica trecuse. A fost de ajuns să recunoască împrejurimile, ca să nu se mai simtă o rătăcită în lumea largă. Și împrejurimile nu erau altele decât ale stabilimentului de chiromanție, de magie albă și astrologie. Chipul i se ilumina. O partidă de ghicit în cărți sau în zaț de cafea, i-ar putea arăta cine sunt hoții. Câteva pase magice, i-ar putea aduce înapoi banii, pe tavă. Așa că intră. Străbătu un hol pustiu, mirată. Se așteptase să fie, ca alteori, plin de matroane. Deschise ușa unei încăperi. O alta. Dar totul era vraiste. Abia când intră în marea sală de astrologie, ai cărei pereți emiteau o lumină albastră, zări pe cineva. Amabilul Sașa, despre care doamna Fărățară știa că își câștigase titlul de amiral, amiral al astrologiei, capabil să urmărească navigarea medi-umurilor în celelalte lumi, era palid și stătea în spatele unor doamne așezate în jurul unei mese de spiritism, pe care ardeau mii de lumânări fumegoase. Când o văzu, grăbi spre ea, însă nu ca s-o întâmpine, ci încercând să o scoată din încăpere. Vai, doamna Fărățară, oftă el și o invită în altă odaie. Doamna Fărățară intuia o mare nenorocire. O fi murit patroana, gândi ea și magicienele îi însoțesc sufletul în drumul spre ceruri. Nu, nimic din toate astea, doamna Fărățară, spuse amiralul Sașa, ci o mare Carte a vieții și morții a fost scoasă din pământ, de acolo de unde a fost dezgropat Zeul, iar șefa a hotărât ca până la descifrarea ei să întrerupem orice contact cu publicul. Ne pare rău, teribil de rău. Până și masezele au primit câteva zile libere. Nu vă putem servi cu absolut nimic. Nu sunt aici decât marile puteri mediumatice ale țării, conduse de însăși doamna Olga. De trei zile nu s-au ridicat de la masă, n-au mâncat, n-au dormit, nu și-au făcut nevoile. S-au dus în lumi astrale, nimeni nu știe cât de departe. Iar eu, cu harul meu, am datoria să le veghez. Noroc că până acum, nici un spasm al vreuneia din ele, n-a indicat pericolul unei catalepsii. Atunci ar fi de rău. Ar trebui să le trezesc, să le aduc înapoi cu forța. Ce nenorocire s-ar putea întâmpla! Toată floarea magiei românești s-ar putea veșteji într-o clipă. Văzându-l așa trist și obosit, doamna Fărățară îi mângâie buclele mătăsoase, cum ai mângâia un copil. Amiralul Sașa se destinse și spuse: în toată vremea de când a început călătoria m-am tot gândit cât de puțină lume

crede în ce facem noi. Apoi, câteva clipe tăcu, lăsându-se mângâiat. Dar trebuie să mă întorc, să veghez. Și pentru că sunteți un om așa bun, adăugă el, o să fac în timpul acesta ceva și pentru dumneavoastră, spuse și plecă înapoi în sala de astrologie. Rămasă singură, doamna Fărățară se certă pe ea însăși, zicându-și că uite cum se dă ea de ceasul morții pentru o problemă atât de firavă cum sunt cei cinci mii de dolari, în vreme ce alți oameni, adevărați oameni, cu har, caută să descifreze cartea vieții și a morții. Leși rușinată din stabiliment, însă îndată ce dădu piept cu soarele, neliniștea i se repezi iar în piept și problemele meschine ale existenței o asaltară. Se mângâie totuși cu gândul că amiralul Sașa i-a promis să-i facă o favoare și ce alta putea fi decât să-i aducă banii înapoi? Totuși, nu îndrăzni să meargă acasă, unde gândea că Florentin ar fi ucis-o în bătaie, ci plecă spre locuința Narcisei. Merse pe jos îndelung, deoarece banii de cheltuieli mărunte s-au dus cu dolarii odată, cu telefonul mobil, cu rujul, pudra și oglinjoara, toate aflate în poșeta furată. Blestemă hoții, crăpa-le-ar rânza.

Își găsi sora acasă, înconjurată de cosmeticiene. Îi plăcea să fie frumoasă. Într-un halat lejer roz, desculță pe covorul ca un câmp de puf, cu fața acoperită de o mască de cremă, din care abia i se vedeau ochii negri, ca scânteile din copita unui cal de întuneric, cu șuvițe de păr înfășurate în foi de staniol, vopsite fiecare separat, astfel încât podoaba capilară să cadă apoi din creștet într-o bogată cascadă degrade, Narcisa o pupă fără să o atingă, apropiindu-și doar buzele de obraji ei și sărutând în gol. Făcu asemenea. O invită și pe ea la o partidă de cosmetice, dar doamna Fărățară nu avea chef de așa ceva. Narcisa i-a spus că a auzit de necazurile soțului ei, dar ăsta nu-i un motiv de îngrijorare, deoarece Florentin, așa cum îl cunoaște, e capabil să treacă peste orice obstacol și o să vadă ea, Brândușa (adică doamna Fărățară), că nu doar va ieși el basma curată din încercare, ci va dobândi încă mai multă putere și respect. Doamna Fărățară se bucură de încurajări, dar nu mai credea că ar fi vreo scăpare și cu toate că o clipă înainte îi păruse că ar fi stăpână pe sine, izbucni fără veste într-un plâns smiorcăit. Cum nu avea batistă, fugi în baie și se închise înăuntru. Leși când își mai revenise și se așeză pe sofa. Enorma pisică de angora, albă, sări plictisită alături de ea și se foi cu coada în sus, spre a fi băgată în seamă și mieunând și torcând. Doamna Fărățară o luă în brațe, mângâind-o. O alintaseră, pe când era mică, abia un ghemotoc de scame albe, Ghiul și așa i-a rămas numele. Narcisa îi spunea uneori soțului ei, în glumă, că motanul e mai prețios decât însuși ghiulul de aur purtat de el în deget. Teacă nu agreea însă cu inima deschisă astfel de glume, deoarece ghiulul e mai mult decât un simplu obiect prețios. E un simbol al puterii și bogăției omului ce-l poartă. Pentru noii cunoscuți, e un semn de recunoaștere imediată a stării stăpânului său. Dar Teacă nu spunea nimic și mulți credeau că de dragul soției luienerate. Narcisa știa despre el că o iubește, însă fără a se da în brânci după ea, fiind un mare și iremediabil crai. Îi plăceau în draci muierile. Nu scăpa una și spusese odată: numai soră bună să nu-mi fie, în rest orice. Nu se dădea în lături nici de la violuri și Narcisei îi ajunsese la ureche ultimul scandal, despre cum violase într-un depozit de-al lui o fată mare, ademenită răbdător, cu un parteneriat în afaceri. Narcisa nu-i spunea o vorbă măcar lui Teacă despre toate acestea. Nu i-ar fi strecurat vreun reproș, doamne feri. Pe de o parte, amănuntul că îi rupsesse acelei fete chiloții, spre a-i fi clar că orice împotrivire e zadarnică, îl arăta întocmai cum era: violent și fără milă, încât Narcisa murea de frica lui. Pe de altă parte, își încropise o filozofie de viață care să-i mențină trează buna

dispoziție. Se făcea că nu vede ce face soțul ei, atâta vreme cât ține casa pe picior mare, e dârț în pat și nu o bate. Găsea ea cu ce să-și ocupe timpul, gustând micile plăceri ale femeilor ce se vor frumoase. În mare parte a anului, se însoțea cu o armată de coafeze și cosmeticiene, cu care prinsese prieteșug, încât întâlnirile de înfrumusețare se preschimbau în mici agape. Beau lichior, pufăiau țigări *Davidoff* înfipte în imense șpițuri, sporovăiau despre bărbați, adică tăiau frunze la câini câtu-i ziulica de mare. Dacă Narcisa ar fi avut o altă fire, s-ar fi plictisit îngrozitor, dar deloc străină greutăților vieții după ce tatăl îi murise, iar averea fu luată de fratele mai mare, care n-a vrut mult timp să audă de zestrea ce li se cuvenea ei și Brândușei, ca să se poată mărita, era capabilă acum să aprecieze confortul și lipsa de griji. Într-adevăr, trăia fără griji și fără ca măcar să i se întâmple ceva cât de cât emoționant. Acum însă, plânsul surorii ei o răscoli profund. Căută în gând ce i s-ar fi putut întâmpla atât de îngrozitor încât să fugă și să se ascundă în baie. Că doar falimentul lui Florentin, nu putea fi motiv de mare necaz. Era doar o situație trecătoare. Așa că Narcisa nu găsi altă explicație decât pe aceea că Florentin o înșală, pramatia și se pregăti s-o consoleze pe sora ei. Așa că grăbi fetele să pună la punct detaliile în ce îi privea frumusețea și le concedie până a doua zi. O rugă apoi pe Brândușa să iasă din baie, vorbind cât putea de tare, dar fără să strice blândețea glasului, spre a fi auzită prin ușa capitonată. Într-un târziu Brândușa ieși și povesti întreaga tărășenie cu furtul celor cinci mii de dolari. O să mă omoare Florentin, strigă ea, smulgându-și părul din cap. Narcisa căută în gând o soluție, dar cum Teacă nu-i dădea bani peșin, economiile ei, strânse din mici ciupeli ale buzunarului soțului, nu depășeau cu mult cinci sute de dolari. Așa că până la urmă, plângând una pe umărul celeilalte, Narcisa hotărî că e bine să-l aștepte pe Teacă. Om deștept și descurcăreț cum era, pesemne că nu-i va trebui mult să dea o soluție problemei. Nu îndrăzni să-l sune pe mobil și au stat, la o bărfă, la o cafea, întrerupte de accesele de bocet ale Brândușei. Teacă sosi cam pe la șapte după-amiaza și cum avea chef de glume, Narcisa își dădu seama că a fost la vreo curviștină.

- Iaca, Miss Piranda, zise el spre doamna Fărățară, arătându-se bucuros că o vede și îi înșiră, pe rând, spre a le ridiculiza importanța, cele câteva titluri dobândite de-a lungul timpului. Fusese Miss Piranda, aleasă de un An Nou la un restaurant acum vreo șapte ani, dar apoi titlul îi fusese suflat de chiar sora ei, măritată la cincisprezece ani și care era de-adevărat o frumusețe. Apoi fusese vânzătoare ambulantă la o mare piață de vechituri. Fusese patroana unui elegant, deși nu prea stilat, magazin de veșminte de lux, pe care îl numise „Mercurio d'Oro”, după o etichetă a unui taior cumpărat într-o excursie în Turcia. Magazinul, desigur, nu a fost deschis din economiile ei, ci domnul Fărățară îl pusese la punct, pentru a-i oferi o ocupație. Doamna Fărățară o invitase și pe Narcisa să lucreze acolo, dar Teacă nu era de acord ca nevasta lui să muncească. Nu avem oare destui bani?, perora el. Fusese o vreme șefa stației de taximetre și maxi-taxi deschisă de domnul Fărățară, deoarece îi plăcea să comande și stătea uneori ceasuri în șir lângă dispecer și dădea indicații taximetristilor, băgându-i pe toți în boală. Dar cum îi plăcea și contabilitatea, nu le lăsa să sufle nici pe contabile, producând într-o vreme mari încurcături financiare, așa încât domnul Fărățară fu nevoit să renunțe la serviciile, benevole, ale soției lui.

- Tu ești, chiar tu, Miss Piranda? Chiar tu, taximetrista? Chiar tu, patroana? Chiar tu, contabila?, strigă Teacă.

Doamna Fărățară se puse iar pe plâns și pe jelit.

- Dar sensibiloașă mai ești, se supără Teacă.

- Teacă, nu-ți bate joc, că uite ce necaz a dat peste ea, spuse Narcisa și îi povesti tărășenia cu cei cinci mii de dolari.

Teacă dispunea de cinci mii de dolari, iar dacă Florentin i-ar fi cerut, i-ar fi dat de zece ori pe-atât, căci știa că-și va primi înapoi banii cu vârf și îndesat. Dar Florentin nu-i ceruse, deși părea falit, așa încât Teacă gândise că știe el Florentin ce știe și are el destul capital pus deoparte. I-ar fi împrumutat cu drag, pentru că împrumutul ar fi însemnat o afacere. Ba i-ar fi dat și pe degeaba, că tot știa că nu va rămâne păgubaș. Dar să dai pe de-a moaca cinci mii nevastei lui, fără ca Florentin să știe, asta era o nebunie. Nu că ar fi fost bani aruncați pe fereastră, dar ce afront i-ar fi adus lui Florentin, că nici Dunărea nu-l mai spăla. Să uneltească prin spatele lui cu nevastă-sa! Să-i ascundă că i-a dat bani nevaste-si! O treabă de care însuși Teacă s-o fi aflat despre Narcisa, ar fi scos îndată șișul cu buton de diamant de care nu se despărțea, ca să facă dreptate. Nu doar că nu vroia să se pună în pericol, deoarece cu Florentin nu era de glumit, dar principiile nu-i permiteau una ca asta, demnitatea cumnatului său și propria lui demnitate. Așa că scutură din cap și își clipi ochii cum fac găinile pe înserate și fără să stea prea mult pe gânduri, și spunând femeilor că rezolvă el treaba, ieși, urcă în Mercedes și purcese glonț la Florentin. Ajuns în fața vilei, portarul, care îl cunoștea, îi deschise și el intră, cauciucurile ronțâind pietricelele de pe alee. Paznicii îl salutară respectuos. Coborî din mașină, intră în vilă. Înăuntru, altă melodramă. Pe enorma masă rotundă din sufragerie sta o poșetă din care se revărsau acte, cosmetice, oglinjoare. Unei pudriere îi sărise capacul și pudra roz se așternuse în muncile pe tăblia lăcuită a mesei, pe lucruri. Dolari, de câte-o sută, erau împrăștiți peste tot. Iar Florentin, cu fața la bar, plângea în hohote, de i se cutremurau umerii. Teacă avu o strângere de inimă și căută să iasă tiptil, ca nu cumva să afle cumnatul lui că l-a văzut în acel moment descumpănit de slăbiciune. Însă tocmai atunci Florentin se întoarse, parcă ghicindu-l. N-avea nici o lacrimă în ochi, ci scutura un cocteil.

- Bată-te norocul să te bată, spuse Teacă ușurat.

- Mi-a murit nevasta, spuse Florentin. Vai, mi-a murit nevasta.

- Ba nu, spuse Teacă.

- Vezi că nici ție nu-ți vine să crezi? Adineauri a venit poliția, mi-au adus poșeta ei. A călcat-o mașina. Așa a zdrumicat-o, că nici n-o mai poți recunoaște. Măine mă duc s-o identific.

- Ba deloc, insistă Teacă. Brândușa e cu nevastă-mea, la mine.

Florentin nu dădu crezare vorbelor cumnatului, până când Teacă nu telefonă și Brândușa vorbi cu Florentin. Brândușa sări în sus de bucurie, văzând că Florentin nu este supărat. Își sărută sora pe amândoi obraji, chemă un taxi și porni către casă. Se făcuse deja întuneric și pe străzile luminate de neoane și reclame, șuvoiul lumii încă nu secase. Dar oamenii păreau cu mult mai fericiți decât ziua. Parcă nu aveau griji, parcă întunericul i-ar fi protejat ca un pântec. Pe bancheta din spate a mașinii, doamna Fărățară schiță un zâmbet și închise ochii. Intrând în bezna pleoapelor, chipul lui Sașa se ivi imens deasupra orașului păstrat pe retină. Dinții săi strălucneau. Doamna Fărățară trimise spre el o bezea. Din gura lui ieși un evantai de dolari ce se împrăștiară peste citadela muribundă.

(fragment din romanul „Cu ou și cu oțet”)

LIVIU GRĂSOIU

Moment în redescoperirea operei lui V. Voiculescu

Cum bine se știe, una dintre victimele regimului comunist a fost V. Voiculescu, recunoscut postum drept unul dintre cei mai mari scriitori români, împlinit în egală măsură și la cel mai înalt nivel estetic, atât în poezie cât și în proză. Valoarea lui, apreciată încă din perioada interbelică, receptată intens după publicarea în 1964 a **Sonetelor...** și a **Povestirilor** în 1966, a făcut ca studierea operei și a vieții întrutotul exemplare, să devină aproape obsesivă pentru mai mulți cercetători, ale căror eforturi s-au concretizat într-o suită de momente ce l-au scos din uitare pe V. Voiculescu și au dus la ediția completă, apărută în 2004.

Un asemenea moment s-a petrecut în 1975, când Televiziunea Română a difuzat filmul *Inscripție pe un basm* realizat pe un scenariu al subsemnatului, pe atunci reporter la Redacția Actualități a TVR. Nu era prima încercare a mea de a mă apropia de creația voiculesciană, mai semnasem emisiuni despre autorul **Sonetelor...** fascinat de genialitatea lor și impresionat de destinul tragic al autorului. În același an, 1975, aveam deja depus la Editura Dacia manuscrisul cărții **Poezia lui V. Voiculescu** ce avea să apară în 1977.

Așadar, fără să mă oblige sarcinile redacționale, în timpul meu liber, l-am stârnit pe operatorul de film Ovidiu Drugă, poate cel mai talentat și mai complet artist din generația sa și am pornit la lucru. Adică la transpunerea cinematografică a câtorva poeme inedite pe atunci, poeme de inspirație religioasă, care, abia după 1990, se vor regăsi integral în volumul „Călătorie spre locul inimii”. A trebuit, pentru ca versurile să poată fi difuzate, să procedez la excluderea unor cuvinte „subversive” precum *Doamne, Dumnezeu*, frecvente după cum se știe acum în lirica de senectute a lui V. Voiculescu. Desigur sensul poemelor a fost astfel deturnat, ajungându-se la o stranie poveste de iubire între un bărbat și o femeie, care însă nu se întâlnesc în plan real în film, ci doar în plan ideatic, în imaginar. Pentru a nu ieși cu totul din universul religios voiculescian, actorii au fost sfătuiți, chiar și atunci când ar fi trebuit să se adreseze unul altuia, să privească spre cer. Astfel că destui telespectatori au înțeles sugestia, unii chiar sunându-mă la telefon și întrebându-mă, după difuzare, dacă nu am fost dat afară. Filmul a avut circa cincisprezece minute, a fost programat de mai multe ori și privit ca un moment aparte în redescoperirea și impunerea, după decenii a operei lui V. Voiculescu. Era doar un capitol, cu oarecare impact la

publicul avizat (și nu numai) al unui război de uzură, ce trebuia dus cu încăpățănare, pentru recuperarea valorilor literare autentice.

Regizor nu a existat, rolul asumându-mi-l beneficiind și de fantezia lui Ovidiu Drugă, cel care s-a întrecut pe sine în cadre de mare forță și efect cinematografic. Filmările s-au făcut în Parcul Herăstrău.

Interpreți au fost Florina Luican și George Paul Avram actori extrem de talentați, expresivi și de o frumusețe fizică spectaculoasă, cu voci bine lucrate și înțelegând perfect ceea ce spuneau și jucau.

Nu îmi mai amintesc cine a semnat coloana sonoră. Păcat, pentru că era deosebită.

Titlul inițial al scenariului era **Ecoul întregirii**, dar mi s-a sugerat să îl schimb. Și încă ceva: filmul era în alb-negru (alegere deliberată pentru expresivitatea cadrelor), iar autorii nu au fost retribuiți în nici un fel. Efortul și-a găsit însă din plin recompensa morală, ca orice gest donquijotesc.

ECOUL ÎNTREGIRII

Scenariu pe versuri inedite de V. Voiculescu

Personaje: El și Ea.

Oameni ai zilelor noastre, îmbrăcați obișnuit. Cei doi nu se vor întâlni. O așteptare; fiecare îl cheamă pe celălalt. Există însă o opreliște. Ea se simte, nu se poate defini. E ca un blestem nedeclarat și nedescifrat. Cei doi se apropie abia în final, dar pentru a se despărți. Decor pustiu și sec. Nimic exuberant, exploziv. Toamnă târzie.

EA

Nu știu să mă rog, că nici cuvântul
Și nici cugetele nu-și au rost.
Prin închipuire-mi bate vântul...
Minților în darn cer adăpost
Aș plăsmi, n-am ghiers și nu
 știu cântul.
În pământ genunchii îmi înfig
Și cu inima-nălțată spre lumină
Tac și-aștept ca soarele să vină
Iar în viscole, mă vaer și te strig.

EL

Vas de alabastru plin cu mirul lunii
Cerul nopții calde-ți curge la picioare.
Pozitivă-n stele - taină călătoare -

IMAGINE

Decor de toamnă. Se pleacă de
 pe un
cadru de natură zbuciumată.
 Prin coborâre
lentă, aparatul descoperă femeia.
 Plan întreg.
Se strânge până la
 prim-planul ei.

IMAGINE

Sclipiri de apă în detaliu. Din
 aceste jerbe
de scântei va apărea bărbatul. Pe
 a 2-a stro-

Lumea ia imensul chip al
rugăciunii:
Te iubesc, o, mai presus de toate
Pentru-așa iubire-i prea puțin
o viață.
Tu o știi, de aceea-n mila ta
semeață
Celui ce te-adoră-i dai eternitate.

EA

Ca-mpărtășirii t-ale să nu fiu lut
sterp doară,
Așa te zămisleşte și-n mine domn
de taină
Și sufletul mi-mbracă-n
nemuritoare haină.
Cu pacea și iubirea de tine
dăruite
Să înviezi din mine în orice
faptă-a mea.

EL

Suflete fii gata să urcăm Taborul:
Soarele și luna au orbit în piscuri,
Când acum, splendoarea și-a
vărsat zăporul
Peste spăimântate, negrele lor
discuri.
Iar pe noi, schimbații mai presus
de plângeri
Vipiile sacre, slobozi azi
se lasă...
Doar atât să spunem, tari, fără
de-nfrângeri:
„Noi, copiii slavei,
ne-nturnăm acasă.”

EA

Nemărginirea mea e-n mine:
acel misterios ecou
Al infinitului tău. Din gând în
gând, isbit, el crește
Prin orbul labirint lăuntric tumultul
slăvilor sădește
Și inimii ne-ncăpătoare cu
sila-i sparge alt vad nou.
Ascuns în văile de carne eu
nu-ncetez de-a-l asculta

fă a lui, se rămâne la prim-plan,
sugerându-se
totodată cadrul deosebit total de
cel în care
se află femeia.

IMAGINE

Pe decorul în care o descoperisem pe
femeie
se supraimpresionează bărbatul. O
întâlnire
Doar pe plan ideatic deci.

IMAGINE

Pe primul vers bărbatul, acum
în scharf
își ascultă gândurile. Apoi mișcare
a lui
Pleacă undeva, iar între timp chipul
i se
urmărește continuu.

IMAGINE

Ochii ei la gros-plan. În acești
ochi apare
silueta lui. Apoi plan mediu al
femeii. Ges-
turi chinuite, de pasiune dramatică.
Profilul bărbatului apare și dispare
în fața
ei ca o obsesie. Când se
întoarce capul,
profilul lui îl vede.

Din somn mă scoală-n miez de
noapte... nici o ureche nu-l aude...
În toate sunetele lumii el n-are
seamăn, n-are rude...
Nemărginirea mea e-n mine... și e:
că nu te pot uita...

EL

Ce taină grea! Păcatul m-aduce iar
la tine,
Fărădelege însăși mă-mpinge-n
fața ta.
În dârdoare de patimi,
năprasnica rușine
Pe care nici un demon nu poate
să-mi aline
Mă siluește să nu te pot uita.
Cu cât cad mai în besnă cu-atât te
văd mai bine
Tot iadul e-nspre tine un groaznic
ochi deschis-
Și-n negrul naufragiu cu spulberi
haine,
Înlănțuit de stele căința mă mai ține,
O ancoră înfiptă în milele-ți senine...
Și spânzur pe de-asupra
cumplitului abis.

EA

Cum cântă ciocârlia podobia luminii
Iscată-n slăvi când încă nu-i soare
pe pământ
Așa își ies-nainte din lumile ruinii
Și presimțindu-ți zorii te-ntâmpin și
îți cânt

EL

Tu-nsemni peste lume cea mai înaltă
lege:
Din patru zări aduni puterile toate...
Cine-ar putea vreodată înțelege
Misterioasa simplitate?
Chip al infinitului în noi,
Punem mâinile noastre într-ale tale:
Pironește-mi-le de aripile-ți triumfale
Să mă înalți cu tine din tot ce
e gunoi...

IMAGINE

Acum el, bărbatul, e foarte
aproape.
În unsharf silueta unei
femei aproape
goală pe margine de apă. Intră
în apă, volbura
apei sare în contra luminii.
Totul e neclar
ca o obsesie.
De la bărbat se filmează
mâinile, ochii,
care ar vrea să rețină imaginea
neclară a
femeii, imagine ireală, eterică.
Apoi, bărbatul revine la prim-plan,
cu capul
plecat a resemnare.

IMAGINE

Femeia se supraimpresionează
pe o scoar-
ță de copac. De fapt, din copac
iese ea. Înce-
putul secvenței se face de la
soare, copac,
Detaliu scoarță, apoi ea.
Impresie de veche
Icoană pe lemn.

IMAGINE

Mișcare stânga-dreapta. Femeia
e cea
urmărită. Cel ce vorbește o caută
fără ca ea
să știe. Filmare cu mai multe
imagini pe
secundă.

Lumina cunoștinții să-i facă aripi noi:
Moi, ele ard ca ceara: iar gândul
și cuvântul
Obloane se așează de-a pururi
între noi.
O taină fără cheie ne surpă-n hău
cercarea...
Orice apropiere mărește depărtarea
Și orice pas al nostru te-mpinge-n
infiniit.

EA

Vas de alabastru, plin cu mirul lunii...
Pentru-așa iubire-i prea puțin
o viață...

EL

Cine-ar putea vreodată înțelege
Misterioasa ta simplitate?

EA

Rămâne ceva
O voie între noi...

EL

O taină fără cheie ne surpă-n hău
cercarea...

EA

Tu-nsemni peste lume cea mai
înalță lege...

EL

Gândul și cuvântul
Obloane se așează de-a pururi
între noi...

EA

Nu știu să mă rog...

pierde. Supra-
impresiunea lui se micșorează.

IMAGINE

Prim planul ei - sincron
(vas de alabastru).

IMAGINE

Acum el reapare, pe câtă vreme
ea dispare.
Mișcările se fac concomitent.
Filmare
combinată. Sincron.

IMAGINE

Profiluri - Femeia reală în
prim-plan.
Gros-plan, pe care se
supraimpresionează el.

IMAGINE

El real; se supraimpresionează
ea.

IMAGINE

Sincron la prim-plan:
„Tu-nsemni...”

IMAGINE

Bărbatul real - Ea se
supraimpresionează pe el.

EL

În van spre tine-și ia inima
avântul,
Și orice pas al nostru
te-mpinge-n infinit...

IMAGINE

Sincron: „Nu știu să mă rog”. Imagine
combinată: el și ea. Ea - transfocare
înainte,
intră în unsharf, se topește. Apoi
se mic-
șorează și el. (Transfocare înapoi)
până se
pierde în infinit, în negru.

- Sfârșit -

P.S. Textele mi-au fost puse la dispoziție atunci, în 1975, de dr. Radu Voiculescu, unul dintre regretații fii ai scriitorului.

PERICLE MARTINESCU

Pagini de jurnal (x) Uraganul istoriei. 1941-1944 *Bombe și boemă*

**27 iunie,
ora 7.30 dimineața**

În noaptea asta au sunat trei alarme. Una pe la ora 12 – n-am auzit-o decât ca prin vis. Alta pe la ora 2, când medicinista, vecina mea, m-a făcut să mă scol, fiindcă se speriasse: i se păruse că vede scânteii roșii ridicându-se pe cer și zicea că sunt avioane care se duc să bombardeze Ploieștiul, unde se află părinții ei. A început să-i căineze. Stana o încurajează, spunând că ea a auzit și bombe înainte de sirene, ca și ieri, ceea ce, iarăși, e de domeniul halucinației. Până au apărut și ceilalți din casă și până le-am liniștit, am pierdut vreo trei sferturi de ceas din somn. Încetarea alarmei a sunat târziu, după ce adormisem din nou, și urlatul sirenelor m-a trezit încă o dată. A treia alarmă s-a dat acum, la ora 7, fără nici un alt efect, în afară de faptul că m-a sculat iarăși din somn. A ținut douăzeci și cinci de minute. Au devenit cam plictisitori aviatorii ruși: ne strică mereu somnul!

„Bombardamentul” de ieri dimineața a lăsat, cu adevărat, urme la București. O bombă a nimerit într-o casă de pe Sfinții Apostoli, iar altele vreo cinci-șase au căzut prin locuri virane, sfărâmând doar geamuri și câteva țigle de pe acoperișul clădirilor vecine. Mai toate bombele au căzut în cartierul evreesc. Asta-i bună. Se zice că tovarășii de la Moscova le-au trimis mesaje celor de la București.

E interesantă senzația pe care o ai în timpul unei alarme aeriene, când zărești două avioane de-ale noastre zburând pe deasupra orașului. Doi oameni apără viața unui milion și ceva de suflete, fără nici o pretenție, fără lăudăroșenie. Ce mare pare atunci destinul unui aviator, al unui soldat! Mii și sute de mii de oameni dorm cu obloanele trase, sau stau ghemuiți în adăposturi – și numai doi zboară pe sus, înfruntând riscuri enorme și alungând un inamic ce amenință orașul întreg. Atunci înțelegi de ce Horia Agarici a devenit erou național, prin Ordinul de zi al Generalului, de ce toate ziarele de ieri i-au închinat rânduri elogioase, fără nici o precupețire. Acesta este adevăratul eroism, concret, când omul se ia de piept cu moartea și învinge. Aceasta este cea mai mare victorie pe care o poate obține un bărbat, iar dacă a cucerit-o înseamnă că a atins apogeul în viață. Horia, pe care-l cunosc foarte bine, fiindu-i prieten apropiat, avea vocație de erou. Pasionat pentru profesiunea lui, veșnic neliniștit, totdeauna preocupat

să-și perfecționeze aparatul, ale cărui piese le purta mereu într-o servietă mare cât un geamantan, aducându-le acasă, studiindu-le, perfecționându-le mecanismul, Horia știa să împace datoria de ostaș cu cea mai frumoasă și autentică boemă de artist. Căci, prin firea lui, omul acesta e un artist. Atras de problemele mari ale culturii (se interesează îndeaproape de teosofie, are o bibliotecă întregă în acest domeniu), în camera lui strâmtă cât o „carlingă”, cum îi spunem noi, de la mansarda blocului Ferekide, unde locuiește, stau grămadă unele peste altele, cărțile de filosofie și tratatele despre exercițiile temerare de zboruri aeriene. Pisica, patefonul, un aparat de radio (e un mare meloman) și câteva perechi de cărți de joc (fiind un pătimaș al bridge-ului, pe care-l studiază cu râvnă, constituise singura lui avere materială. De la cutremurul din noiembrie, s-a refugiat la această mansardă, unde trăiește cu Marioara, tovarășa lui de viață, însă cea mai mare parte a timpului și-o petrece la Mamaia, la unitate. Are un suflet larg, nu pune preț pe bogățiile materiale, se dezinteresează complet de tot ce nu intră în sfera preocupărilor lui directe. *Simfonia IX-a* și *Hurricaneul* ce i-a fost încredințat anul trecut sunt singurele bunuri la care ține cu adevărat, cu o dragoste nebunească. Isprava lui de la Constanța cred că i-a adus o mare satisfacție, nu numai prin faptul că eroismul i-a fost recunoscut oficial, dar mai ales prin acela că geniul lui a atins pragul de sus al realizării personale.

Aceeași zi, seara Iată, se împlinește un an de la începutul șirului de suferințe, prefaceri, confuzii și dezordini prin care a trecut țara noastră în ultimul timp. La data de azi, acum un an, a fost primit ultimatumul pentru „cedarea” Basarabiei. Jalea românească a fost mare și amară, cu atât mai mare și mai amară cu cât România se afla fără prieteni și fără sprijin de nicăieri. Franța fusese învinsă, Anglia izolată, Cehoslovacia dezmembrată, Polonia desființată. România avea să fie doar umilită, dar în ce hal! Un an de zile, un popor bun, omenos, pașnic și cu dragoste de civilizație, avea să suporte atâtea palme și lovituri, atâtea umilințe din partea vrăjmașilor lui. Ca totdeauna, a știut să rabde în tăcere și să spere în dreptatea immanentă ce n-a întârziat niciodată să i se arate în vijelia vremurilor. Astăzi el se luptă eroid cu un colos, care l-ar putea strivi printr-o singură mișcare a unui braț. Ochii Europei sunt atințiți acum asupra României, care a intrat în focul cel mare. Toată lumea îi admiră gestul și urmărește zbuciumul de aici. Pentru a doua oară în istorie, urmașii lui Ștefan cel Mare, plăieșii Moldovei, înfrățiți cu pandurii Olteniei, cu iobagii Ardealului, cu plugarii Munteniei și Dobrogei, au devenit apărătorii Apusului, purtând pe umerii lor încercați toată greutatea destinului popoarelor aflate la această tulbure răscruce istorică. Nu, nu mi-e rușine și nu-mi va fi niciodată rușine că sunt român. Chiar dacă vom fi învinși acum, România va fi mare altădată, deoarece cauza ei e dreaptă, și o cauză dreaptă nu poate fi înfrântă. Sunt momente când mă revoltă, mă dezgustă unele procedee ale oamenilor de aici, dar în clipele supreme, cum sunt cele de acum, considerațiile de ordin subiectiv trebuie să lase locul celor de ordin colectiv. Fiecare avem problemele, viziunile, credințele, aspirațiile noastre personale, altfel nu am fi niște individualități, dar în anumite împrejurări trebuie să ne ridicăm deasupra lor. Fiecare avem dramele noastre, dar ce contează ele pe lângă drama cea mare a țării? În vremuri ca acestea pe care le trăim acum, drama popoarelor este și drama indivizilor, ele merg împreună. Drama

asta este și drama țării mele, ar fi o blasfemie să fac vreo deosebire. Iată de ce, de câțva timp mă simt depărtat de suferințele ce mă chinuiau altă dată, în schimb sufăr și mă doare când mă gândesc că țara mea trece prin suferințe și dureri cumplite, cum au fost cele din decursul ultimului an, cum sunt cele din prezent. Dar Dumnezeu e mare, am încredere în sfânta și dreapta lui judecată.

Seri de vară, 1941

Viața de noapte a orașului stagnează. Teatrele, cinematografele, restaurantele trag obloanele de cum se înserează, bulevardele devin pustii de la ora 9 în sus. Oamenii ar vrea parcă să mai întârzie, îi vezi cum încetinesc pașii, dar deodată se retrag toți, dispar ca la un semnal nevăzut și străzile rămân goale. Unde se duc, cu cine se însoțesc, bărbații, femeile acestea în fuste subțiri de vară, ce fac în bârlogurile lor ferecate – e un mister. Luminile se sting, larma încetează, Bucureștiul capătă aspectul unei uriașe machete rămasă în întuneric după ce fusese expusă o zi întreagă sub proiectoarele solare. Chiar cu autorizația de circulație în timpul nopții în buzunar, mă întorc în fiecare seară acasă destul de devreme, târând după mine nostalgia serilor și nopților când localurile, parcurile, bulevardele ne primeau în brațele lor cu mărînimie și ne făceau veseli și fericiți până în zori. Acum, nici prieteni bine dispuși, nici chefuri cu halbe sau cu șprițuri de la gheață, nici dimineți prelungite la o masă de cafea, nici euforice plimbări pe sub castanii înfloriți. Regim de abținere pe toate liniile!

Pașii mă duc instinctiv pe strada Masaryk, mă pomenesc fără să-mi dau seama la poarta, deschisă permanent, de la nr. 27, și iată-mă în curtea largă, pavată cu pietre cubice, în fundul căreia se zărește fațada albă a casei, ca un mic templu retras într-un minunat colț de liniște și de verdeață. Cei trei plopi înalți ce străjuiesc intrarea în curte a doua mă salută, bucuroși, gudurându-și ușor vârfulurile în văzduhul încărcat de miresme, grădina cu cei câțiva copaci falnici din dreapta mă întâmpină cu răcoarea ei plăcută, dându-mi senzația că pășesc într-o catedrală de vegetație, unde stelele sclipesc ca niște făclii pe bolta somptuoasă care parcă surâde către lumea de jos. Pe scări, în prag, așezați într-un jilț, d-na M. patronează, ca în fiecare seară, micile colocvii în cursul cărora se face rezumatul zilei care a trecut și al evenimentelor mai importante. Din cauza restricțiilor de circulație, dânsa vine de asemenea devreme acasă, scurtând partidele de poker la diverse cucoane care o „jumulesc” regulat. („Astă seară iar m-au jumulit, domnule Martinescu!”) și se consolează în sânul „familiei”. Aceasta se compune din domnul Mitică, fratele, pensionar (cel mai mare dintre frații Vasilescu, căruia sora lui, doamna Olga, i-a dat un apartament în curte, după moartea Profesorului), cucoana Zoe, cumnata, Sandu, nepotul, la care, în aceste seri, se adaugă Ionel, băiatul bucătăresei, o haimana care pleacă de acasă dimineața și se întoarce seara cu sacul plin de noutăți. „Haide domnu’ Martinescu, poftim la congres!...” mă strigă toți de cum mă văd apropiindu-mă de casă. „Congresul” ține cam un ceas, până pe la 11, pe treptele de la intrare. Dl. Mitică e cam tare de urechi și de multe ori înțelege pe dos cele ce-i spui, coana Zoe e mereu necăjită că „nu știe ce să mai gătească mâine”, iar Sandu, aviator în rezervă, explică totdeauna câte avioane „au venit” astăzi, la ce înălțime zburau, ce tipuri erau, ce fel de bombe aveau etc. Dacă ziua a fost săracă în evenimente și nu au ce comenta, d-na

Olga ne povestește ultimul capitol din Thackeray, pe care o citește de vreo săptămână, iar Ionel face rezumatul ultimei piese radiofonice pentru soldați auzită la radio-ul unui automobil parcat la ei în pasaj. Și, după ce-am pus astfel lumea la cale, iar noi ne-am pus la curent cu ultimele știri ale zilei, ne retragem liniștiți, fiecare în camera sa, fiecare cu visurile și singurătățile lui. Noaptea de război în București seamănă cu niște nopți de captivitate, goale, stupide, inutile – singura lor frumusețe fiind cerul înstelat, care se vede bine din cauza camuflajului, și singura plăcere liniștea adâncă în care se cufundă orașul.

30 iunie

A trecut și 29 iunie, fără mult așteptata mare sărbătoare a realipirii Basarabiei. Se spera că la împlinirea unui an de la „cedare”, să se înfăptuiască reîncorporarea provinciei în vechile granițe ale țării. Până în prezent, evenimentele de pe fronturile de luptă n-au permis realizarea acestui act. Războiul e înverșunat în Polonia, unde armatele naziste au distrus în primele opt zile de la declanșarea ostilităților peste patru mii de avioane inamice, peste două mii care de luptă și au făcut peste patruzeci de mii de prizonieri. Rușii atacă și se luptă cu dârzenie, dar mașina de război germană nu poate fi oprită în dezlănțuirea ei. În Marea Neagră a fost scufundat distrugătorul „Moscova” și numeroase avioane ce încercau să bombardeze Constanța au fost doborâte. La București, în ultimele trei zile, s-au sunat numai două alarme, de câte un ceas fiecare, fără să se vadă însă nici un avion sovietic. În afară de bombardamentul de la 26 iunie – patru morți, doisprezece răniți, șase imobile avariate și paisprezece bombe lansate (după comunicatul oficial) – nu s-a mai întâmplat nimic deosebit. Ceea ce înseamnă că aviația rusească nu poate să pătrundă până aici.

Încep căldurile. Luna nouă crește pe cer și caisele dau în copt. Din păcate, unul din caiși s-a rupt azi noapte din cauza greutateii fructelor. Avea, într-adevăr, mai multe caise decât frunze, ramurile stăteau aplecate până la pământ, împovărate de atâta rod. Azi noapte s-a despicat în două, l-am auzit cum a pârâit, dar nu credeam să se rupă așa, ca trăznit. E chiar în dreptul ferestrei mele, dimineața când m-am sculat am văzut, cu durere, dezastrul. Câteva căldări de caise pârguite s-au dus pe apa sâmbetei, iar pomul e o ruină. Azi dimineață m-am îmbrăcat și m-am dus repede să pun proptele la ceilalți doi, să nu se rupă și ei, căci sunt la fel de încărcăți.

1 iulie, marți

Ieri m-am întâlnit în Gara de Nord cu soții Bănică, de la Constanța. Se duceau spre Câmpulung și, deși aveau șase ore de așteptat între două trenuri, Silvia n-a vrut să iasă din gară de teama vreunei alarme. Erau amândoi speriați de bombardamente și mi-au povestit ce a fost la Constanța. Luni dimineața, a doua zi după declanșarea războiului, orașul a fost bombardat din aer și de pe mare, și lumea a început să fugă, care cu ce putea, spre satele din județ. Era o panică și o învălmășeală nemaipomenită. Familii întregi părăseau casele cu câte un cufăraș, o bocceluță sau o servietă, pe jos, în căruțe, în mașini, umplând șoselele ce ieșeau din oraș. S-au semnalat câteva raiduri inamice,

provocând pagube importante, deși nu chiar atât de mari pe cât a fost p-nica populației. De joi nu s-a mai produs nici un bombardament. Generalul Antonescu a vizitat orașul și văzând exodul populației, ca s-o încurajeze, a publicat un comunicat local în care spunea că „a dat ordin ca nici o bombă să nu mai cadă asupra Constanței”. Se pare că ordinul se adresa mai ales bazei de aviație de la Mamaia, care după aceea a intrat în funcțiune.

De la gară, am plecat cu T. spre casa Dauș. Ea vrea să se ducă la Curtea de Argeș, la stațiunea pomicolă, unde a lucrat cu luri niște planșe pentru Ministerul Agriculturii și unde ar putea să stea și în vara asta. Am condus-o până la nașii ei, și bătrânii ne-au reținut la masă. Era o căldură înăbușitoare. Ca să văd interiorul lor, de boernași moldoveni ce-și țin rangul, d-na D. a închis toate ușile și ferestrele camuflante bine (spuneau că au casa sub „observație”) și au aprins două lămpi mici de birou, acoperite și acelea cu câte o basma neagră. Ne sufocam ca la Ecuator. După masă, am trecut iarăși în birou, unde s-au stins toate lămpile și s-a deschis ușa de la balcon, ca să intre aer. Vorbeam prin întuneric, și nu vedeam decât jarul țișărilor care se mișcau prin odaie. Soții Dauș sunt foarte speriați, la vârsta lor un război le mai trebuia, cu bombardamente, evacuări, mizerii de tot felul. La 10.30 l-am luat pe Chipps să-l găzduiesc la mine și am plecat. Tania a rămas să doarmă acolo.

Era tare frumoasă, aseară. Păcat că nu îndrăznesc să rup zăgazurile și să dau drumul apelor inimii să se prăvale spre ea. Este prima femeie pe care am înțeles-o greu, sau încă n-am înțeles-o, și de care mi-e teamă. În sufletul ei e ceva ciudat, un amestec de rafinament și perfidie, cu o doză puternică de camaraderie și poezie, încrucișarea de rase existentă în sângele ei, cu reminiscențe ale unei ascendențe aristocratice, au creat o figură feminină orgolioasă și tandră rătăcită în acest București balcanic, ca o prințesă exilată într-un mediu pe care e nevoită să-l accepte, deși aspirațiile ei sunt altele. Cred că s-a căsătorit cu C. dintr-un calcul și cred că între ei n-au existat raporturi intime. Luri a luat-o dintr-o generozitate rusească, s-o ocrotească, s-o îndrume, s-o ajute și s-o lanseze în artă, suportându-i toate capriciile, necerându-i nimic în schimb. De altfel, T., ca o femeie frumoasă și tânără, consideră că trebuie să i se dea totul, fără ca ea să ofere nimic. Aseară, stăteam amândoi, unul lângă altul, la biroul lui Dauș, căci voia să-mi dea câteva indicații înainte de plecarea ei din București. Luasem o bucată de hârtie și scriam punct cu punct cele ce-mi dicta ea. Lampa mică de pe birou îi așternea pe față reflexe princiare. De undeva, din întunericul odăii, bătrânii D. tăceau și se uitau la noi, admirându-ne ca pe niște copii ai lor. Poate se gândeau că am face o bună pereche, mai ales că ei nu-l prea au la inimă pe „bețivul” de C. Pentru mine însă T. e încă plină de necunoscute.

Aceeași zi, ora 11 seara

Deși plouă, astă seară Bucureștiul a înghițit peste o sută de bombe rusești. Atacul s-a desfășurat exact cum scrie la carte: pe înserate (nu ziua, nici noaptea), profitând de un cer înnourat și după două zile de liniște completă. Mă aflam tocmai la etajul XII al blocului Ferekide, la Marioara, consoarta lui Horia Agarici, unde mă dusesem să-i cer o fotografie pentru articolul pe care l-am scris pentru *Vremea*. Alarma m-a surprins acolo. Fără să vreau, am avut prilejul să cunosc și eu atmosfera din adăposturile bucureștene în timpul alarmelor. Așa zisele „adăposturi”, căci în realitate nu sunt decât co-

ridoarele de la subsolurile întâi și doi, unde se îngrămădește populația celor douăsprezece etaje locuite. Oameni de tot felul, de la generali în rezervă, până la servitoare, coboară la subsol și stau unii lângă alții, înfrățiți pentru o clipă de spaima generală. Majoritatea o constituiau femeile. Croitorese, prințese decăzute, artiste bătrâne, stafidite, cu ticvuri de aristocrate, fete cu profesii dubioase, adolescente superbe, tot ce trăiește într-un bloc, fără să se vadă niciodată în ansamblu, de la murdăria până la puritatea, de la sărăcie până la bogăție, întâlnești la subsol în timpul unei alarme. Nici o legătură cu exteriorul; parcă am fi în fundul pământului; ecoul surd al bubuitului bombelor ajunge până aici, dar nimeni nu poate preciza cât de aproape sau de departe cad ele. Numai în momentul când pereții s-ar zgudui și s-ar prăbuși, ne-am da seama că pârjolul e chiar deasupra noastră. După aproape două ceasuri petrecute acolo, aerul devenise irespirabil. Un doctor militar, în uniformă, rătăcit pe acolo, se răstea la cei care coborâseră din apartamente cu câinii de lux; eu aveam un pekinez în brațe, cățelul lui Horia, dar acesta era atât de simpatic, făcea niște ochi așa de mari și părea atât de intrigat de tot ce se petrecea în jur, încât colonelul s-a mulțumit să-i arunce o privire și chiar să-i zâmbească pe sub mustață. Lumea se înghesuie, se agită, când într-o parte, când în alta, ca într-un tunel. Mai târziu, ne-am retras într-o cameră de la subsolul întâi, la o prietenă a Marioarei, unde am stins lumina și am deschis o ferestruică, să respirăm puțin aer. Afară, prin întuneric, se auzeau doar pașii sergenților care păzeau strada pustie. Din timp în timp mai cădea câte o bombă, undeva, departe, stârnind panică la subsol. La 10.30 am ieșit și orașul mi s-a părut aproape altul, ca și când nu l-aș fi văzut de mult. Trecură printr-o mare încercare, de groază și neliniște, și acum răsufla ușurat. Bombele nu căzuseră în centru, de fapt nu se știe unde căzuseră anume. Pe bulevard, lumea, întârziată, grăbea spre case. În mod excepțional, astă seară circulația s-a prelungit peste ora reglementară.

A doua zi, dimineața

Ce ironie! Cele „peste o sută de bombe” pe care unii se laudau că le-au numărat aseară, nu au fost decât nouă, dintre care numai una a explodat, lângă lacul Tei. Bubuiturile de aseară erau ale tunurilor antiaeriene, iar exploziile erau ale rachetelor aruncate în aer, deasupra orașului. Cine a avut norocul să-l vadă (ai mei acasă) spune că a fost un spectacol de toată frumusețea. Eu, din al doilea subsol al blocului Ferekide n-am văzut decât... stele verzi, sau nici atât.

Și de data asta, aviația inamică s-a făcut de baftă. Un raid asupra Bucureștiului, soldat cu nouă bombe, dintre care opt oarbe și una inofensivă, căzută lângă lac! Panica a fost însă mare. Efectul psihologic?

3 iulie

Moscova și Londra au anunțat astăzi că Bucureștiul a fost bombardat în „mod groaznic” și toate obiectivele militare distruse. Au fost de asemenea bombardate Constanța (care pentru Moscova e ca și ștersă de pe fața pământului) și Ploiești. În realitate, la Constanța n-a mai căzut nici o bombă de joia trecută, Ploieștiul n-a văzut nici un avion străin până acum, iar la București ultimul bombardament a fost

formidabil, într-adevăr: nouă bombe, dintre care numai una a făcut explozie, atingând o cărămidărie de lângă lacul Tei.

4 iulie Alarmă de o oră, între 8-9 seara. N-a fost nimic însă și mi-a părut foarte rău că n-am văzut nici un spectacol. Eram cu P. pe malul lacului Floreasca, și de acolo am fi putut privi în voie lupta aeriană, deși fata tremura ca varga în tot timpul alarmei. Dar, rușii n-au vrut să ne ofere senzații tari. Mai că-ți vine să le dai cu tifla, când încearcă să se apropie de București!

7 iulie, luni Pe cerul bucureștean liniște desăvârșită. Sirenele au ruginit, iar aviatorii mor de plictiseală.
Comunicatul de azi al Marelui Stat Major anunță ocuparea Cernăuților și eliberarea Bucovinei. Vestea cam tardivă, fără să-și piardă totuși efectul. Despre Cernăuți se auzea că a fost ocupat chiar la trei zile după începerea ostilităților. Aci se spunea că a fost cucerit, aci se dezmințea, și așa, în fiecare zi, odată era luat, odată nu. Abia astăzi, comunicatul oficial anunță, în sfârșit, intrarea trupelor române în orașul „Pa-jurei Negre”.

De Chișinău, nici nu mai vorbesc. Ieri un amic, gazetar, spunea că a venit chiar de acolo și că a lăsat armata la marginea lui. „Până acum cred că au intrat în oraș ai noștri.” Londra anunța aseară lupte crâncene în jurul orașului Bălți. Iar ai noștri nu confirmă decât ocuparea Cernăuțiului. Tot e ceva!

**8 iulie, ora 1.30
noaptea** Ce noapte liniștită! Luna e la culminație și cerul fără nici un norișor. Bucureștiul pare mort, amuțit complet și am impresia că, demascat de risipa de lumină a lunii și nemaiputându-se camufla, s-a ghemuit în sine și tace chitic, spre a nu fi observat de inamic și luat la țintă. Nu se aude decât vântul care fâșâie printre ramurile copacilor și câte un câine trezit din somn, care latră la lună, bezmetic. Mi se pare că sunt singurul viețuitor ajuns acasă la ora asta, singurul noctambul ce-și mai face încă de cap. E o noapte sublimă. Ce-o fi însă pe zonă? Se aud tot mai insistent zvonuri că moare floarea României în acest război „sfânt”. Mă gândesc la prietenii mei: Ștefan, Sandu, Neicu, Traian și alții. Ștefănică sper că e încă în Dobrogea. Ai grijă, Doamne de ei, cruță-le tinerețea!

9 iulie, miercuri O zi în care n-am schimbat o singură vorbă cu vreun bărbat, fiind obligat de împrejurări să stau numai între femei. O zi stupidă, moartă, plicticoasă, insignifiantă. Dimineața, Stana mi-a adus ceaiul. Asta a fost începutul. M-am întâlnit apoi cu Tania, căreia i-am ajutat până la amiază să-și strângă lucrurile din casă, în vederea mutării. Am muncit până la istovire. Cărți, albume, hârtii, tablouri,

mape cu desene, tot felul de scule de pictură, le-am pus în cutii, în geamantane, înfășurându-le bine și legându-le strâns. La prânz am luat masa cu ea la un birt în Cotroceni, unde a fost foarte simpatic, deoarece eram singuri în tot localul, la ora aceea, liniște, răcoare, chelnerul ne servea extrem de amabil. Am prelungit dejunul până la ora 3. Am venit apoi la Bibliotecă, unde până seara am stat între d-na R., d-ra P. și Ilinca. Seara, acasă, de cum am sosit, m-a luat în primire d-na M., invitându-mă să iau masa cu dânsa și s-o întrețin cu relații despre mersul războiului și cu critica nemților. Este încă o acerbă dușmană a germanilor, și pe chestia asta ne înțelegem perfect până la 22 iunie... De atunci, vederile noastre nu mai coincid, deși eu îi dau dreptate, în sensul că recunosc tot târgul pe care l-a făcut Hitler pe spinarea noastră. Dar asta a trecut, principalul este acum ce are să urmeze. Interesul României ar fi ca Germania să câștige războiul, căci altfel ar fi groaznic. Dar mă îndoiesc, nu văd cum i-ar putea bate germanii pe ruși. Cât privește o revoluție în Uniunea Sovietică - pe care se pun multe speranțe - e puțin probabilă. D-na M. a rămas însă tot la vechile ei argumente: englezii sunt așa, nemții sunt pe dincolo, etc. Pentru ea nu există decât englezii și nemții.

După masă, am ieșit puțin la aer, pe scări, unde e mai răcoare. Eram numai noi, „Congresul” care șomează. Dl. Mitică e în provincie, după aprovizionări, Ionel a plecat în Transilvania, la bunici, Sandu e plecat și el la unitate, undeva în Moldova, lipsind câteva zile. Numai doamna Zoe și doamna Olga mai erau prezente. Tocmai vorbeam despre o alarmă, n-a mai fost de mult alarmă. La Constanța am auzit că a fost un nou bombardament acum două zile. Pe o vreme ca asta, la București n-au curajul să vină. E lună plină și cei trei plopi din fața casei, ale căror vârfuri ating stelele, își profilează umbra pe zidul blocului Lipman, iar în curte și grădină luna se revarsă cu dărnicie, încalcând legile camuflajului.

Tocmai când vorbeam despre alarmă, deodată au început să urle sirenele, străpungând noaptea cu glasul lor sinistru. Ne-au trecut florii. Ne dezobișnuisem de cântecul acesta lugubru; nu ne-am pierdut însă cu firea, deoarece aveam presimțirea că n-are să fie nimic. Și, într-adevăr, după un sfert de oră, alarma a încetat, n-a fost nimic.

În oraș, țigăncile strigă cu glas tare, prin stațiile de tramvai: „Măcelaru, domnilor, măcelaru! Viața lui Stalin Măcelaru, roman senzațional, cinci lei, domnilor, Măcelaru!” Habar n-au despre ce este vorba, dar așa li s-a spus să strige, așa strigă. „Măcelarul” este în limbajul de azi sinonim cu Stalin. Pe această temă a apărut un roman foileton, pe care, țigăncile îl vând pe stradă.

Ieri am ajuns, din întâmplare, tocmai pe la Cărmidarii de Jos, unde a căzut o bombă la 26 iunie. Bomba a căzut la câțiva metri de faimoasa biserică, aceasta scăpând teafără. De unde gura mahalalei, că bolșevicii bombardează bisericile, pe care Cel de Sus le apără... O bombă la Cărmidarii de Jos, trei la Patriarhie, una pe Rahovei, lângă Domnița Bălașa. Tot pe lângă biserici, dar nici una n-a lovit în plin, căzând pe maidane. Ca să se crucească țatele!

Medicinista noastră ne-a adus știrea că la Spitalul Colțea, unde ea face practica, au sosit astăzi primii răniți de pe front. Războiul e crâncen și se zice că sunt multe jertfe de vieți omenești. Generalul Antonescu a vizitat spitalele din Iași, unde a donat două milioane de lei pentru „Sfântul Spiridon”, ceea ce înseamnă că necesitatea acestor stabilimente este de prim ordin. Din nefericire!

11 iulie

Măine dimineață plec la Constanța. Ce poveste și cu plecarea asta! Încă de acum o săptămână vreau să o iau din loc, dar ba unii, ba alții mi-au pus bețe-n roate. Abia astăzi am putut căpăta toate dezlegările, unele smulse cu forța, altele obținute cu intervenții. În primul rând, lucrul pe care-l crezusem cel mai ușor de căpătat, a fost în realitate cel mai greu; autorizația de călătorie. Căci fără așa ceva nu se poate ieși din București. Circumscripția polițienească de care aparțin nu mai eliberează asemenea autorizații, „de ieri-azi”, cum scrie pe un anunț de acolo. A trebuit să mă duc la Prefectura Poliției, unde cu concursul Valentinei, care lucrează la Serviciul Pașapoarte, mi s-a eliberat numaidecât una. Acum mai rămânea să capăt aprobarea directoarei mele, ca să plec, și nici aceasta n-a fost ușor de obținut, ba trebuie să spun că nici n-am obținut-o și plec fără îngăduința d-nei R. „Bine, pleci, dar eu nu-mi iau nici o răspundere!” mi-a răspuns când i-am spus că eu, oricum, plec. E drept, primarul a dat o dispoziție că nimeni nu are voie să părăsească orașul fără autorizație scrisă. Asemenea dispoziții s-au dat la toate instituțiile pentru funcționarii respectivi. Noroc însă, că ele țin o zi, două, până apar altele. Directoarea mea însă, formalistă cum este, nu admitea nici în ruptul capului să-mi dea „autorizația scrisă” ca și cum ar comite o ilegalitate fantastică. De fapt, ea mă invidia că mă duc la Constanța, unde și dânsa ar fi voit să se ducă, mai având acolo unele resturi de familie. Plec, deci, fără aprobarea ei. A făcut atâta gălăgie pe chestia asta, de parcă ar fi fost vorba de o plecare în America.

Ora 10.45 seara. Alarmă. Scriu sub alarmă. Acum, la unsprezece fără un sfert, abia după ce toată lumea se culcase, au început să sune sirenele. Sar oamenii din paturi și fug la pivnițe sau prin curți, în cămăși de noapte, ca să nu-i surprindă în somn. Credeam că în seara asta au să ne lase în pace, aș fi vrut să mă culc mai devreme, căci mâine mă scol dis de dimineață, să mă duc la gară. Am stat până la ora zece în „forum” (adică pe treptele de la intrare) și am așteptat glasul lor sinistru, dar n-au binevoit să se producă. Atunci am ridicat „congresul” și ne-am întors în camerele noastre. Și iată, tocmai după ce s-au stins toate luminile, s-au pornit să urle lugubru, violent, nebunește, de parcă ar fi ajuns uraganul la marginile orașului. Am ieșit pe coridor, să văd ce se petrece în casă. La medicinistă lumina era stinsă, nu se simțea nici o mișcare. „– Domnișoară? – Ce e? – Te-ai culcat? – Da. – Păi, n-azi ce este afară? – Ei, și dacă este ce vrei să fac. Lasă-le să urle. Măine am treabă.” Splendid răspuns. Mi-am pus halatul pe mine și m-am dus în curte, din curiozitate. A apărut mai întâi Sandu, pe urmă Mitică, pe urmă coana Zoe. Ei respectă cu strictete alarmele, ies în curte, căci se tem să nu cadă casa pe dânzii sau să nu se pomenească în toiul nopții cu calcanul clădirii alăturate peste acoperișul lor. Doamna Olga, doarme. Probabil că n-a auzit sirenele. Cei trei se plimbă prin curte, în halate. Sandu îi cere lui taică-su: „Mitică, dă-mi o țigară.” Amândoi aprind și fumează cu focul în palme, ca adolescenții, să nu-i vadă „ăia”. Cerul e plin de stele, căci luna e voalată de niște nori ce vin de la răsărit. E liniște mormântală și lumea așteaptă cu sufletul la gură să se audă bubuituri. „– Eu, de-acum încolo, nu mă mai dau jos din pat, până nu aud tunurile. Nu vezi, de câteva seri, ne păcălesc mereu, ne strică somnul degeaba.” „– Ei, nu mă sculam nici eu, dar nu mă lasă Zoe, ca să ies, să ies!” răspunde dom’ Mitică, cel cam tare de urechi. Undeva fulgeră. „– E spre Târgoviște, are să plouă”, zice Sandu. „– N-aș vrea să plouă, mâine dimineață plec la Constanța” îi spun. „– Păi la Târgoviște, iei trenul de Pucioasa, de la Titu”, se amestecă în vorbă dom’ Mitică, fost inspector la C.F.R.

La colțul casei a apărut Plophy alb ca șapca unui sergent necamuflat. Alunecă încet, pe lângă zid, nedumerit: ce-o fi cu oamenii ăștia, de umblă noaptea prin curți? Ce, au înnebunit? Curtea este, toată noaptea, lăsată în stăpânirea lui, a seniorului Plophy, care o străjuiește de pe balustrada balconului unde stă, alb ca o crizantemă scoasă la aer, în poziție de pândă. Așteaptă să apară vreo mătă și să plece cu ea în crailăc. El nu înțelege sunetul sirenelor, dar nu înțelege mai ales oamenii ăștia care, de la o vreme, se plimbă noaptea prin curte, ca somnambului. Dom' Mitică s-a apropiat de el: „Kom Plofi, kom...” Cotoiul s-a oprit, circumspect, dar văzând că dl. Mitică îl cheamă cu glasul lui adevărat, s-a apropiat și și-a frecat spinarea de pantalonii lui. Bătrânul l-a luat în brațe. Tot s-a ales cu ceva Plophy în noaptea asta! Poate se alege și cu un colț de pat moale, în casă.

Ora 11.15, alarma continuă. Sting lumina, mă culc. Mâine dimineață, la ora 5.30, trebuie să plec la gară. Noapte bună!

Constanța, 12 iulie

M-am apropiat de Constanța cu o emoție nemaiîncercată: voi descinde într-un oraș distrus, ori tot în vesela, cocheta urbe de pe malul mării, pe care o cunosc ca în palmă. Primele semne ale războiului le-am văzut la intrarea în gara Palas. Mai întâi, un balcon mare, alb, ridicat în văzduh, în dreptul comunei Brătianu. Patrulează, probabil, scrutează zărilor, spre mare, să dea de veste dacă observă vreo navă sau vreun avion venind de la răsărit. În gara Palas, câteva vagoane-cisternă - vreo patruzeci – erau distruse de bombe. Unele răsturnate pe linii, cu roțile în sus, altele turtite, cele mai multe ciuruite ca niște site, cu cazanele plesnite, ca și cum ar fi făcute din piele de burduf, nu din fier. Toate zac în băltoace negre de păcură sau de petrol.

La intrarea în Constanța, m-am uitat mai întâi spre centru: turnul Primăriei e în picioare, intact, minaretul geamiei de asemenea, Tribunalul, Curtea de Apel, Prefectura sunt neatinsse. La fel și celelalte clădiri din fața gării: hotelul Regal, Poșta, casele de pe strada Carol. Orașul are totuși un aspect trist. (În luna iulie, când era numai veselie și tinerețe, în toiul sezonului!). Pe stradă nu se văd decât bărbați, nici o femeie, câteva mașini, în genere nemțești, din când în când câte o trăsură trecând în sus sau în jos. Lungul șir de birje ce te întâmpinau totdeauna la coborârea scărilor din strada Scarlat Vârnav, nu mai există. Parcă n-au fost niciodată. Iar rarele trăsuri care mai circulă, par mai degrabă rătăcite printre niște clădiri amuțite. Atmosferă de restriște, cu un cer sumbru, acoperit de nori și am impresia că e o zi de octombrie, când orașul se pregătește de hibernare, după exuberanța și frenezia unui sezon, acum mort de-a binelea. Primele două ceasuri am colindat partea de jos a orașului, unde bombardamentele au lăsat urme adânci. Străzile sunt absolut pustii, casele părăsite, ici-colo grămezi de moloz, multe clădiri distruse. Ferestrele sunt toate, fără nici o excepție, sparte, ca și cum cineva ar fi trecut într-o noapte pe aici și a spart cu ciomagul fiecare geam. Trotuarele sunt pline cu țândări de sticlă, care scrâșnesc strident sub tălpi, iar ușile și ferestrele sunt închise cu scânduri sau cu rogojini bătute în cuie, ca să nu se vadă ce este înăuntru. Vitrinele mari, ale cafenelelor în special, au rămas descoperite, astfel că din stradă vezi tot ce-i înăuntru: mesele de biliard abandonate, cu postavul verde înălbit de praf, scaunele și mesele de consumație lăsate la

locul lor, tejgheaua și rafturile golite complet. Un pas, din stradă, și ai putea intra în aceste cafenele pustii în care cântă greierii.

Am impresia că mă plimb printr-un oraș unde sunt singurul om venit să vadă ce este. Și de fapt, prin cartierul de deasupra plăjii Duduia, sunt chiar singurul trecător aventurat pe acolo. Numai pe strada Carol mai e puțină circulație, dar când văd o femeie, prezența ei mi se pare anormală prin acest oraș. Restaurantele sunt închise, în afară de două sau trei, și acestea cam goale. Pe strada Miron Costin, la un colț, doi lucrători examinau o clădire avariată. Unul era cam băut, celălalt cam surd, și amândoi în jur de 60 de ani. „Acum, vom avea de lucru, numai să se liniștească”. Se bucurau că n-au să șomeze multă vreme după război. Într-o poartă, o femeie îmi face semn să intru la ea. La altă poartă, două fete stau pe vine, rezemate de zid și cercetează strada cu priviri pierdute. Am impresia că sunt flămânde și așteaptă pe cineva să le aducă de mâncare. Câinii umblă hămesiți pe străzi, intră prin curțile și casele părăsite, dorm pe sub scări sau te imploră din ochi să le dai ceva. Dar și mai jalnică e prezența pisicilor. Sunt foarte multe și foarte leșinate. Traversează străzile mirolăind, fără să le audă nimeni. Pe strada Kogălniceanu am văzut o femeie deșertând în fața porții o farfurie cu resturi de mâncare. În jurul ei erau vreo douăzeci de pisici care o asaltau înfometate, în timp ce altele apăreau din toate părțile, atrase de miros, unele cu pisoii după ele. „- De unde aveți atâtea pisici?” am întrebat-o, în glumă, oprindu-mă lângă ea. „- Nu-s ale noastre. Au plecat toți și au lăsat aiți numai pisișile”, mi-a răspuns femeia, care, am constatat astfel, era grecoaică.

De la Poștă în jos, pe strada Carol, până în piața Ovidiu, spectacolul e deprimant. Nu se află nici o vitrină intactă. Cele cu bijuterii, cu stofe și încălțăminte, cu „suveneruri”, cu fructe și lukum, înșirate aici și care altădată străluciau de bogăție și splendoare, sunt pustii, fără ferestre, cu câte două-trei scânduri puse cruciș și bătute în cuie. Obloanele de fier sunt răsucite, sparte, rupte sau scoase din balamalele lor, ca și cum înăuntru ar fi fost o explozie al cărei suflu le-a smuls din țâțâni. Din stradă privești până în fundul prăvăliei și nu vezi decât rafturi goale, mese răsturnate, tejghele prăfuite și cutii aruncate pe jos, ca după jaf. O singură prăvălie în care mai rămăsese ceva, am văzut pe Mangaliei: două cămăși milaneze, întinse pe niște suporturi de lemn, una albă, una neagră, semănau cu două sperietori de ciori. Pe faleza de la Cazinou nu se plimbau decât două sentinele, marinari, cu armele la umăr, iar pe pietroaiile de jos câțiva soldați germani prindeau crabi și se jucau cu ei. Totul era pustiu, ca și cum pe aici n-ar fi fost niciodată oameni, ca și cum acestea ar fi mărturiile ale unei alte civilizații, din alt secol.

Bărbații pe care-i întâlnesc – funcționari obligați să rămână la serviciile lor – sunt pur și simplu îngroziți de bombardamente, deși, la drept vorbind, orașul a suferit avarii, dar victime omenești nu s-au înregistrat. Lumea s-a speriat însă și a fugit. Cei rămași, duc o viață de infern. Nicolae, ca funcționar la vamă, e obligat să rămână pe loc și se află singur acasă. La apartamentul lor nu e spartă decât fereastra de la bucătărie – fiind singura casă cu ferestrele întregi – dar el doarme în coridorul de la pivniță, într-un haise-longue, fiindcă acolo e mai la... „adăpost”. Când doarme sus, noaptea, stă cu deșteptătorul la cap, care sună din oră în oră. Se deșteaptă la fiecare sunet al ceasornicului, îl întoarce, îl pune să sune peste încă o oră și se culcă iar. Când l-am întrebat de ce face asta, mi-a răspuns: „Mi-e teamă să nu fie vreo alarmă și să n-o aud. Obosit cum sunt, m-ar putea fura somnul și decât să mă pomenesc cu vreo bombă peste mine, mai bine să-mi sune ceasul la cap...” Am început să râd.

Fiind sâmbătă după masă, toți cei forțați să rămână în oraș, îl părăsesc acum, până luni, ducându-se să-și vadă familiile refugiate prin satele din județ și unde se vor odihni și ei o zi și jumătate, fără frica bombelor. Cu o mașină mică, a unui prieten de-al lui Nicolae, plecăm și noi, repede, spre Viișoara. Mâine e duminică, în Constanța n-am avea nici ce face, nici ce vedea, nici ce mânca. Biata noastră Constanță!

Viișoara, 13 iulie

Aici secerișul e în toi. Satul e plin de constănțeni, care ies sera la șosea, să se plimbe, ca într-o adevărată stațiune climaterică. Cucoane, elevi și eleve în vacanță, profesoare, s-au refugiat și aici, ca și în celelalte sate din sudul județului, nordul fiind inaccesibil din cauza trupelor staționate acolo. Câmpul e frumos, ovăzul dă în copt, porumbul e de un verde-negru splendid, inul începe să-și deschidă floarea albastră, iar grâul amenință să se scuture dacă nu e secerat imediat. În curte sunt șase soldați pentru lucru, toți feciori din Oltenia. Li se plătește câte șaptezeci de lei pe zi, plus mâncarea, și banii le rămân lor, ceea ce altă dată nu se întâmpla; altă dată, soldații munceau și ofițerii luau banii. Noaptea sunt liniștite și camuflajul e și aici o povară. Oamenii trebuie să stea cu ușile și ferestrele închise, înăbușindu-se. Ei, care sunt obișnuiți să trăiască în aer liber, mai ales vara, se văd acum obligați să se închidă seara în case, ca niște cârțițe. Asta-i stingherește și-i supără cel mai mult.

14 iulie 1941, Viișoara

Acest „quatorze juillet” îl petrec în camera mea obscură de la țară. E un miros greu de țoale neaerisite, ferestrele sunt acoperite cu draperii groase de lână, ca să nu pătrundă căldura de afară, ziua, și să nu se strecoare vreo fâșie de lumină dinăuntru, noaptea, pe jos sunt numai preșuri, din acelea țesute din cârpe, ce acopăr pământul lipit cu lut, patul e plin de perne frumoase umplute cu fulgi, iar pe pereți sunt întinse scoarțe multicolore, cu flori, fazani și coroane în mijlocul cărora sunt cusute cu arnici sau cu bumbac alb inițialele celor care le-au făcut. Dacă n-ar fi refugiații de la Constanța, mai că aș rămâne aici toată vara, așa cum făceam în vacanțele din timpul studenției. Dar acum nu se poate, casa e plină de copii, cei de aici, cei veniți de la oraș, încât zumzăie de țipetele și scâncetele lor de dimineața până seara.

Am fost azi la câmp, la seceratul grâului de pe cele cinci hectare de lângă sat, cumpărate acum câțiva ani de la Baubec, când turcul a plecat în Turcia. Pământ bun, gras, roditor, de care tata e mândru. Grâul e foarte frumos, cu un spic mare, bogat. În urma mașinei, trasă de doi boi și doi cai, șapte legători, cu tata opt, făceau snopi, și-i lăseau pe brazdă. Deși suntem la mijlocul lui iulie, e o zi plăcută, căci bate un vânt răcoros. „La timpul ăsta ar fi trebuit să tragă boul cu limba scoasă, și noi umblăm îmbrăcați încă”, îmi spune tata.

Cu Coca și Mihai, ne-am jucat puțin prin grâul copt și printre snopii de pe miriștea proaspătă, Mihai, cu părul lui bălai și aprins la față din cauza soarelui ca o pâine rumenită, se pierdea aproape prin lanul ale cărui spice i se ridicau deasupra capului. Când se lua Coca după el, începea să fugă, să dea din mâini și să țipe, ca în valurile mării la Constanța. Acolo e marea de apă, aici e marea de grâu. Ne-am dus apoi la in și la ogorul de porumb, ale

cărui frunze fâșâiau în vânt ca harpele dintr-o orchestră. Mihai, cu pălăriuța lui roșie pe cap, când fugea pe linie părea o floare de mac care a început să meargă printre lanuri. La prânz, ne-am întors toți trei acasă, flămânzi, obosiți și plini de praf ca niște copii de trupă.

14 juillet se serbează în Franța, anul acesta, ca un prilej de reculegere. Mareșalul Pétain a dispus ca în teritoriul liber sărbătoarea națională să fie serbată ca de obicei și „a rugat autoritățile germane să permită același lucru și în teritoriul *ocupat*”.

În Siria, generalul francez Deutz urmează să semneze astăzi armistițiul cu Anglia. Ostilitățile au încetat de două zile. S-a pus capăt luptelor dintre Franța veche și „Franța liberă” a generalului de Gaulle.

Pe frontul rusesc operațiile continuă. Trupele germane se apropie de Kiev și se îndreaptă spre Petrograd, în schimb situația pe frontul din Basarabia nu se cunoaște precis. În nordul Basarabiei trupele româno-germane au trecut peste Nistru, înaintând spre Bug. Grație apratului de radio, pot fi la curent și aici, în satul ăsta din mijlocul Dobrogei, cu evenimentele din lume, întocmai ca și la București, și în același timp. Mare minune radioul!

La 14 iulie 1939, mă aflam la Paris. Atunci a fost ultima mare sărbătoare, grandioasă, a acestei zile, fiind totodată cântecul de lebadă al celei de a treia Republici.

La 14 iulie 1931 – acum zece ani – dădeam examenul oral de bacalaureat, la Brașov. Aveam 20 de ani și nu cunoșteam încă nimic despre viață și despre lume. Am dat în dulapul meu cu cărți de aici peste chipiul de elev al liceului Șaguna, peste prima cravată pe care am pus-o la gât în adolescență și peste niște însemnări care mi-au răscolit o mulțime de amintiri. Aici, în această cameră umbrită, am scris în vara lui 1933, romanul **Adolescenții de la Brașov**. Atunci eram singur în toată casa, acum casa e plină de copii. Nu mai e loc pentru scris. Dar nu mai e nici viața de altă dată.

CONSTANTIN NOVAC

Meridianul zero

Într-unul din puținele mele voaje pe mare, mi-am exprimat simpatia pentru căpitan, *chieful* nostru, dăruindu-i un calendar editat de oficiul local de turism conținând câteva ilustrate artistice ale stațiunilor noastre litorale. Nu știam că, în febra plecării, calendarul cu pricina căzuse sub o greutate care, cu concursul căldurii tropicale și al vopselii tipografice proaste, făcuse din cele o duzină de file una singură; dacă aș fi știut, aș fi reflectat mai mult asupra gestului meu. Nu peste mult timp, urcând spre comandă, îl văd pe căpitan în cabina lui cu ușa larg deschisă, mare, greoi și nedumerit, încercând cu niște degete potrivite să sfarme zăvoarele infernului, să despartă afurisitele de file; una din imagini conținea hotelul „Perla” din Mamaia dimpreună cu o parte considerabilă din *Satul de vacanță* aflat de-a lungul unei străzi care ducea la cea mai frumoasă casă din lume; casa *chiefului*. Dacă obiectivul aparatului de fotografiat ar fi zvâcnit puuțiun spre stânga, căpitanul nostru, oriunde s-ar fi aflat, ar fi fost acasă. Oricum, rămânea sugestia, e frumos să fii în drum spre ai tăi, dar pagina era lipită exact unde nu trebuia, și tocmai asta constituia motivul amărăciunii căpitanului. Mi-am asumat pe loc sarcina – altă greșeală – de a-i degaja calea de acces către Tomis Nord, făcându-l să mă urmeze ascultător și plin de speranță spre bucătăria lui Nea Meri, acolo unde îmi închipuiam că, pus deasupra unei oale cu apă clocotită, calendarul își va căpăta starea inițială.

O întreprindere ca aceasta nu poate scăpa neobservată. Fulgerător, bucătăria s-a umplut de oameni, martori și consilieri experți în patologia hârtiei; cambuzierul, torpilat de două ori în tinerețe, consideră că, practic, operația e fără reușită, în timp ce nea Vasile strungarul, ceva mai optimist, zice că se poate, dar... nu așa. Altfel! Cum? Altfel, nu știe prea bine cum, dar altfel. Nea Meri, bucătarul ne oferă, plin de sollicitudine, cuțitul de tranșat carne iar brutarul, cu scepticismul lui, ne învâluie în aburul pâinii coapte, fără să știe că dacă n-ar fi pâinea aceea minunată din mâinile lui, nu i-ar mai rămâne multe de făcut pe lume.

Eșec lamentabil! Paginile s-au înfoiat, s-au pleoștit în bătaia aburului dar n-au cedat decât în mică măsură. Căpitanul și-a luat grijuliu calendarul în brațe ca pe o pasăre înecată, măcar să-l usuce; are doi băieți acolo, cam pe la pagina șase a ingratalui calendar, și cred că, bosumflați, arată precum

originalul de lângă mine – la scară redusă desigur. Multă vreme după aceea îl voi vedea, concentrat și îndârjit, ridicând cu neverosimilă grație colțul filei de deasupra, atât cât îi permitea nedorita sudură, cu aerul că ar dori să se strecoare între file și cu sentimentul că nu depărtarea, ci simplul accident al hârtiei îi blochează drumul spre casă.

Istanbul ieri și astăzi

Cred că primul român, dispus să-și lege vremelnic, desigur, soarta de aceea a unui vapor a fost un anume L. Chiru Nanov care, prin 1922, a găsit de cuviință să se îmbarce la bordul unui cargou pentru a străbate cu el, atât cât îi permitea ruta impusă, legendarele căi ale profeților. Nu-mi propun să parcurgem o dată cu el aceste drumuri și nici nu încerc mai mult decât să sugerez vechimea unei tradiții lăudabile care face loc reporterului într-o ambianță atât de fertilă cum e aceea a unui echipaj de cursă lungă. Omul cu pricina cunoștea prea puține despre ce e acela un vapor, iar reciproca nu era mai puțin dramatică, prilej de nesfârșite confruntări și de concesiile din ambele părți, inspirând o adevărată aventură din perspectiva neofitului. Rezultatul acesteia s-a concretizat într-o carte al cărei subiect, nu prea concludentă pentru viața mărinărească, o așază totuși între puținele lucrări cu orientare marină ale timpului.

Cititorul amator de literatură de călătorie, trecător măcar cu gândul printre țărmurile Bosforului, a avut răgazul să-și facă o imagine cât de cât apropiată de înfățișarea actuală a Istanbulului. Îl invoc aici pe Chiru Nanov pentru a reda chipul unui Istanbul necunoscut astăzi; un oraș înălțat pe straturi succesive de mit și istorie, legănat între poezia florii de mirt și tăișul hangerului. Pe atunci, Bosforul își păstra încă sălbăticia sa ospitalieră, cu palate înconjurate de tăceri și hașurate de gratii în spatele căror ghiceai femei cu chipuri lascive, cu enclave de grădini de leandri și lămâi în pustietatea colinelor prelungite în câmpii sau în păduri întunecate, cu ilustre ruini, cu fortărețe ursuze, zăvoare ruginite ale strâmtorii, asaltate de iedera morții, cu sate de pescari oprite în marginea sclipirii mate, verzi, a nesfârșitelor podgorii și cu mahalalele sordide ilustrând, prin contrast, aristocratismul apăsător al cartierelor rezidențiale; văi dulci, irigate de fântâni îmbrăcate în marmură de Paros și de izvoare lângă a căror jet sonor șed turci bătrâni trăgând din narghilele, cu gândul dus la soarta Islamului; cealmale și fesuri, femei cernite, cu obrazul ascuns sub iașmac, cafenele afumate, cu țcănit de ghiul-bahar și miros îmbătător de gingirlii fierbinți; șiruri-șiruri de Bazar-caic cu gât de lebedă cu prova verde și bănci de catifea purtând spre Kestane-Su, valea castanilor, sau spre Selim-Bagce, haremuri întregi ca spre o întemnițată tihnă; și Stanbulul între toate acestea, individualitate certă în oglinda apei pe fundalul cerului azuriu, împărțind parcă asigurări de pace extremităților Bosforului, înecate în apele Pontului și ale Mării Marmara...

Asigurări, mă grăbesc să afirm, ce se vor dovedi întru totul mincinoase; fiindcă astăzi Istanbulul tinde să devină sinonim cu Bosforul, realizând un fluid de case, străzi, buildinguri și turisme în goană de-a lungul țărmlui de la Therapia până sus spre San Stefano. E o înverșunare de ziduri vechi și noi, o nevoie devorantă de spațiu care nu prea substituie ci sudează, plombează,

apropie și supraînaltă, călcând sub tălpi de temelii pământul castanilor de altă dată, primul sacrificat pe altarul civilizației moderne; un conservatorism ieșit mai degrabă din moliciunea orientală a resemnării decât dintr-o concepție realistă despre patrimoniul muzeistic tolerează încă mahalalele întinse la poalele clădirilor avântate, încununează fortărețe cenușii, născute cândva din relația masivitate egal forță, cu poduri robuste, cunună catedrale și moschei cu ereticele lăcașuri consacrate zeilor banului.

Nimic nu-i sfânt, sau poate toate sunt deopotrivă de sfinte, e ca un autobuz gigantic transportând cu viteza pământului o sufocantă aglomerație unde, înzestrat cu o ureche mai sensibilă, ai putea percepe ciocnirile agitate ale sufletului în trap amarnic spre o iluzorie destinație privată. Relieful bătrânelor coline s-a tocit în densitatea contradictorie a înălțimilor artificiale, măreția vechilor palate primește ghionturi necuviincioase din partea mai tinerelor edificii, iar bazarele gem sub straturi de umbră substanțializată prin grația gazelor de eșapament care învăluie orașul cu milioanele lui de ferestre în otrava sinilie a unui fel de ceață; singurele, zvelte și candid, tremurând de frumoase ce sunt, minaretele se smulg din strânsoarea ucigașă, năzuind parcă spre cea de a patra dimensiune care, deoarece nu există, ar trebui numaidecât inventată.

Și dacă acest potop răvășitor, dacă această colcăială febrilă de voință și materie suferind de lipsa spațiului nu s-a aruncat încă în apele Bosforului, e pentru ca să poată fi contemplată în frenetica ei desfășurare.

qu'il nous reste comme aux morts
 imprimé
le visage de l'autre sur la rétine
 affamée

qu'o vienne me défaire l'oeil
et qu'on te sorte de sa profondeur
vivant mais immobile comme si tu
 es parti
depuis toujours dans la bouche
 de je ne sais pas qui

qu'on crie que tu as été trouvé
qu'on dise comment on a appris
 que se trouvaient
tes traces dans la lumière de mon
 oeil
qu'on sache que j'y ai vécu une
 journée

Ne pleure pas

ne pleure pas en moi ma mort à
 tête d'agneau
mon corps caresse ta gueule
 encore humectée

et mes cheveux effacent en
 silence
tes oreilles dans lesquelles on peut
 distinguer

les paroles de mon âme détachée du
 corps
et sortie dans son jardin comme une
 herbe frêle
que seul toi fais sortir de terre
et qu'arrose seulement l'eau éternelle

élève seulement la voix lorsque tu as
 faim
et – de lait – le ruisseau chaud va
 couler doucement
dans ce paradis où je te tiens
 sciemment dans mes bras
bébé que le marchand de sable
 attend

ne pleure pas ma mort à tête
 d'agneau
car moi-même je t'embrasserai contre
 mon coeur à moi
et je vais te dorloter un certain temps
et seulement après mon corps
 s'asso upira

GHEORGHE ISTRATE

Marine

plus que le mot est l'étonnée
 paupière
lorsqu'elle embrasse tout d'un
 coup la mer

en pourpre magnifique retombée
elle tournoie sur le talon du pied

en alléchant nos bien timides
 corps
toujours nous recommence dès

l'abord
donc arrivé à son bord je refuse
d'attendre la lumière de sa vague
 confuse

je suis un grain de poussière égarée
des astres de liège disparus à jamais

roulent avec orgueil vers les étoiles
l'arôme des matrices en tout
 primor diales

Rituel

la fête met cet être en transe
des pertes reviennent d'ailleurs
auprès d'un patron de décence
dans tout mon for intérieur

l'âge appelle les loups aux huches
visant le gibier supposé
l'été brûlé pénètre aux ruches
des mots encor non prononcés

le millénaire à la nuit marche
sur l'échine du chaos lourd
même au-dessus du sang une arche
se cognera du ciel toujours

je suis l'immortel et serein
car me protège l'Astartée
des pollens froids refont l'idée
au-dessus de mon sol prochain

Mémoire

purs esprits mots étonnés
dalles restées aux miroirs d'autrefois
blanche lumière blancs péchés
voix dans le tumulte du froid

monde chaud fausse candeur
or en prière pleurs au néant
éclair au travail dans les moules
viveur
l'image natale du moi délirant

me voilà simple chair aux bûchers
rentré du ring du moi et des travaux
mon âme aux crépuscules cendre va
te chercher
sois question apprise s'il le faut

maladie vierge de temps et d'espace
qui t'accouche qui va te vouloir?
hélas le monde accouche sur la glace
hélas le monde accouche de
mémoire...

Rituel (le doigt divin)

de rêve mon doigt se remplit
sa vie index universel
l'os par l'intérieur écrit
des encres molles des autels

mon messenger à moi empreinte
sur la tige de Sa venue
petit essieu de folle crainte
dans les bougies dans les statues

Rituel (soir et jour)

jour de nuit soir de jour
clocher blanc ouvert de bon matin
les boutons de la voix s'efforcent
pour
dire l'éclat lorsqu'on s'éteint

je n'ai pas part de monde j'ai très
noir
l'univers s'est décomposé
de mon âme la peur s'empare
mes pas tardifs sont étonnés
les anges soupirent sans se
laisser voir
les sacs de la mort ont été
déchargés
les roues rompent la terre sans
hasard
c'est une nuit de jour lorsque la
réalité disparaît

Versions françaises par
ION ROȘIORU

„Centenar Léopold Sédar Senghor”

1906-2006

Senghor, în timp și peste timp

Marile personalități care participă la configurarea unei epoci, dându-i putere și sens, merită a fi cunoscute mai îndeaproape pentru exemplaritatea lor. Viața acestora, permanenta devenire întru binele și progresul umanității constituie, nu o dată, un îndemn pentru viitorime.

Ediția a XI-a a Francofoniei – București, septembrie 2006 – a cuprins între manifestările sale și *Centenarul Léopold Sédar Senghor*, inițiatorul acestei mișcări mondiale pentru cultură și civilizație. Iată, pe scurt, drumul acestui mare bărbat, pilduitor – ca un arc peste timp – prin faptele-i, izbândi ne-trecătoare.

Da, cel ce avea să aducă glorie țării sale, Senegal, și Africii, Léopold Sédar Senghor, s-a născut la 9 octombrie 1906 în Joal – o mică așezare – nu departe de Dakar. Aici își petrece anii copilăriei, într-o atmosferă rustică și patriarhală, gustând din plin farmecul poveștilor, ascultând și îngânând cântecele strămoșilor, pătrunzându-se de ritmul tam-tam-ului și de chemarea junglei fascinante. De la mama sa – o fire sensibilă, plină de poezie – a învățat frumusețea și adâncul de taină al limbii *sérère*, de la unchiul său – păstor – dragostea de pământul natal și de străbuni, drumul sălbăticiunilor și al stelelor.

La șapte ani intră în școala misionară catolică din Ngazobil – o localitate vecină, unde își însușește limba franceză în care, peste ani, își va turna monumentalele-i poeme. Este, apoi, elev la Colegiul *Liberian* și la Liceul din Dakar, distingându-se ca eminent, motiv pentru care va fi trimis la studii în Franța. La Liceul *Louis-le-Grand* și, în continuare, la Sorbona, dovedește și mai mult înclinația spre studiul umanisticii, al literaturilor clasice – greaca și latina – receptând, totodată, cu aviditate și noul culturii europene. În acest timp îl cunoaște pe antilezul Aimé Césaire cu care leagă o strânsă și rodnică prietenie. La Sorbona își susține teza de licență în litere cu tema: „l’Exotisme de Baudelaire” și devine, în 1935, *agrégé de grammaire*, fiind primul african cu acest titlu universitar. Se încheie, astfel, o perioadă foarte importantă din viața sa, timp în care sufletul său viguros și pur, stăpânit de misterele bătrânei Africi, este altoit cu esența culturii Europei moderne.

Având cetățenia franceză și stagiul militar satisfăcut, este numit profesor la Liceul *Descartes* din Tours, apoi la Liceul *Marcelin Berthelot* din Paris. Aici l-a surprins dezlănțuirea războiului. Este mobilizat și curând cade prizonier. În captivitate, timp de doi ani, suferă rigorile lagărelor hitleriste, după care, evadând, se înrolează și luptă în Rezistență, împotriva contropitorilor Franței și Europei.

Îl vom regăsi pe Senghor, apoi, în 1945, titularul catedrei de *Langue et civilisations africaines à l’École Nationale de la France d’Outre Mer*. Acum îi apare prima culegere de poeme intitulată sugestiv *Chants d’ombre*. Cartea este primită

elogios, recunoașterea unanimă. Pătrunde astfel în poezia franceză un nume nou, care se va afirma într-un mod cu totul original.

În 1946 este numit *comme grammairien et comme juriste* pentru revizuirea textului noii Constituții franceze. Este o recunoaștere a meritelor sale de cetățean și de om politic francez. În tot acest timp, Senghor ține o strânsă legătură cu țara sa, cunoaște îndeaproape și permanent viața și năzuințele fraților săi negri, le sprijină lupta, îi încurajează. Pentru aceasta, concetățenii săi îl aleg deputat de Senegal în Adunarea Constituantă. În această calitate primește diferite însărcinări politice, de ordin cultural și literar pentru Bruxelles, Lisabona, Florența, New York.

În anii 1955 și 1956 îndeplinește funcția de secretar de stat la Președinția guvernului în timpul cabinetului prezidat de Edgar Faure. Sunt ani de intensă activitate politică, culturală, de creație literară și publicistică. Aflat tot timpul în miezul vieții, poetul este profund angajat în tot ceea ce scrie, servind cu dăruire totală interesele țării sale, ale Africii în general.

După debutul de mare succes din 1945, este publicat în 1947 de Léon Damas în *Poètes d'expression française*, ca fiind unul dintre cei mai reprezentativi în acest sens. Tot acum, André Gide prezintă publicului francez proaspăta revistă *Présence africaine*, în jurul căreia se grupează Albert Camus, Richard Wright, Aimé Césaire și, bineînțeles, Senghor. Aici își tipărește *Chant de l'initié*.

În 1948 își cucerește cititorii cu un nou volum de versuri *Hosties Noires* cuprinzând poezii inspirate din timpul războiului și al captivității, carte ce oglindește jertfele pe care *negrii*, alături de *albi*, le-au dat pentru salvarea umanității. Tot acum publică *Anthologie de la poésie nègre et malgache*, însoțită de un studiu introductiv intitulat *Orphée Noir* semnat de Jean-Paul Sartre. Se dă astfel publicului francez posibilitatea de a lua cunoștință cu o bună parte din creația poetică africană. Culegerea s-a bucurat de un deosebit interes atât din partea literaților, cât și din partea publicului cititor.

În 1951 îi apar: *Les chants pour Naëtt*, iar în 1958 o nouă carte de poeme, *Ethiopiennes*. Aceleași sentimente de adâncă dragoste față de om, o înțelegere totală a năzuințelor popoarelor din Africa spre libertate și dreptate răzbat în versuri de o frumusețe mobilizatoare.

În 1959 este ales președinte al Adunării Federale Mali, iar în septembrie 1960 senegalezii îl aleg președinte al țării, primul în istoria Senegalului. Iată înfăptuit un mare deziderat al acestui popor: *independența patriei*.

Chiar și în această înaltă magistratură, Léopold Sédar Senghor continuă să se dăruie creației poetice, publicând, în 1961, o nouă culegere de poezii de mare frumusețe și originalitate, *Nocturnes*. Tot în acest an i se atribuie, la Sorbona, titlul de *doctor honoris causa*.

Începând cu 1964 – de-a lungul a peste zece ani – Senghor publică scrierile în proză: eseuri sociale, politice și filosofice. Afirmând că: *Négritudinea este ansamblul de valori culturale ale lumii negre, felul în care ele se exprimă în viața, instituțiile și operele popoarelor negre*, Senghor demonstrează că: *De la Négritude à la Civilisation de l'Universel* – concept pe care îl preia, îmbogățindu-l, de la Pierre Theilard de Chardin – constituie drumul fecundului demers spiritual pe care autorul *Jertfelor negre* ni-l propune spre atență și necesară reflectare, față în față cu soarta umanității și a culturii. Eseurile lui Léopold Sédar Senghor – grupate în cinci volume: *LIBERTÉ 1 – Négritude et humanisme*; *LIBERTÉ 2 – Nation et la voie africaine du socialisme*; *LIBERTÉ 3 – Négritude et Civilisation de l'Universel*; *LIBERTÉ 4 – Socialisme africain et démocratique*; *LIBERTÉ 5 – Négritude et dialogue des Cultures* – descoperă cititorului chipul complex al unuia dintre cei mai originali gânditori ai secolului douăzeci.

Paralel cu aceste scrieri, marele senegalez și-a îmbogățit creația poetică cu noi opere: *Lettres d'hivernage (Scrisori din anotimpul ploios)* – 1972; *Poèmes* – 1974; *Élégies majeures – suivi de Dialogue sur la poésie francophone* – 1979.

Aceasta ar fi, în linii mari, prodigioasa activitate scrisă și cea social-politică a lui Senghor.

Sărbătorit cu mare fast internațional la împlinirea a 70 de ani (Dakar, 1976), Léopold Sédar Senghor se retrage din suprema magistratură (în 1980) după ce douăzeci de ani a prezidat Senegalul, dedicându-se în continuare multiplelor activități culturale. Notăm în acest sens câteva din funcțiile, nu doar onorifice pe care le-a îndeplinit: Președinte al Comitetului Internațional al Latinității; Președinte al Comitetului de Conducere al Francofoniei; Președinte al Asociației „Asturias”; Președinte de Onoare al Organizației Mondiale a Poeților; Vicepreședinte al Internaționalei Socialiste ș.a.

Deținător a numeroase și prestigioase premii internaționale de poezie (între care *Cununa de Aur* a Festivalului Internațional „Serile de Poezie” – Struga, Macedonia – 1976), membru *honoris causa* al multor academii și universități (peste treizeci și cinci, între care și cea din București – 1976) fiind și unicul «străin» primit în Academia Franceză, Léopold Sédar Senghor rămâne, definitiv, un luminos nume de referință în cultura și politica mondială. Este, aici și acum, potrivit a aminti că, în țara noastră, scrierile sale s-au bucurat de trei ediții ale creației lirice (*Jertfe negre* – 1969; *Jertfe negre* – ediție franco-română, 1976; *Totem* – 1996), iar din cele de filosofia culturii, un volum (*De la Negritudine la Civilizația Universalului* - în două ediții: 1986 și 2006). Mai trebuie adăugat că, la împlinirea vârstei de 90 de ani, Academia Română, Uniunea Scriitorilor și Asociația de Prietenie Culturală România-Africa au organizat, în cinstea sa, o adunare omagială solemnă în aula înaltului for cultural național.

Marele scriitor și om politic s-a stins din viață în decembrie 2001.

Acum, la *Centenar*, suntem îndreptățiți să credem că lupta sa pentru libertate și dreptate socială, precum și valoroasa-i operă culturală, vor constitui idei majore și pentru secolul 21.

Elegia Alizeelor (Élégie des Alizés)

Pentru Colette, soția mea

Acest iulie, cinci ani de tăcere, după...

A trebuit să-mi conduc în mod abil turma printre vânturi și măcăcini

Întrucât libertatea este asemenea deșertului.

Acum, că mirajele s-au risipit, aș vrea la umbra tamarinilor

Să-mi îndestulez cu miere sălbatecă mulțimea de capete pletoase,

s-o bucur cu vorbe, asemenea alcoolului din mei, amețitor.

Da, voi cânta botul umed și blana albă dungată în aur a junincii fragede

Ca la Sărbătoarea tuturor Sfinților, cândva, în copilărie voi

cânta întoarcerea Alizeelor.

*

Furtuni! Furtuni de iulie! Trăznete de tunuri, tunuri de 14 iulie!

Aduceți steagurile în fața lirei lui Dumnezeu în fața bogăției Sale.

Furtuni înnebunind azurul, scuturând peste pământ florile
flamboyante asemenea

Unor albe rochii sacrificate.

Și somnul meu, o, furtuni nebune! când totul doarme la adăpostul lucrilor

Voi, sărutate de vânt, în spaima mea urlu ascunzându-mi fața tremurând

Și precum leul în noapte, pe-naltele, triste platouri

Mă-nvârt în jurul căror absențe? Vaste locurile și goale camerele,
parcă-s pustiite de mare.

Absenta absentelor, tu singura absență fără-de-margini

Scumpa mea, tu, urmă de nisip, gingășie

Țărm de nesperate delicii și colină a Nordului, albastră colină a
râului acestei nopți.

*

Anotimpul ploios mă apasă. Pieptul mi-e strâmt inima face eforturi

Și verdele despotoc devine întunecat; uscatele ierburi devin arachide

Reptile alunecoase pe sub genunchi mi se târâie.

Plouă în cataracte peste Dakar, peste pilonii Capului Verde.

Apa tulbure mă îneacă asemenea fructului de papayă.

Năvala apelor s-a anunțat la Scările din Bakel: vuind peste
toate digurile și peste calculele ingineresti.

Sunt sătul de apa asta tulbure, care-mi inundă și sufletul.

Insomnii, insomnii! Și nu-mi sunteți deloc alintătoare nici
măcar cât tunetul sec în luna august.

Sub gheizerele sângelui să plesnească coaja lucrurilor

Și-n aripi mistuitoare focurile câmpiilor uscate să urce cometă de aur

Căzând apoi fără de coadă, mistuindu-se. Și să plutească zadarnic
esențele seminale.

Nu!...

Eu, Stăpânul-cuvântului, prefer un blestem: acest sânge cald
monoton și această înmulțire fetidă

Aceste miasme, muște, țânțari și friguri, delirurile acestea de
iarnă să se adune în anotimpul ploios

Acum, când fiecare frumos gândește de mamă și la iubirile de odinioară
Mai înainte de-a se scufunda în groaznicul neant.

Da, blestem: fiecare, în *poto-poto*, unde se afundă încet toate răbdările
Acolo să cadă toate puroirile inimilor, care vă sorb energia cu
ventuzele lor de neoprit!

Ele cântă-n adânc sub pădurile tăcerii, și trebuie să aprindem
lampa spiritului

Pentru ca să nu putrezească arborii, spre a nu mucezi carnea, și
- mai ales! - pentru a nu rugini brăzdarul.

În această aură neașteptată își țipă cântecul pichera și latră
bucuros câinele

În onoarea oamenilor care, iată, s-au adunat.

*

Alizee ale copilăriei, ale copilăriei mele, ah! atunci sosea

Octombrie și sfârșitul lui când se împodobesc
mormintele în cimitire.

Erau ultimele ploi mici, ultimele toropeli

Ultimele friguri, primii fragi și cele mai frumoase înrouări
dimineața.

Și reînceperea cursurilor, noile chipuri venite de aiurea
Și cele care soseau din Franța, ca merele roșii ce cad în
Kaolack, fructe grele de rônier.

- Catifelatele chipuri negre, și ca niște petale, cei cu pielea roșie!
Atunci prietenii proaspete se închegau, și cântări ce se stingeau
abia la ivirea zorilor.

Apoi, într-o zi, spre amiază, primele rândunele:
Asemenea Morților blajini, asemenea primelor vânturi mângâind
colinele Mamelles

Ignorând căile obișnuite, primele rândunele sosesc.
Ele zboară legănându-se, aripile strălucindu-le-n soare.
Zigzagând apoi un tur de onoare deasupra Metropolei înainte
de-a se-ndrepta spre Gambia.

O zi, două, și steagurile cad, puterea vântului se ofilește ca o
bucurie goală.

Da, atunci, alte zile, ore năclăite, greoaie, sudoare abundentă
elevi triști eram.

Lenevind ne disputam un loc, precum câinii galbeni un os, la
fel favorurile profesorului.

Și din nou o rumoare noaptea, un cântec murmurat dulce
fremătând în palmierii înalți.

O dimineată, deci, sosesc alergând Isabelle frumoasa cu ochii
de un albastru transparent, Soukeina cea din mătase
neagră, surâs al soarelui pe buzele mării!

«Prietenii, oh! iată Alizeele, adevăratele Alizee pe aripile mării
și ale cerului.

Keina cea din mătase
neagră, surâs al soarelui pe buzele mării!

«Prietenii, oh! iată Alizeele, adevăratele Alizee pe aripile mării
și ale cerului.

«Asemenea îngerilor, ele sosesc din Canare, dar pleacă și spre
Azore dinspre nu știu care insulă încă

«Poate că dinspre Râurile din Nord, din insula aceea unde
fetele se hrănesc cu zăpadă.»

Și timp de treizeci de zile suflă șuierând Alizeele ritmând aerul
cu aripile lor.

Și era o plăcere pe străzi, prin piețe și în sălile de cursuri. Și o
bună înțelegere între oameni.

Peste port se rotea țipând cercul cocorilor și s-auzea muzica
mașinilor din manufacturi.

Era ca o prospețime de lapte într-o dimineată de Decembrie!

*

Bucurie a mântuirii!

Să scapi de ventuzele umezelii primordiale, de căldură,
de umorile sângelui și ale spermei.

Bucuria eliberării!

Asemenea șopârlei albastre cu capul galben, gustând soarele
nemișcată la marginea apei limpezi:

Limpezimea Alizeelor noaptea, când, în cearceafuri negre
oamenii se întind pe-ndelete povestind acolo pe-naltele terase.

Mă voi înzdrăveni cu mei proaspăt, cu ulei neînceput îmi voi
unge fruntea și ochii
Și gura. Fiindcă există pericolul sufletului cisternă goală fiind
când lanurile foșnesc mândre
Pericolul de-a hiberna în timpul verii.
Pentru neamul meu negru important nu-i somnul rasei ci
soarele sufletului, neamul meu vede și trăiește
Neamul meu negru stă cu mistria în mână, dar și cu sulia. Și
asta nu doar pentru a mânca și a bea clipa ce trece
Cu atât mai mult cu cât nu mă voi culca pe trandafirii Capului Verde!
Datoria mea este de a veghea spre viitorul înfloritor al stirpei mele
Bucuria mea, de a crea imagini spre-a o hrăni, lumini fără-de-trecere
ale Cuvântului!
Acum, că grânele-s coapte, iar turmele grase
Acum, că peștii abundă în apele-nspumate ale curenților marini
Plăcut e să dormi sub Alizee...
Ci iată-mă strălucind de uleiul de palmier ca aurul roșu, asemenea campionului
din Sine la începutul anotimpului
Miere în vocea tinerelor fete – pentru nunțile Primăverii când
se pregătesc împodobirile.
Da, zic nuntiri cu poporul meu, și iată mă pregătesc pentru-a posti și a veghea.
Nu! eu nu-s prinț cu diademă purpurie și nici având pe piept
crucea din scoici albe
Și nu sunt ca prigoria peste viesparul din Nubia
nu-s șef Barbariei
Ci numai îndrăgostitul de Senegal, reinvestit cu
mantaua de vânt.

*

Să vină seara, în timp ce tam-tam-urile bat
Să mă opresc în Calea Lactee, pentru a asculta din vânt în foile
palmierilor tânguiera poeteselor
Flacăra ascuțită din tâmpla mea, va trebui să-mi strâng inima
de om
Apoi să aprind lampa, să calculez ca un bun gânditor
Și să pregătesc viitorul cu o îndelungă privire fertilă.
Așa cum am prezidat sărbători sub plafoane austere cu ziduri
puternice și curate
Binecuvântând tot ceea ce nu era algebră sau geometrie:
Noblețe – nu-i nevoie a te naște nobil pentru a avea mersul
mândru al dromaderului
Sau al girafei care duce trai bun cu vecinul său leul – rege.
Iată ridic enigma la rang de instituție; până acum singură kôra a
fost la înălțimea intenției noastre.
Am lăsat negritudinea șapte ani fără apă
spre a se naște viziunea
Și spre a-nflori rasa umană.
În această seară când cei din urmă și-au prosternat ultimele turbane și
panașe, când
Am zărit cele din urmă surâsuri de grație
Eu n-am mai regăsit străvechile straie miresmate: am recâștigat
însă acel dulap roșu care păstrează măștile lustruite
Veghind până la sfârșitul celui de-al treilea somn. Lucefărul de

ziuă mi-a bătut în fereastră, dar erau treze deja Alizeele
Spre a-mi săruta somnul din zori.
Noapte africană, Noaptea mea minunată!
Numai tu știi în acest anotimp al înfloririlor aceste promisiuni
de Vară
Numai tu îmi cunoști strădania de sub lampă, suferința
Și spaimetele, tu îți reamintești, o, Noapte! tăcerea, neputința de a
striga
M-ai legat ca pe un hoț, neputând să sar, să fug în adâncurile
stufoase ale pădurilor.
Noapte! Noapte luminoasă! Noapte blondă pe care Șerpilor au
promis-o
Nyilanei cea dulce, Noapte liniștită, Noapte a palmierilor
alintătoare mea noapte
Noapte alizeeană, elyseană, Noapte joaliană, Noapte care-mi
redai candoarea copilăriei
Noapte, Noapte, tu ai fost în nopțile adânci ale iubitei bându-i
insomniile
Iubita care s-a consolat cu așteptarea.
Noaptea-prietenă în aceste nopți, Blonda mea Noapte sprijină-mi
puterile în luptă
O, Noaptea mea Noapte, tu Noapte fără-de-noapte!...

*

Noapte-Alizee din Împărăția Copilăriei, care încă mai cântă
La Joal până la mijlocul iernii – mureau țăntarii! până-n al nouălea neam!
Am nevoie de voi, palmieri, spre a-mi continua cântecul
împrosătați-mi fruntea și respirația.
În imnul meu îi laud pe toți muncitorii negri, pe țărani, pescari
Pe păstori, pe toți cei care participă la marele
cor al recoltelor.
Fiindcă ei nu se mulțumesc doar a mulge, a mână asinul și
câmila, ori a căra saci la basculă;
Eu cânt tinerețea care nu se mulțumește să culeagă onoruri și
poeme în vuietul arenelor.
Da, te voi cânta în ritmul meu de argint, în ritmul șoldurilor tale
strălucind indigo
Pe tine, Vigurosule negru, asemenea palmierului zvelt frumos
în întreceri
Dar și pe tine mai frumosule cu mâinile de muncă, plugarule
șiroind de sudoare
Mai frumos decât strălucitorul brăzdar!
Învață-mă imnurile muncii șoptindu-le
cu vocea ta de aur verde.
Iată-i pe cei care, fără-ncetare, umplu hambarele și casele
Ridicând pătulele, revigorând izvoarele și flota de pirogi, reînviind
turmele sub vântul Harmattan-ului.
O, voi, toți, frați ai mei, vă laud sângele aprins, muncile pentru
cei albi și bucuriile voastre negre
Vă cânt pentru că trebuie să cânt!
Da, cânt flamura Africii și forțele-i esențiale.
Ascultați și priviți! Alizeele au tăcut.
Cu dintele deșertului peste țară s-a ridicat Harmattan-ul

Cu suflu-i arzător crăpând buzele uscate și pielea lăsând-o ca
amintirea izvoarelor.
Acum munca devine chinuitoare, dar nu ne odihnim
Și aripile Harmattan-ului se molcimesc sub forța mușchilor îndârjiți
Și, deodată, pe terasa dela Popenguine, îți întorci spre mine
ochii tăi ca oceanul
Iar Alizeele își reîncep imnele spre înflorirea bucuriilor noastre.

*

Pe neașteptate, pe colinele triste, sfidând Harmattan-ul apar
primele flori!
O, surzilor, o, politicienilor, n-auziți, oare, seva tainic chemând
la austeritate?
N-auziți florile izbucnind peste monotonia de la Popenguine?
Nu vedeți că manghierii apasă în mugurii roșcați precum
umflăturile de grăsime pe trupul bizonilor?
Da, nările au adăstat mireasma subtilă a mimozelor
Și am cules primele roade ale anului: am mâncat laptele acru cu
făină de jujube
Ca o mâncare a meditației.
Iată florile penitenței: arborele-vrăjitor care ne întinde cupele
sale vineții.
Apoi, supus, Harmattan-ul prin veghea și tineretea nopților apriline
Iată-l aducând Bună-Vestire, glicidelor și glicinelor zâmbind peștiț
Și împrejur, în lumină, florilor de aur și viață numite *cassias de Sieber*.
Peste tot mireasma Primăverii, și nici o picătură de apă în alizeul pascal.
Mireasma Primăverii verde-alb-aurie, parfumul de *albiziazygia*
Precum cel de lămâie, înmiresmând suflete și pasiuni.
Da, și salut ivirea lor în alizeul mării bucurii:
Să piară tot ce-i învechit la negri, trăiască Negrul nou!
Și spiritul a coborât printre noi în purpura arborilor de foc
Din iubire, Doamne, tu ai coborât în noi, ah! locuindu-ne, Tu
Cel mai-mult-decât viața
Tu, adâncul care ești roșul corpurilor și al inimilor.
Te salut, Spirit, care te încarnezi în inimi și în suflet
Prin vocea tam-tam-ului acordul trinitar: poemul s-a scris în trei limbi.
O, fraților care trăiți jubilația bucuriei
Cântați cu mine și, da, să dansăm în gloria atleților și a
îndrăgostiților
Dar și mai mult, în gloria splendorilor de Spirit într-o sfântă
exaltare imnificându-i fecunditatea: ramurile grele de
fructe la vremea înrodirii și a îndrăgostirii peștilor.

*

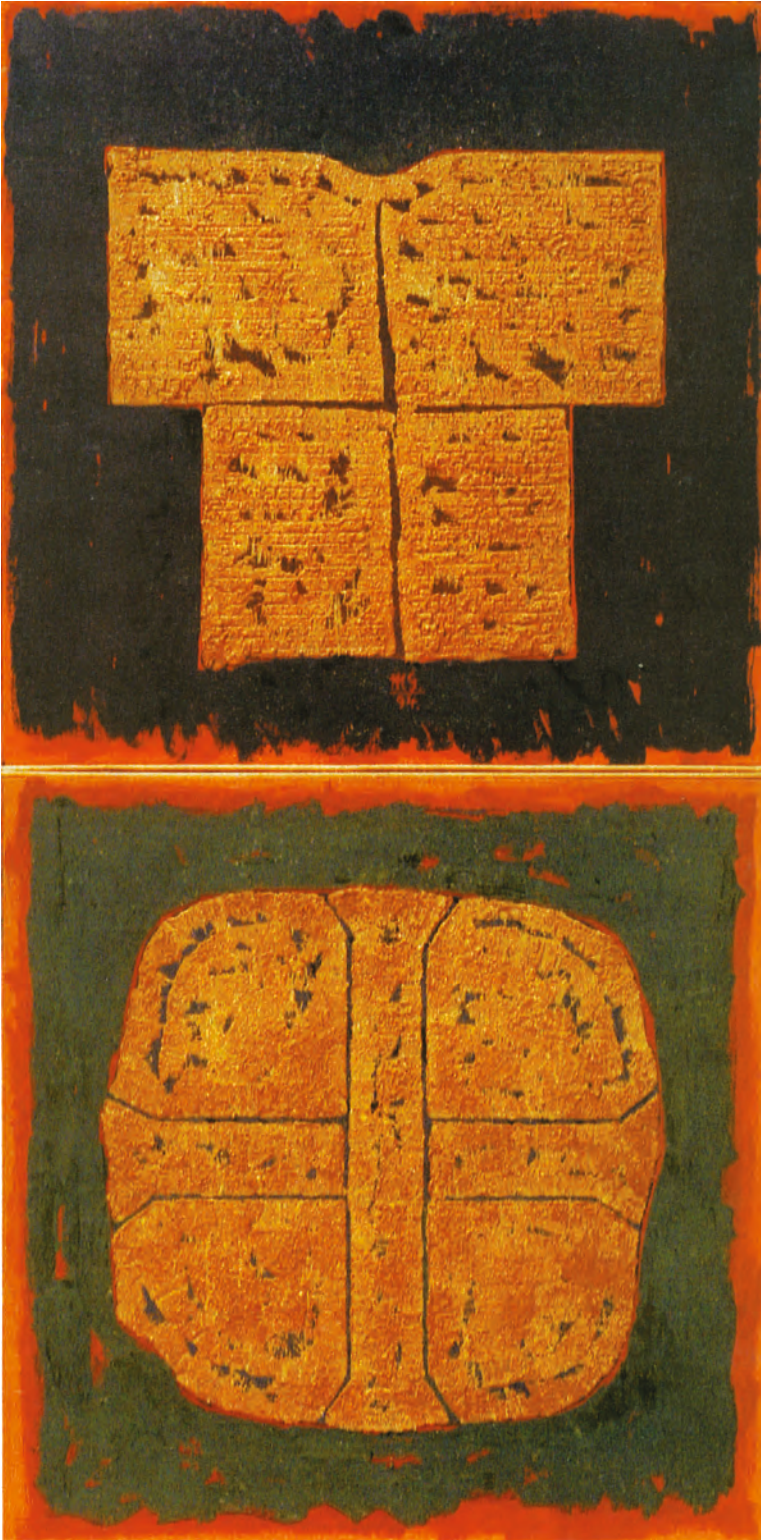
Iată acum dăm focului bușteni și resturi, să se curețe pământul
spre împodobire
Spre a primi semințele esențiale. Le vom alege pe cele de preț
De dragoste curată. Semințe de îndelungă meditație.
Să mă grăbesc, da, cât încă timpul e bun
Să nu cad sub dulcea, greaua mireasmă a laurilor-trandafiri
asemenea mulatrelor.
Deja aud în depărtare vuietul ploii urcând dinspre
tenebrele din Sud

În timp ce, pe pluta valurilor, saltă rațele sălbatice sub țipătul
pescărușilor.
Din Kafountine până-n depărtatul Fongolimbi, pe mica întindere-a țării
Aud în depărtare, din Răsărit în Apus, marea montană a ruturilor nocturne.
Sufală peste mine, înțelepciune, când urlă în mine cataractele
sângelui străvechi:
Eu voi trăi deschis mării, mama hrănitore a spiritului.
Da, mă hrănesc apa și sarea, carnea fructelor
și meiul pentru pești.
Noaptea va veni, așteptând potopul
Între două furtuni uscate, va sufla – asta se-ntâmpla la Dylor
Între două crize, surâsul ca o briză peste măcrișul Bunicii.
Nu, eu voi fi sub privirile tale și-mi vei potoli înfrigurarea cu
surâsul ochilor-alizei
Ochii tăi verzi-aurii, asemenea țării tale atât de proaspătă la
solstițiu în Iunie.
Unde ești tu, acum – ochi ai ochilor mei – auria mea, normanda
mea, cuceritoarea mea?
La mama ta cea cu chip luminos? – O, am înțeles farmecul
vostru! acum la puterea vârstei
La mama ta, acolo la via sălbatică și sticleți domestici, cu mierle
și pițigoi prin smeuriș?
Sau la bunică-ta, acolo lângă strămoși pudrați cu un lan de crini
Spre a retrăi în Împărăția Copilăriei?
Iată-te rătăcindu-te spre-a mă regăsi în labirintul de brebenoc
pe muntele minunat asaltat de ciuboțica-cucului.
Nu-ți lăsa auzul pradă cucuvelelor! Ele strigă sub lună pentru-a
alunga căpriorii visului.
Dar peste absența mea cântă ochii tăi de briză albastră astfel ca
Absența să fie-o Prezență continuă.

*

Grăbește-te, iubire, dulceață de cyclamen, lumină domoală-n
septembrie: eu sorb puteri proaspete
Spre-a birui pornirea sângelui vuitor ca mareele-n echinox
Iată, sunt ultimele furtuni, octombrie cu morții săi în cortegii –
acum la aniversarea mea –
La miezul nopții mă vor vizita Măștile! și trebuie să mă rog sub
roua zorilor.
Da, vom avea de recoltat prin ploaie fructele de mango înainte
de reîntoarcere
Recoltă de noi strigăte ale copiilor ce își oferă lui Dumnezeu
prepuțurile vârstei fragede mâncând mei timpuriu.
Iar eu – ochii tăi de miere îndelung băută apasă peste puterea atletului –
Așteptând, între vânturi ușoare, aripile Alizeelor
Sunt spiritul deschis ca o corabie, fremătător mișcându-se ca
palmierul.

Prezentare și traducere de
RADU CÎRNECI



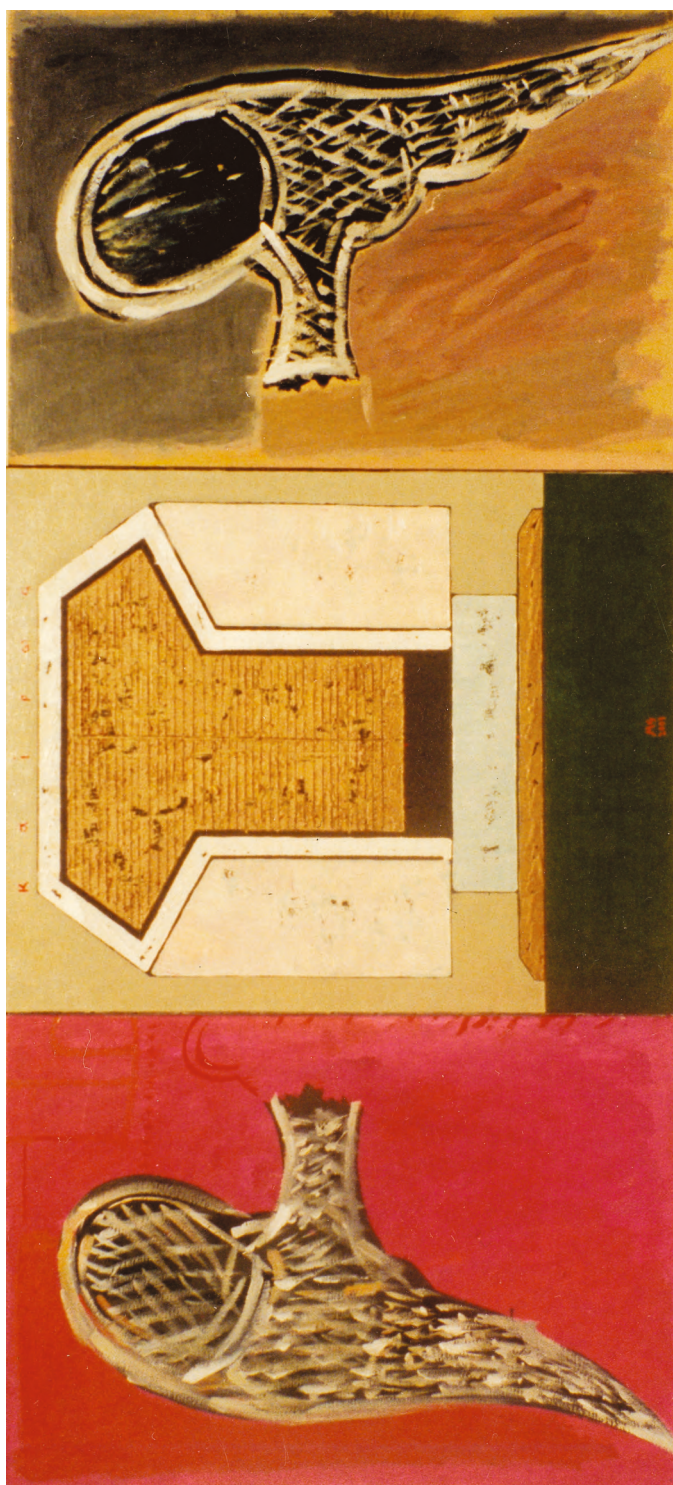
Marin Gherasim – **Diptyc**, 1994, ulei pe pânză



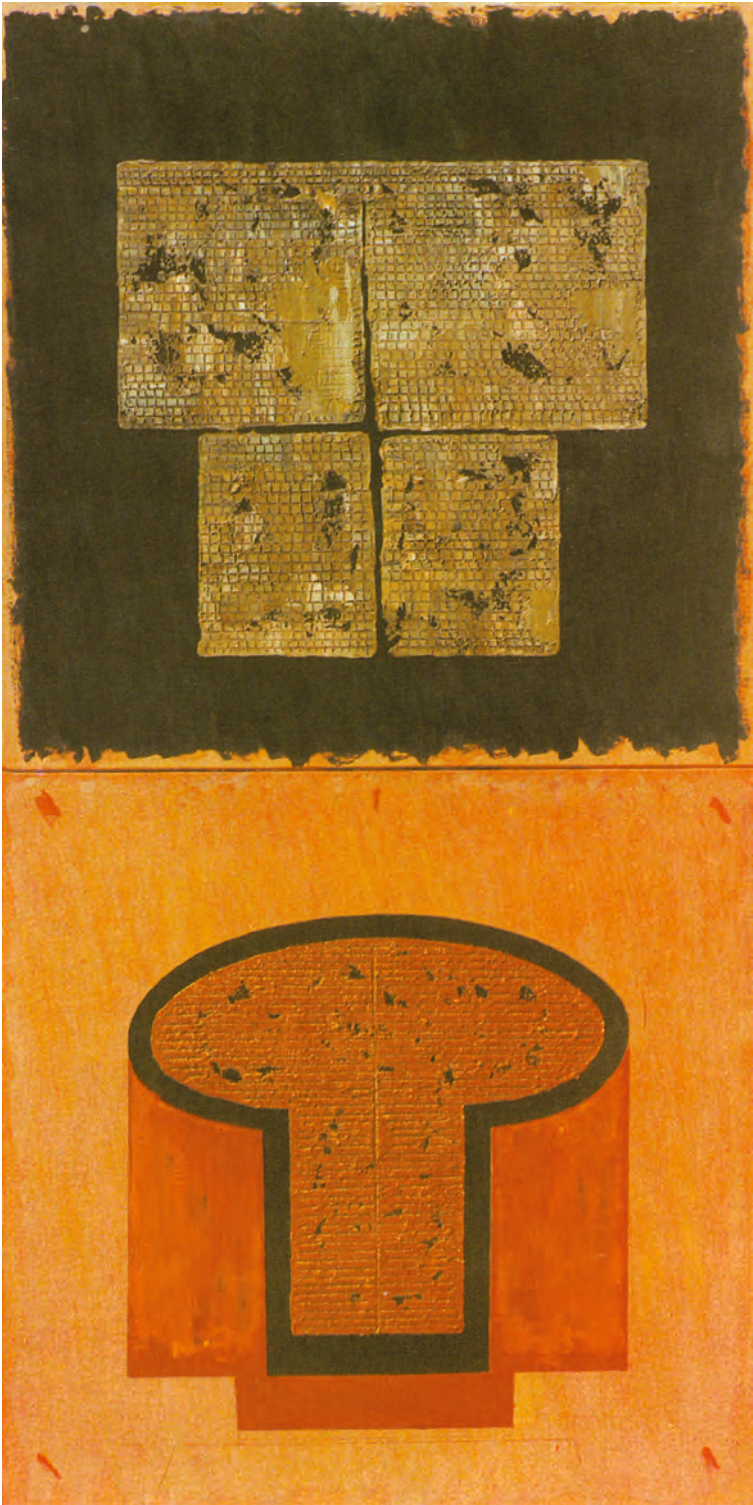
Marin Gherasim – **Memoria Absidei**, 2003,
tehnică mixtă pe pânză



Marin Gherasim – **Memoria Absidei de aur**, 2003,
tehnică mixtă pe pânză



Marin Gherasim – **Kairos**, 2001, tehnică mixtă pe pânză



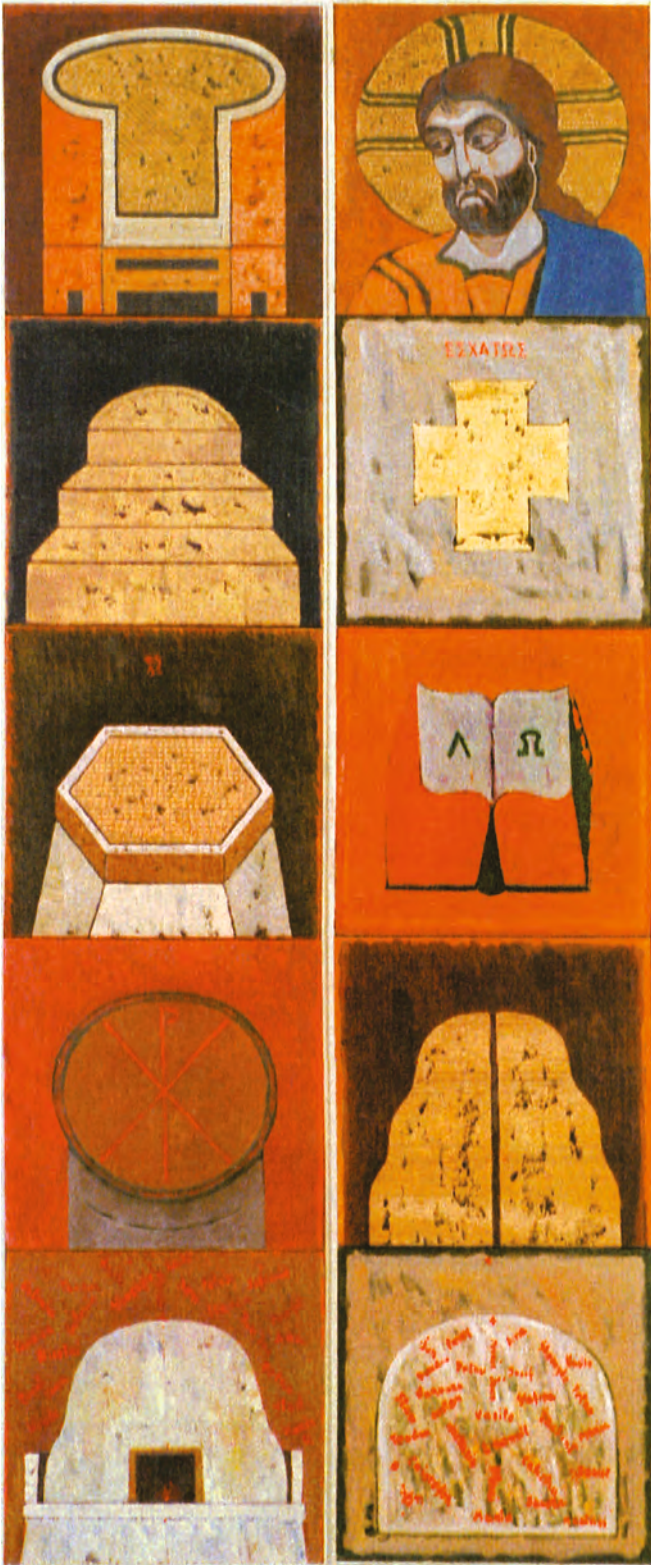
Marin Gherasim – **Diptic**, 1994, ulei pe pânză



Marin Gherasim – **Aripă**, 2000,
ulei pe pânză



Marin Gherasim – **Reconstruirea Absidei**, 2005,
ulei pe pânză



Marin Gherasim – Scara (Poliptic), 1994, ulei pe pânză

Marin Gherasim

Un spirit integrator

Demersul plastic al lui Marin Gherasim, senin polisemic, așa cum îl știm de câteva bune decenii, nu încetează să se îmbogățească în materia sa intimă; forme și volume puternice, primare, vibrația pastei, melancolia și extazul culorii fiind aici doar stratul exterior care atrage privirea și celelalte simțuri. Spun asta întrucât straturi mai adânci se fac simțite în fiecare tablou al pictorului acesta care, tentând parcă apropierea de acel *mathesis universalis* de care vorbea Constantin Noica în **Jurnal filosofic**, aspiră la totalitatea mesajelor umanului. E vorba de investigarea unui subconștient colectiv ce și-a imprimat pecetea pe arhitectura și mobilierul popular, pe obiectele de cult, pe planul așezărilor înseși. În acest mod de a vedea lucrurile, ontologie, istorie, geografie se dovedesc domenii complementare artei, iar spiritualitatea încorporată în vechile construcții (de la cuptoare țărănești până la bolțile și absidele de biserici), trece parcă de la sine în pânzele îndelung cumpănite ale pictorului. Arhetipul, votivul, ctitoria, noblețea actului fondator, darul hărăzit unei forțe supreme sunt constante ale picturii lui Marin Gherasim pentru că sunt, înainte de toate, caracteristici ale simțirii și gândirii sale. Iar meditația nuanțată asupra raporturilor concret-abstract, conceptual-pictural, libertate-rigoare, formă-spiritualitate ni-l prezintă ca pe un artist profund, pentru care arta este în primul rând o activitate lăuntrică, o perpetuă înălțare a sinelui. De aceea nu defulările ci obsesiile integratoare îi ghidează penelul și singura lui grijă este să surprindă momentul prielnic, clipa inspirată în care viața și arta devin destin. Tripticul *Kairos* pledează cum nu se poate mai bine acest crez al artistului căci ne recunoaștem întrutotul în extaticul joc al simbolurilor de graniță ale umanului. Recunoaștem grația visului și stabilitatea realului, ne regăsim în libertatea zborului dar și în rigoarea arhitecturii.

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

Se naște la 16.12.1937 la Rădăuți – Bucovina. În 1962 absolvă Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, București. Între 1963-1983 este asistent la Institutul „Nicolae Grigorescu”. Din 1984 și până în 1990 lucrează ca istoric de artă la Institutul de Istoria Artelor din cadrul Academiei Române. Din 1990 ocupa, prin concurs, postul de profesor la Academia de Arte București (Universitatea Națională de Arte).

Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România din 1966.

Debutează în anul 1962 în cadrul Expoziției Orașului București (Sălile Dalles). Din 1962 și până în prezent participă la majoritatea expozițiilor anuale, bienale, republicane organizate în capitală.

Expoziții de grup:

- 1967 - Simpozionul Internațional Constantin Brâncuși, Sala Kalinderu, București; Praga, Expoziție retrospectivă de artă plastică românească;
- 1970 - Stuttgart, Arta românească contemporană; Torino, Expoziție organizată de Muzeul de Arte al României;
- 1971 – Festivalul de Artă de la Cagnes-Sur-Mer (Franța)
- 1974 – *Artă și energie*. Expoziție organizată de criticul de artă Dan Hăulică la Galeria Nouă, București; *Arta și orașul*, Galeria Nouă. În cadrul expoziției i se organizează o expoziție personală;
- 1981 – Prima expoziție 9+1 Galeria Simeza;
- 1982 – *Geometrie și sensibilitate*, expoziție organizată de pictorul Constantin Sevastre la Sibiu; Haga, expoziție românească la Galeria Pulchri;
- 1983 – *Locul, fapta și metafora*. Expoziție organizată la Muzeul Satului de istoricul de artă Anca Vasiliu; Roma, Premiul Caravaggio; Belgrad. Artă românească contemporană la Muzeul de Artă Modernă din Belgrad;
- 1986 – Londra. Galeria Mall. Arta românească contemporană;
- 1990 – Expoziția *Filocalia*, Sălile Teatrului Național, et. 3/4;
- 1993 – *Însemne ale pictorului în geometrie și materie*. Muzeul Colecțiilor, București. Simpozionul Oprescu – Focillon; Venezia. *Bizanț după Bizanț*. Centrul Cultural Român;
- 1996 – Expoziția *Experiment*. Galeria et. 3/4, Teatrul Național București;
- 1997 - *Artă Concretă*, Muzeul Național de Artă al României; *Arta și Sacrul*, Parlamentul României, București; *Arta '97, Definiții paralele*, Banca Națională a României;
- 2000 – Expoziție de grup la Copenhaga, Galeria Jungerstet&Brostrom;
- 2002 – *Arta din Est*, Tesalonic, Grecia. Muzeul de Artă Modernă; Expoziție de grup, Marin Gherasim, Florin Mitroi, Darie Dup, la Palatul brâcovenesc Mogoșoaia;
- 2003 – Expoziție de grup la Tokyo. Centrul Cultural Româno-Japonez.

Expoziții personale:

- 1969 – Ateneul Român, Buurești; 1970 – Sala Apollo, București (ciclul Proteic);
- 1977 – Galeria Simeza, București; 1986 – Sălile Dalles, București (retrospectivă); 1993 – Viena, Centrul Cultural Român;
- 1994 – Galeria Catacomba, Fundația Anastasia, București; 1998 –

Retrospectivă la Muzeul Național de Artă, București; 2005 – Muzeul de Artă din Cluj (*Retrospectivă*); 2005 – Expoziție personală la Fundația Triade, Timișoara

Lucrări în muzee și colecții:

Muzeul Național de Artă (București); Muzeul Simu (București); Muzeul de Artă Vizuală din Galați, în muzeele de artă din Ploiești, Bacău, Suceava, Craiova, Alexandria, Târgu Mureș, Timișoara (Muzeul Banatului), Satu Mare, Botoșani, Constanța, Bârlad, Râmnicu Vâlcea, Târgu Jiu, Buzău, Tulcea.

De asemenea figurează în colecțiile Arhivelor Statului, ale Ministerului Culturii.

Premii:

Premiul pentru pictură 1977 acordat de Uniunea Artiștilor Plastici; Premiul Caravaggio, Roma, 1981; Marele Premiu la Trienala de la Sofia, 1988; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române pentru expoziție din Sălile Dalles, 1986; Marele Premiu al Uniunii Artiștilor Plastici din România acordat pentru întreaga activitate, 2002; I se decernează Ordinul Național Steaua României în grad de ofițer, 2000; Premiul Ministerului Culturii din Republica Moldova, 2005.

Lucrări monumentale:

În 1972 realizează, la Costinești, sculptura monumentală *Timp*.

Scrieri despre artă:

Din 1962 publică eseuri și cronici plastice în diferite ziare și reviste de cultură, participă la emisiuni de radio și televiziune.

În anul 2003 îi apare cartea de eseuri și jurnal *A patra dimensiune*, Ed. Paralela 45.

Pictura lui Marin Gherasim

„O amplă expoziție ne atrage iarăși atenția asupra lui Marin Gherasim. Sunt din nou prezente hieraticile, falnicele jilțuri și porți. Rigoarea e absolută. Numai forme geometrice, simboluri, abstracțiuni. Nici o concesie subiectelor obișnuite ale picturii: natura moartă, peisajul, figura și trupul omenesc, interioarele, scenele de ansamblu.

Pe căile rare ale ocolirii spectacolului comun și al materiilor lumești, pictura lui Marin Gherasim tot la emoție ajunge. Taina efectului unei atât de stringente lucrări se datorează, probabil, faptului că mintea artistului e pe deplin concentrată și adâncită în sine. Nici un fel de «chip» (oricât de ispititor prin frumusețe, armonie, slutenie, originalitate, banalitate, disonanță, vigoare sau melancolie) nu o distrage, e cu desăvârșire interiorizată, nesolicitată de felurimi. De aceea și sunt «chipurile» bioticului lovite de ostracism, iar cele reprezentate atât de puțin supuse diversificării și amănunțimilor. Și geometrizarea nu devine monotonă pentru că e rezultatul nu al indiferenței sau opacizării, ci al unei neîmprăștieri. Mintea făuritorului e integral absorbită în meditație și reflecție proiectată spre unitatea finală a lucrurilor și asamblărilor. Pictura aceasta propune și oglindește unitatea materiei și a universului. Nenumăratele sinuoase forme pe care le îmbracă (și le combină) fluxul unic al vieții

mai degrabă decât înlăturate sunt trecute prin operații de filtrare, reducere la numitorul comun și esențializate ca să fie dat în vileag conținutul ultim și trăsăturile de temeii, dincolo de ceea ce, oricât de fermecător, de insinuant, nu-i decât pitoresc, localizare, marginalitate subțire.” (N. Steinhardt, *Tribuna*, 28 august 1986).

„O însemnare de lectură, din 1985, în marginea unui text al lui Anton Dumitriu, marchează, semnificativ, o atare perspectivă, sub indicația *arhetip* și *dezvoltare*. «*Arché* conține în el, în același timp, ideea de început și de putere». *Arché* adună, așadar «ceea ce dă origine unui lucru», dar și ceea ce domină lucrurile «prin puterea de a fi ceea ce sunt și a se dezvolta în ceea ce vor fi». Arhetipul, ca principiu al tuturor transformărilor ulterioare, - un astfel de înțeles preface veghia statică într-un heraclitean miez de foc, ascuns în straturile de arheologie spirituală proprii artistului. Și îl proteguie în frământările disputei sale mai vechi, între *sufletul doric*, înălțat spre geometrie, și tentația chemărilor felurite vitale. Marin Gherasim își propunea, încă din 1978, să cerceteze «raportul dintre formele matriciale, arhetipale și invenție». «Cât de departe, se întreba atunci pictorul, se poate merge cu dezvoltările, pornind de la un arhetip»? (Dan Hăulică. Text în catalogul Expoziției lui Marin Gherasim de la Muzeul Național de Artă, 1998).

„Pe de altă parte, în spațiul artistic românesc, pictura lui Marin Gherasim, alături de alte câteva poetici vizuale înrudite, ilustrează un mod exemplar al atitudinii creatoare în și față de imagine: integrând și păstrând achiziția modernă a abstracției, dar raportându-se continuu la prestigiul și adevărul unui anume dat peren al «bizantinismului», al tradiției autohtone, regăsind deci caracterul funciarmente iconic al imaginii, condiția ei de a întrupa, a da chip unei ordini cu sens și finalitate a lumii – această pictură încearcă o sinteză monumentală între modernitate și tradiție, conturând o posibilă «paradigmă culturală a locului». (Magda Cârneci, *Un model al chipului locului*, în „Contemporanul”, 26 iunie 1986).

„După căutări nu mai puțin dramatice, pornind tot de la premise pregnant individuale, expresioniste, trecând printr-o etapă în care se afirmă nevoia de materie, asociată unei game cromatice restrânse la maximum, Marin Gherasim ajunge la rândul său să construiască un spațiu cu vocație intens spirituală, recuperându-și splendoarea culorii. Și dacă repertoriul de forme (abside, bolți, porți) aparține declarat arhitecturii bizantine, nu mai puține sugestii vin artistului din fastul cromatic al acestei arte bizantine atât de abstracte în esența sa. Delimitată de rigoarea formei, culoarea se așterne în ecrane compacte, cu opulență și strălucire în tonuri saturate, având prețiozitatea materiilor rare: intervine simbolic aurul, peliculă de lumină, expresie a unui spațiu spiritual și terestru deopotrivă.” (Alexandra Titu, *Culoare și spațiu în pictura românească contemporană*, în „Arta”, nr. 5, 1984).

CARMEN CHIHAIA

Dinu Tănase:
**„Filmele românești încep să aducă
premiu internațional, dar multe au, încă,
scenarii lălăite”**

– **P**rima ediție a Festivalului Internațional al Producătorilor de Film Independenți, de la Constanța (4-10 septembrie), și-a desemnat câștigătorii, luminile s-au stins, ce rămâne în afară de aplauze și acest palmares, ce-i drept, incitant?

– Rămâne satisfacția de a fi pornit, după nici o lună de pregătiri, un festival care nu mai există, încă, nicăieri. Rămâne certitudinea că, deși această meserie este o meserie nouă în România, ea a realizat, iată, niște filme de succes, premiate la Cannes, Berlin ș.a.m.d. Și este vorba de filmul fostului meu student, Corneliu Porumboiu, *A fost sau n-a fost*, care a luat Camera D'Or, la Festivalul de la Cannes, de filmul lui Cătălin Mitulescu *Așa mi-am petrecut sfârșitul lumii*, premiu la secțiunea Certain Regard, tot la Cannes, de filmul lui Tudor Giurgiu, *Legături bolnăvicioase*, selecționat la Festivalul de la Berlin. Și, tot în primul rând, de filmul regretatului Cristian Nemescu *Marilena de P7*, care ar fi trebuit să... Cu alte cuvinte, acest festival vine, cred, să legitimizeze faptul că filmul românesc are parte, în sfârșit, de un moment extrem de favorabil. Iar particularitatea acestor filme este că ele sunt produse chiar de ei, de tinerii noștri regizori. Ei învățând să producă film din mers, ca să spun așa. Această meserie nici nu se predă, nici nu se învață la școlile din țară, ci numai afară. Astfel că ei își asumă riscul de a fi producătorii și realizatorii propriilor filme. Și câștigă! Revirimentul certificat azi, a început din 2004, cu primul film semnat de Cristi Puiu, cu scurt metrajele lui Cătălin Mitulescu și Corneliu Porumboiu. Filmele realizate în 2005-2006 de «noul val» de regizori-producători adaugă stabilitate revirimentului filmului românesc. Ceea ce, pentru noi, producătorii în special, este un semn foarte bun.

– *N-o să cred dacă îmi veți spune însă că, brusc, producătorii români nu mai au de înfruntat și obstacole...?!*

– Obstacole mai sunt, dar, sincer, multe au fost deja eliminate. În ultima variantă aprobată, a Legii cinematografilei, nu mai apar, din fericire, niște lucruri care au făcut mult rău filmului românesc. Dacă ar fi să ne referim doar la îndepărtarea vechilor lipsuri privind finanțarea filmului românesc și încercarea de reglementare a concursului organizat de Centrul Național al Cinematografilei pentru proiectele filmice. Au fost cum se știe, numeroase scandaluri în această privință... Câștigurile, în finanțare, obținute prin noua lege sunt chiar importante. Când ne întâlnim cu cinești străini și suntem întrebați ce buget avem, iar noi răspundem că avem bugete de 500.000 dolari, ei vor să știe dacă chiar e vorba de lung metraj sau de un film de 10 minute?! Și noi trebuie să recunoaștem că reușim să facem, totuși, lung metraj cu acești bani!

– *Bine, dar își scot producătorii noștri măcar banii investiți?*

– Din păcate, și este un adevăr dureros, filmele românești se vând doar dacă obțin premii! Dacă apar într-o competiție și atrag atenția unor mari producători. Filmul lui Corneliu Porumboiu a fost luat imediat de o rețea foarte mare, *Piramyde Film*, din Franța, care-i va distribui filmul. Pe scurt, este, deocamdată, cam greu. Mai ales când e vorba de filmele de artă. În general, filmele de artă nu sunt filme de public. Dar producătorii care iubesc filmul, distribuitorii care iubesc filmul, pot găsi mijloace măcar să-l arate la cât mai multă lume. Și să-l vândă unei companii de tv, sau de cablu. Pentru proiecția în sălile de cinema e ceva mai complicat. Chiar și filme de mare succes și rețetă în Europa și SUA merg, la noi, tot mai greu. La drept vorbind, în nici o țară europeană, producătorii nu-și scot banii! Filmul american continuă să «bată» piața continentală în proporție de nouăzeci la sută! Numai că, fiecare țară europeană tinde să facă eforturi tot mai mari de finanțare a filmului național. Așa cum se întâmplă în Franța, sau în Germania, unde există diverse sisteme mixte de finanțare, de la bugetul de stat și de la privați.

– *Și atunci, mai organizăm un festival?!*

– Fără glumă, acest festival de la Constanța poate deveni extrem de important pentru stabilirea unor contacte între producătorii români și producătorii cu bani, de-afară, interesați să filmeze la noi. Așa cum s-a întâmplat, nu-i așa, la Praga sau la Budapesta. Între timp, acolo prețurile au crescut, așa că vor veni în România, pentru că, la noi, mâna de lucru este una dintre cele mai ieftine din Europa.

– *Ați face un film cu «dosariada»? Cine știe, poate ar ieși un film-catastrofă, rețetă americană cu mare «cârlig» la public?!*

– Ați atins, poate, punctul cel mai sensibil al filmului românesc: lipsa de scenarii! Aici e buba! Povestea! Aș face un film cu «dosariada», dacă aș avea un scenariu bun. Țsta este și secretul succesului filmelor americane! Meseria de scenarist se învață. Nicolae Nae Caranfil a făcut șase luni cursuri de scenaristică în Belgia. Și se vede și prin reacția spectatorilor! El povestește cinematic. De aceea se și duce lumea să vadă *Asfalt tango*, *Pericolosso sporgerssi* sau *Filantropica*. Or, în general, filmele românești au o poveste cam lălăită. Sigur, au un cap, o coadă, niște personaje, dar lipsește povestea aia, cinematică! Care să te emoționeze. Succesul filmelor din SUA

vine din povestea lor. Or, noi avem altfel de toate: regizori, operatori, actori foarte buni. Banii ne-ar ajunge cât să ne acoperim cu plapuma, dar ce folos dacă n-avem, mereu, și scenariii pe măsură?! Pe scurt, filmele românești încep să aducă premii internaționale, avem cu ce să facem, iată, un festival internațional, dar, adevărul este că, în general, filmele românești au, încă, o poveste cam lăliată.

*
* *
*

**Premiile primei ediții ale Festivalului Internațional al
Producătorilor de Film Independenți,
de la Constanța (4-10 septembrie):**

Marele Premiu pentru lung metraj, Trofeul „Mării Negre”: *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, regia Cătălin Mitulescu, producători Daniel și Cătălin Mitulescu ♦ Premiul special al juriului: *Marilena de la P7*, regia, Cristian Nemescu, producător, Ada Solomon ♦ Premiul pentru cea mai bună regie: Corneliu Porumboiu, pentru *A fost sau n-a fost?*, producător, Corneliu Porumboiu ♦ Premiul pentru cel mai bun scurt metraj de ficțiune: *Lampa cu căciulă*, regia, Radu Jude, producător, Ada Solomon ♦ Mențiunea specială a juriului: filmul de animație *Acum este... MAXIMA*, regizat și produs de Dinu Adrian Șerbescu ♦ Premiul Alexandru Sahia, acordat unui film din competiția de scurt metraj: *Sașa, Grișa și Ion*, regia Igor Cobileanski, producător „Moldova Film” ♦ Premiul Kodak pentru susținerea producătorilor independenți: scurt metrajul *One Shot Wonder*, regizat de Cătălin Leescu, producător, Carter Films ♦ S-au mai acordat două premii de excelență, compozitorului Eugen Doga și producătorului francez de origine română Marin Karmitz.

ILEANA MARIN

S.U.A.

Editing erasures and authorial intentions

Erasure as Part of Writing

Writing and erasure seem to be two aspects of the same creative process: while writing physically means to inscribe the text onto the surface, erasure is an attempt to clear the formerly inscribed surface, to restore its original blankness, or simply to modify the initial visual image and/or meaning of the text. Although writing and erasing have been conceived as necessary and inseparable counterparts, there is no myth of erasure in the Western cultures under whose auspices the act of erasing has developed its independent existence.

Interestingly enough, in Plato's dialogue *Phaedrus*, the myth of writing is not apologetic or laudatory; writing is condemned as a debasing activity, an activity, which replaces the active memory and "true wisdom" with a mere semblance. Socrates tells Phaedrus the meeting between Thamus, the King of Egypt, and Theuth, the wise, who invented not only serious sciences such as calculus, geometry, astronomy, but also entertaining games such as draughts and dice. Theuth presented the King his most recent invention, writing, as "a branch of learning that will make the people of Egypt wiser and improve their memories; my discovery provides a recipe for memory and wisdom" (Plato, 274 e). The king's answer is harsh and painful:

'O man full of arts, to one it is given to create things of art, and to another to judge what measure of harm and profit they have for those that shall employ them. (...) if men learn this. It will implant forgetfulness in their souls; they will cease to exercise memory because they rely on that which is written, calling things to remembrance no longer from within themselves, but by means of external marks. What you discovered is a recipe not for memory, but for reminder. And it is not true wisdom that you offer your disciples, but only its semblance, for by telling them of many things without teaching them you will make them seem to know much, while for the most part they know nothing, and as men filled. Not with wisdom, but with the conceit of wisdom, they will be a burden to their fellows.' (Plato, 275 a)

Paradoxically, the myth of the unfortunate birth of writing has been referred to in writing both by Plato, one of Socrates' direct listeners, and by Derrida, one of Plato's readers and interpreters, not to mention the entire series of philosophers who followed them and their commentators. In spite of the criticism of writing which begins with Plato himself quoting Socrates' point of view, that same writing has become the most validating and appreciative human activity. Its original disparagement became a continuous challenge for scholars who have tried to contribute to the refinement of writing through their personal stylistic innovations. The long tradition of writing is an attempt to make writing overcome its ontological status of immutability (as long as it is safely preserved from intentional or accidental destruction). Actually, the physical aspect of writing was Socrates' target when he compared writing with painting. For him words were as silent as images which one may interrogate as if they were the author's representatives. Socrates anticipated the misfortunes of editors and textual scholars alike:

'The painter's products stand before us as though they were alive, but if you question them, they maintain a most majestic silence. It is the same with written words; they seem to talk to you as though they were intelligent, but if you ask them anything about what they say, from a desire to be instructed, they go on telling you just the same thing forever. And once a thing is put in writing, the composition, whatever it may be, drifts all over the place, getting into the hands not only of those who understand it, but equally of those who have no business with it; ... And when it is ill-treated and unfairly abused it always needs its parents to come to its help, being unable to defend or help itself' (275 e).

Considered a fixed image, the written text is an instance of physicality, which obviously is not a satisfactory support for its meaningful content. According to Plato, the potentially mistreated written text is trapped in its concreteness. While he himself wrote down Socrates' utterance, exposing it to misunderstanding, he seems to completely ignore the positive aspect of the text's physicality, the text as document. He is silent about his own writing, his thoughts about writing while writing about hazardous writing. However, the effort of mastering the art of writing is implicitly praised, just because his anti-writing polemic is writing itself. Erasure makes writing more valuable since it puts into evidence the striving for the right expression, which is so difficult to achieve.

'...one who has nothing to show of more value than the literary works on whose phrases he spends hours, twisting them this way and that, pasting them together and pulling them apart, will rightly, I suggest, be called a poet or speech writer or law writer' (278 e).

Somehow, human writing is originally susceptible of imperfection and depends on its correcting correlative, erasure. In this sense, erasure is a writing tool, part of the writing, which improves it by clearing the surface of writing. Writing itself is a dialectical activity: it inscribes itself producing a new wonderful object, but, at the same time, it makes dirt whenever it fails to produce a valuable and desired object. Then, only erasure can partially restore its purity, offering again the support for writing anew.

The Embedded Meanings of Erasure

The etymological meaning of “erasure” (Latin past participle of *eradere*) attaches a more active role to erasure than it is usually thought: erasure is not only connected with writing as a dependent operation on writing, which cannot take place without the previous act of writing, but also it can be an activity in itself. The process of erasure can produce its own signs, not necessarily altering the written signs. The modern definition, though, makes erasure inseparable from writing. At the same time, erasure puts into evidence the space covered by writing and uncovered by erasing, the space that hosts writing and which is often ignored because of its peripheral role of supporting the concreteness of writing.

Derrida’s point of view in *Dissemination* adds another theoretical connotation to the meaning of erasing which is no longer the act that comes after writing, destroying the signs of writing, but the writing itself. According to Derrida, writing erases the pure meaning, which cannot be attained by writing. Writing as “trace” which “erases itself in presenting itself, muffles itself in resonating, like the *A* writing itself, inscribing its pyramid in *difference*.”¹ Thus, two conclusions can be reached: first, writing cannot support the pure meaning; second, writing cannot achieve full completeness and clearness. In *Writing and Difference*, he goes further and states that writing indicates the physical absence of what it refers to and effaces writing subjects who identify with their writing itself. Writing is nothing more than a trace, but a trace, which can be erased. Otherwise, it would have been “a full presence, an immobile and uncorruptible substance, a son of God, a sign of parousia and not a seed, that is, a mortal germ.”²

Reversing the Platonic perspective on writing, Derrida tries to minimize the importance of the written text and to increase both the contribution of the author’s creative act, and the relevance of its shape and material support. At least some of his volumes prove his interest in the way his texts are placed on the page and how this arrangement may lead to or away from the reading.

When Erasure Becomes Relevant Editing Erasure

From the perspective of the editor of a genetic edition, erasures are part of the work in progress as much as the text itself is. They put into evidence the dynamics of authorial intentions since they indicate the places where the author shifts from one version to another, from one intention to another. Thus, genetic editions reveal more than the body of the text: they make visible the multiple layers of the process of textual creation and the fragility of the text under the dis/constructive action of the writer.

Hans Gabler’s genetic edition of *Ulysses* (1984) marks with a geometrical symbol the spots from which the text was erased. The square with one diagonal drawn from the right to the left is the symbol of a previous textual inscribing and then of a latter “rejection”. According to his theory, erasures are events that occur in the writing process. They seem to be the counterpoint to the writing, but still not necessarily marked if their only significance is that of making room for another text. Gabler seems unable to distinguish what is relevant from what is irrelevant; consequently he edits everything. In his attempt to get a “stable critical text”, Gabler preserves “variant records” because they

validate or invalidate the choices, which come up during the act of writing and thus makes the authorial intention into a “textual force”. He does not consider that one explicitly written choice eliminates the previous attempts; for Gabler, writing another version does not mean that it annuls the others. His experiment fails to prove its scholarly efficacy since as his most critical opponent, John Kidd, points out that Gabler’s errors make his point useless: a genetic edition should be errorless, otherwise it cannot tell the story of any creative process. Instead, it raises suspicions about the whole text and the accuracy of editor’s interpretations. Moreover, the synoptic edition of 1984 became the starting point of the 1986 too vainly named “The Corrected Text.” Kidd underlines the fact that indications of the places where erasures occurred are erroneous:

The 1984 apparatus records erasures that never existed and misses even more that do. If one goes to Philadelphia and holds up to a lamp each leaf of the second and shortest episode of the book, “Nestor,” one can find in minutes ten erasures not detectable in the facsimile, and not recorded in 1984. Twenty pages from the start of the book and the transcriptions are in a mess.³

Displaying the various forms of textual concreteness as they appear in manuscripts leaves the other authorial revisions that may come at a later point during the printing process unreasonably aside. Gabler considers that the author’s mission ends when the manuscript is finished and submitted for publication. Afterwards, authorial interventions do not seem to count for him, as if authorial intentions cannot be expressed but in a handwritten manuscript.

In genetic editions, text augments itself by adding all contextual changes as if the history outside the text may have its share of the text by illuminating certain meanings: he refers to Pound’s *Canto LI* and the corrections made after July 1934 which can be read as shifting from initial authorial intentions to another set. Gabler thinks that by juxtaposing these two sets one can figure out the “multiple directions and dimensions of meaning” (Gabler 115). In this editorial system, text becomes *summa texturae*, and inherent erasures, as long as they are legible, play an active part in the editorial game.

Looking under the Erasure

Interested in the physicality of the text, McLeod surveys Bridges’ editions of Hopkins and the dialog between the two referring to Hopkins’ notations of rhythm, accents, or punctuation. He also analyzes the alterations of the sonnet shapes produced by the editor and the significance each shape bears. The way Bridges chose to cut Hopkins’ texts to fit into his notebook, on the one hand, and Hopkins’ answer to these remodellings, on the other, represent two different responses to the body of the text. Obviously, for Bridges, titles, blanks between octaves and sestets, or other signs that accompany the text itself do not belong to the text. Thus, they can be cut, deleted, or trimmed according to his Procrustean logic: the text should fit the page irrespective of how much of the paratextual information is left out or where the text is mutilated and split on two different pages. As for Hopkins, although he partially accepted the elimination of his “system of marks, all indicating the speech-movement”⁴, he wrote back to his editor friend to reassure him that, in spite of their lack of consistency, his notation should be preserved to “mark where the reader is likely to mistake.”⁵ The different sizes of colons used by Hopkins in *Pied Beauty* (1877) to focus the reader both on what comes after and on the rhyme

they underline by their presence have been equalized deleting any potential response and obliterating authorial intentions, as well. In this case, there is no doubt that the editor intervened where he considered that his actions were marginal but effective for consistency's sake. Why should consistency be part of the literary cannon even against authorial intentions? Bridges' stubbornness of reshaping Hopkins' sonnets after the poet had redesigned their pattern evidences the editors' need of a coherent system and the author's desire of its novel, even irregular, appearance.

In search of authorial intentions, McLeod recovered Donne's text of *To his mistress going to bed* from under the ink layer. He built a plausible argument that the Rosenbach Manuscript⁶ can be a holograph version of the epithalamion because, as he will reveal, it contains the most direct expression of the nakedness of the characters at the end. McLeod's supposition that the covering of the text was caused by the uncovering of lovers' bodies is credible: he presumes the text was deliberately hidden "for the sake of the reader's modesty or the censor's prudery – or for the poem's being deemed pornographic." He also suggests that either by spilling ink on the text or by rejecting its publication, as it happened in 1632 when this text was denied publication, the poem has encountered several kinds of deletion. Using technology (a Hamamatsu infrared video camera, a Scion Frame Grabber, and a computer), a photographer rescued the text by playing with contrasts and framings. The "hole text", as it is called by McLeod because of the numerous gaps it contains in spite of the technological efforts involved, inspired its editor to create two versions: the first is an image, incomplete from a textual point of view, the second, as it might have originally appeared, is refilled with the signs that once might have rested on the page. Perfectly aware of the risks, McLeod pursues his restoration in order to draw attention to its unreliable nature and to subversively provide his own version. Actually, his attempt can be compared with the cleaning of the Sistine Chapel, procedure that not only reinvigorate the colors, but also erase the long history of the (mis)usage of the place. While commenting on this edition of a deleted text in connection with the concept of authorial intention, one may face a great dilemma: to recover the text means to restore the authorial intentions as they were embodied in the text, or to accept the irremediable deletion of the text, which means that the text is not physically indestructible, and consequently, the author's intentions are neither, since they are located in the text.

McLeod's concern about the original shape of texts indicates the fact that he relates the initial concrete realizations of poetic works to their authors' intentions, on the one hand, and to their potential significance, on the other. Considering the distinction made by E.D. Hirsch between meaning as embedded in the text by the author, and significance as what is revealed by readers during the act of reading,⁷ one may assert that McLeod is especially interested in delivering both the meaning inscribed by the author in the shape of his work and in the significance readers can achieve through the textual bibliographical aspect. Author's intentions are located in the form of the text as well as they are in its conceptual content. To look at the first printed version during the author's lifetime and at the other contemporary editions, or at its old versions, closer to the original pattern, represents a more exciting reading, which provides more than the immediate reading of a piece of literature. It provides a mediated knowledge about the textual culture to which the text belongs. Text is seen as a significant object in itself and its different printed

versions, even those which contain erroneous emendations or redesign the concrete appearance of the text, tell the history of its transmission. His study “Information on Information” suggests that different editions have their own personality that bear the marks of their cultural context as they were added to the text. Obviously, the image of the texts can restore their visual history or, as Michael Warren calls it, the “existential text” (the text as it was presented to its contemporaries).

It seems that McLeod appreciates the concreteness of the literary work and its iconicity as a substantial compound of the meaning, sometimes explicitly intended by the author. Lacking their visual context or aspect, literary works become incomplete and consequently, their readers’ response is partial. In “Editing Shakespeare”, he also suggests that the text is a complex “simultaneous whole” which consists in “integral units”: type-by-type composition, graphic “restyling” (distortions), errors, fonts, ink etc. He does not seem to believe in corrections that presuppose the annulment of the previous editions. Whenever a new edition appears, it supplies another shape that counts for its own vitality inserting “turbulence in the flow of text.”⁸ Typographical features of a text may provide the original effervescence of the text. The text is “infinitive” or “polymorphous” since it is a sort of endless multiple authoritative creation, implying the editorial process, as well. The “infinitive” text consists of the entire set of versions and documents that contain fragments that belong to the text. It is historically accurate since it is closer to the spirit of the era in which the text was created/performed.⁹ Thus, authorial intentions are expanded over editorial intensions and cultural pressures. They all make the meaning and the significance of a work, without ignoring, annulling, erasing their forerunners.

Editing the Whole Body of the Text Text as a Speaking Subject

In the chapter “From the Speaking Subject to the Inscribed Body”, Patrick Fuery reinterprets the dialectic pair absence and presence in Heideggerian terms. He recalls Heidegger’s crossing over the concept of *Sein* and the philosopher’s explanation: it does not represent a negation of Being. On the contrary, the crossing out indicates the “focal point of existence,” which is intended to mark “subjectivity within the qualifying sense of presence.”¹⁰ He substitutes the crossed out *Sein* with the crossed out *Voice* in order to posit the speaking subject into a discursive context according to the more general scheme of the presence and absence interplay. This erasure is a bipolar sign: it means that the crossed out voice is a sign of the speaker’s silent presence, since the voice stands metonymically for the body. On the other hand, it makes obvious its presence both to the speaking individual and to the others, thus it functions as a sign of the speaker’s participation in discursive practices.

Similarly, Emily Dickinson’s poetics of erasure from the last documents she wrote plays a double role: the act of erasing scratches out the writing and thus enforces its presence, or it inscribes its body over the body of writing becoming a metonymy of the writing. Under such philosophical and textual circumstances, Dickinson’s fragments contain a dialogic game of the presence and absence of writing, in which both presence and the crossed out presence are significant for the concreteness of the text.

Marta Werner's project of editing Emily Dickinson's Late Papers is a perfect example in this respect. She employs three displays of the same textual material: facsimiles of the fragments considered relevant for Dickinson's work, their diplomatic transcriptions, and SGML-marked electronic texts. She scanned the papers of unexpected and irregular format, which are inscribed with texts that, according to Werner, cannot be edited without their corporeal support: pieces of torn paper, envelopes, and drafts of never sent letters. Considering them images of texts readable in electronic media. Werner offers "a series of speculative and fragmentary 'close-ups' – *a portrait in pieces, a constellation of questions.*"¹¹ Among this disordered mass of documents, she discovers a shift of authorial intentions, more like a continuous process of refining the text through its corporeal suggestions, various placements on different kinds of sheets of paper, or certain pinned gathering, a completely physical ordering of the text in sequences. Dickinson's authorial intentions of the 1870s and 1880s focus on the graphematic aspect of text and the way in which these signs, letters, stresses, punctuation marks, scratches or cutting outs, inscribe the text by their immediate presence. There is no "definitive text:" it is no longer the last, ultimate, absolute, definitive, holy, sacred, perfect, accurate, legible work, but a provocative visual-textual body in search of its proper multiplier. The epoch in which Dickinson bound her poems is far behind. Every gesture of the poet and every detail of her utensils and supports count as textual interventions and, consequently, produce text: random letters, lines over a text, cancellations in ink, become the unusual setting of her writing. The richness of all these metatextual events raises the legitimate question: "How can an editor preserve their contribution to the text and make the text legible, process which would suppose the separation of the text from its significant context?" Since Marta Werner comes to the conclusion that there is no final intention expressed by these fragments, she finds a convenient editorial solution to present the images of the fragments as they are (as facsimiles in her books or scanned images on her website) and add her commentaries as necessary guidance/directions in the textual labyrinth.

In "Writing's Other Scenes," Marta Werner draws attention to the "mutilations" of the text or "textual wounds" that are abundant in Dickinson's manuscripts. They are not simply erasures, which mark the change of initial authorial intentions; they are part of the text that should be displayed, text that requires the dialogical presence of writing and its crossing out. Studying the multiple ways of annulling the text, Werner reaches a double typology of erasure: cancellation, which corresponds to the more profound process of self-censorship, and scratching, cutting out, striking out, which correspond to spontaneous authorial decisions. Irrespective of the critics' classifications, "Dickinson's crossing and re-crossing of her poem manuscripts show us that poems are articulated in a space that has no intention to maintain original integrity."¹²

Problematic Use of Erasures in Editing Authorial Intentions

Thomas Tanselle assumes a commonsense perspective on the authorial intentions and the way in which they should be brought out during the editorial process. Authorial intentions are synonymous with the intended meaning and become the objective of the science of interpretation. Tanselle differentiates between authorial alterations and alterations made by others. Although he

tries to separate the editor's domain from the critic's, he accepts the critical investigations done by the editor when he faces textual alterations and needs to classify them. "Alteration" is not necessarily an erasure, which allows a modification of the text, but it might very well be. For Tanselle, each alteration implies a change at the level of the authorial intentions and should be taken into account accordingly.

Carrying further Tanselle's approach, Zeller notices the dangers, which may appear when an editor is absorbed in following the "artistic intentions of the author". One of these is the difficulty of preserving the integrity of the whole work, a goal almost impossible to attain. An interesting point is the connection between the authorial intentions and redundancy in the text:

To edit the text according to the intention of the author, when the singularities of his intention are known to us only through this text, can be achieved only if the text is in a certain sense redundant, that is to say, predictable.¹³

The example of deletions from Crane's *Maggie* required by his editor in order to clean up the text raises a difficult choice for the editor. Crane was asked to remove "profanity" and "sordid details" which obviously were initially intended by the author; then he "softened" the text, creating a second version, which also is a proof of a subsequent set of authorial intentions. To restore the first set of authorial intentions means to ignore the whole history of the text and to create a chain of suppositions about a reading, which never happened.

Editing Beyond Authorial Intentions

McGann's sociological approach to textual topics evidently leads him to redefine "authorial intentions." Since the published text is the result of constant negotiations between author, on the one hand, and publishing institutions, on the other, the author's authority over the text is no longer unique. The author shares it with the editorial collaborators who may determine changes in the initial conception. Under such circumstances, to talk about authorial intentions is futile. Although, McGann does not completely reject the functionality of the concept, which can be used among other criteria when the editor selects the copy-text of an author, he cannot accept the spread of the concept indeterminacy over the complex phenomenon of the social authorship.

Authorship is a special form of human communicative exchange, and it cannot be carried on without interactions, cooperative and otherwise, with various persons and audiences. In these events editors and publishers function as the means by which a text's interaction with its audience(s) is first objectively hypothesized and tested.¹⁴

He analyzes several editorial cases, pointing out the imminent difficulties an editor may encounter whenever "authorial intentions" are considered central to the editorial process. Yeats reworked his poems for his Macmillan De Luxe edition, but did not finish the project started in 1931. It took more than half a century to publish it, and, even though, it was not spared by the critics' attacks. Filtering the authorial intentions through the immense volume of documents seemed to be an impossible mission even for Yeats himself who "put many different sets of intentions in motion, and where these intentions often reached

no definitive point of resolution”¹⁵, he abandoned them. A different kind of failure to satisfy what authorial intentions seem to represent for the scholars’ community is Erdman’s edition of Blake’s complete poetry and prose. Erdman transformed Blake’s visually rich text into an austere typographical one. His critical edition, however minute and erudite, cannot replace the original iconicity of the text. McGann makes his point when he compares Blake’s attempt to have all the signifying codes under his control with Byron’s understanding that it was to his advantage to share authority over bibliographical codes with his collaborators. The former’s most valuable conclusion regarding authorial intentions is that they “are always operating along with nonauthorial intentions, that each presupposes the other, and that no text ever come into being, or could come into being, without interactions of the two.”¹⁶

One Editorial Erasure

McGann sums it up by saying that, for a long time, authors used to have authority over the linguistic code while their editors enforced authority over the bibliographical code, although the two codes are both symbolic and signifying and participate in the communication of the meaning. Adopting his point of view to comprehend the topic of authorial intentions, one notices that, during the process of editing, the most affected code is the bibliographical one, the one that seemed to be left outside the author’s authority. McGann does not comment upon this aspect that would lead the thread back to the discussion of authorial intentions. Somehow, what was conceived as being protected by the author’s authority was less “damaged” by editors. Paying attention to the “*aesthesis* of texts” he enumerates the famous examples of textual works for which the physicality of the document is inseparable from the linguistic message. He names Emily Dickinson’s manuscript book, volumes published by Blake, Morris, Whitman, Yeats, W.C. Williams, and Pound. His solution is surprising: texts should be “exhibited” in aesthetic editions like paintings in a museum. He compares Tillotson’s Dickens with Turner’s paintings in the Tate Gallery:

Both gallery and edition force us to engage with artistic work under a special kind of horizon. It is far from the horizon under which Dickens and Turner originally worked. (...) Of course we cannot recover the earlier frame of reference; all we can do is make imaginative attempts at reconstructing or approximating it for later persons living under other skies. The vaunted immortality sought after by the poetic impulse will be achieved, if it is achieved at all, in the continuous socialization of the texts.¹⁷

Having already underlined the importance of the physical aspect of the text, McGann connects it with the ideology whose mark it becomes. Reconstructing the context of a textual content, an editor can restore the ideological meanings implied by the text’s concreteness. Suddenly, the concrete aspect is no longer a support which may be ignored, but an important source of meaning, as informative as the text itself. Due to the ideological context embedded in texts, the pertinence of the textual physicality cannot be cast out from the editorial jobs. To ignore this aspect means to cut off / erase the text’s ideological, subtle inscription.

Conclusion

From the Platonic myth of writing to the twentieth century theories of text, writing has crossed a history of confrontation with the surrounding world of contextualization and recontextualization. Modernist literary experiments have pushed writing into the realm of self-reflexivity already confirmed by Barthes' *Writing Degree Zero*. The editing process has been facing various challenges to keep pace with them, as well. From the concrete poetry volumes to the last artbook experiments, editors deal with other physical instantiations of text: visual, sonorous, kinetic, or functional in a way that diminishes the role of writing to make room for other meaningful nontextual expression. At this turning point in the culture of writing Blanchot's words make an alluring prediction:

To write without "writing," to bring literature to that point of absence where it disappears, where we no longer have to dread its secrets, which are lies, that is "the degree zero of writing," the neutrality that every writer seeks deliberately or without realizing it, and which leads some of them to silence.¹⁸

¹ Jacques Derrida. *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 23.

² Jacques Derrida. *Writing and Differance*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978, p. 230.

³ John Kidd. "The Scandal of 'Ulysses'" in *The New York Review of Books*. Volume 35, number 11, June 1988.

⁴ Randall McLeod. "Gerard Hopkins and the Shapes of His Sonnets" in *Voice, Text, Hypertext. Emerging Practices in Textual Studies*. Raimonda Modiano, Leroy F. Searle, Peter L. Shillingsburg (eds). Seattle: University of Washington Press, 2003, 177-297.

⁵ *Op. cit.*, 262.

⁶ Randall McLeod. "Obliteration. Reading a Censored Text of Donne's 'To his mistress going to bed'". In *English Manuscript Studies 1100-1700*, volume 12, *Scribes and Transmission in English Manuscripts 1400-1700*. Beal, Peter, and Edwards, A.S.G. (eds). The British Library, 2005, 85-138.

⁷ E.D. Hirsch. "In Defense of the Author" in *Validity in Interpretation*. Yale: Yale University Press, 1967, p. 8.

⁸ Randall McLeod. "Editing Shakespeare" in Clod, Random [Randall McLeod.]. "Information Upon Information." *Text* 5, 1991, 241-81.

⁹ Infinitive text recalls Jack Stillinger's theory of versions, equally important and valid: "all authoritative versions are equally authoritative".

¹⁰ Patrick Fuary. *The Theory of Absence. Subjectivity, Signification, and Desire*. Westport: Greenwood Press, 1995, 103.

¹¹ Marta Werner. *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, 2.

¹² Marta Werner. *Writing's Other Scene*, 206.

¹³ Hans Zeller. "A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts" in *Studies in Bibliography*, vol. 28, 1979, 261.

¹⁴ Jerome McGann. "The Garden of Forking Paths. What is Critical Editing" in *Textual Condition*. Princeton: Princeton University Library, 1991, 86.

¹⁵ *Ibidem*, 63

¹⁶ *Ibidem*, 66.

¹⁷ McGann, 146.

¹⁸ Maurice Blanchot. *The Book to Come*. Translated by Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2003, 207.

DUMITRU TIUTIUCA

Estetica fractalilor, o perspectivă promițătoare pentru o nouă teorie literară

Hermeneutica modernă modelează o nouă viziune de abordare a operei literare prin prisma teoriei fractalilor și, implicit, actualizează la nivelul literarului, *schimbarea de paradigmă* ilustrată de noile teorii ale morfogenezei.

Poeticienii secolului al XX-lea continuă ce începuseră romanticii veacului al XIX-lea prin *ontologia și epistemologia fragmentului și iregularului*. Teoria fractalilor¹ vine în întâmpinarea acestei realități. Teoria fractalilor a fost întemeiată de matematicianul Benoit Mandelbrot, cu *O teorie a seriilor fractale* (1975), care mai târziu a devenit cartea sa manifest ce a revoluționat cunoașterea: *Geometria fractală*. În 1982, Mandelbrot și-a extins două eseuri anterioare, creând lucrarea deschizătoare de drumuri, *Geometria fractală a naturii*. Evident, inclusiv cuvântul fractal a fost inventat de el, derivându-l din lat. *fractus*, derivat din verbul *frangere* („a sparge, a rupe în bucăți, a zdrobi”). „Fractal înseamnă fragmentat, fracționat, neregulat, întrerupt.”²

Inițial, mulți matematicieni au considerat aceste forme patologice, dizgrațioase sau chiar dezgustătoare. Pe scurt, fractali sunt toate acele ciudățenii care umplu spațiul și pe care matematicienii le abandonaseră ca fiind dezarmant de complexe. Mandelbrot nota patetic: „Deoarece cuvântul *algebră* derivă din cuvântul arab *jabara* („a lega împreună”), între cuvintele *fractal* și *algebră* este o contradicție etimologică”.

Prin 1980 grafica pe calculator a progresat într-atât încât forme ca „Linia de coastă Koch” și „Covorul lui Sierpinski” puteau fi reprezentate cu detalii explicite. *Geometria fractală a naturii* era o galerie a acestora și a altor forme geometrice, dintre care multe nu fuseseră văzute niciodată. Multe dintre ele erau simple automate celulare în care fiecare linie era transformată repetat în linii mai mici.

Dacă fractal înseamnă, fragmentat, neregulat, fracționat, întrerupt, „teoria fractalilor se ocupă de forme caracterizate de o neregularitate fundamentală”¹³ ce se manifestă indiferent de scara de observație. Această teorie constituie un limbaj sau o metodă de interpretare a naturii. În natură nu putem descoperi nici un fragment de materie omogenă - cu o variație uniformă a proprietăților, de la un punct la altul. După părerea lui Mandelbrot, noțiunile geometriei euclidiene nu pot reprezenta adecvat formele naturale - norii nu sunt sfere, munții nu sunt conuri... Geometria fractalilor nu recunoaște, deci, linia, suprafața, volumul.

Fractalul este foarte aproape de perspectiva deconstructivistă, în care „haosul, să zicem, nu mai este gândit ca o pierdere de informație, ci devine el însuși o sursă de cunoaștere.”¹⁹

Rezumând, un fractal este acea figură geometrică sau acel obiect natural care combină următoarele caracteristici:

- părțile sale componente au aceeași formă sau structură cu întregul, ținând cont de faptul că ele sunt la o scară diferită și pot fi ușor deformate; se prezintă ca o „structură fină” cu detalii la toate scările de observație;

- forma sa trebuie să fie extrem de neregulată, întreruptă sau fragmentată; există totuși obligativitatea regulilor simple, recursive, necesare pentru a circumscrie o mulțime sub semnul fractalității;

- el conține elemente distincte, care scalate sunt foarte variate și formează o gamă foarte largă, infinită teoretic; este definibil prin *dimensiunea fractală* și nu cea topologică;

- are ca proprietate autosimilaritatea, care numește calitatea unui obiect de a avea orice detaliu al întregului sau asemănător cu întregul la orice scară, așa cum am demonstrat că se definește *arheul*³, dar și fragmentul (într-o picătură de apă există întreg oceanul), banalul (cuprinzător de sensuri ale importantului și semnificativului), faptul divers (la fel de generalizant ca și tipicul) etc.

Fiind interesată de complexitatea intrinsecă a *formelor*, de neregularitatea lor fundamentală manifestă la toate nivelele de observație, teoria fractalică neagă specificul epistemologic al științelor contemporane care, în mod paradoxal, par a se îndepărta progresiv de înțelegerea și existența umană. Preferând inerția statică a invariabilelor, cunoașterea științifică a contemporaneității a determinat o vizibilă omogenizare a Naturii, refuzându-i acesteia diversitatea structurală și refugiindu-se în atomism și infinitezimal. Teoriile morfogenezeice însă nu se construiesc pe baza unui număr minim de axiome sau postulate cu care pot fi demonstrate numeroase teoreme, ci constituie un limbaj sau o metodă, destul de suplă în esență, de interpretare a Naturii în complexitatea și dinamica formelor sale. Pentru teoriile morfologice, universul nu se mai reduce la un simplu ansamblu de particule materiale minuscule aflate în interacțiune, ci e format din obiecte cu formă singulară și legi specifice. Față de tendința unificatoare a științelor actuale, perspectiva morfologică potențează diversitatea calitativă a lumii în diferitele ei aspecte: discontinuitatea fenomenologică (teoria catastrofelor - Thom), complexitatea intrinsecă a fragmentarului (teoria fractalilor - Mandelbrot), auto-organizarea morfologiilor spațiale sau temporale (teoria structurilor disipative - Prigogine), neregularitatea formelor haotice (teoria haosului - Ruelle). Teoria fractalilor propune o viziune diferită asupra modelării formelor Naturii și pleacă de la constatarea că acestea nu pot fi reprezentate adecvat doar cu ajutorul geometriei euclidiene liniare. Mandelbrot opina chiar că numeroase forme din natură sunt atât de neregulate și de fragmentate încât, în comparație cu geometria lui Euclid, natura are un nivel mai înalt, dar și calitativ diferit, de complexitate. Fractalii lui Mandelbrot, naturali sau artificiali, recrează așadar imaginea universului, cunoscând o vastă arie de aplicații în diferite domenii ale cunoașterii din care amintim: geografie (modelarea reliefului montan sau marin), biologie (analiza fractală a ADN-ului sau a diviziunii cromozomiale), astronomie (viziunea fractală asupra genezei universului sau asupra reliefului lunar).

Încet, încet, teoria prinde și nu numai că dezvoltă științele matematicii, dar se răspândește către altele și, ceea ce este mai interesant, inclusiv către științele umaniste: filosofie, dar și arte, în primul rând cele plastice. A urmat

firesc literatura, teoria fractalilor putând aduce informații interesante atât asupra operei, în articulațiile ei, cât și procesului creativității, în general.

În ceea ce ne privește, am identificat și dezvoltat următoarele aspecte legate de fractalitatea literaturii: existența unei poetici a fractalilor; fractalitatea artisticului; literatura și fractalitatea, pe următoarele dimensiuni:

- a) Literatura fractalilor
- b) Literatura fractalității explicite
- c) Fractalitatea implicită a literarului
- d) Între două orizonturi: explicit / implicit
- e) O limbă numită „fractaliza”,
- f) Toate acestea corelate cu specificitatea unei „lecturi fractale”.

Premiza de plecare a fost aceea că opera literară este ea însăși o formă generată de principiul complexității și al diversității structurale, ceea ce permite să fie interpretată morfogenetic ca un model fractal care respectă regulile de definiție specifice teoriei lui Mandelbrot.

Cele cinci principii fractale (primatul detaliului, non-liniaritatea, omotelia internă, dimensiunea fractală și ubicuitatea regulilor recursive) își găsesc în domeniul literaturii sugestive expresivități și valențe, ceea ce pledează pentru o poetică fractală a literarului. În acest sens, literatura în general și cea post-modernă în particular devin modele fractale, redefinindu-se drept universuri tensionale deschise în care dinamica operelor și a autorilor este aleatorie; haosul, imprevizibilitatea și non-liniaritatea fractalică anulează așadar tradiționala cauzalitate istorică liniară impusă de perceperea deterministă a *literaturii ca istorie*. „De fapt, afirmă Ion Manolescu, literatura nu ar trebui privită ca un muzeu de antichități pe care publicul să-l viziteze cu mânuși, ochelari de protecție și o hartă a cauzalităților spațio-temporale; ea ar putea fi perspectivată ca un *spațiu cu geometrie variabilă* (un soi de fractal „mișcat”, cu ramificații infinite, pe o infinitate de scări), ale cărui dimensiuni, stiluri, configurații și centri se multiplică simultan și alternativ.”⁴ Pentru I. Manolescu, însăși literatura post-modernistă ar putea fi privită ca o geometrie fractală între două dimensiuni: „Cea a trecutului cultural (pe care îl recuperează sistematic, reciclându-l) și cea a viitorului (pe care îl anticipează prin formele ei experimentale).”⁵ O astfel de literatură cere, prin urmare, o lectură fractalică adecvată, așa cum propune John Briggs: „Haosul și fractalii sunt fenomene non-liniare, așa încât sunteți invitați să evitați citirea liniară a acestei cărți. Încercați să vă croiți prin text propriul dumneavoastră drum fractal (...). A sări dintr-un punct în altul poate părea puțin haotic, dar acesta este tiparul despre care discutăm aici.”⁶

Perspectiva fractalică pare a fi consubstanțială textului postmodernist mai ales, prin dinamica narativă ce implică raportul entropie - negentropie / dezordine browniană - reordonare, prin arhitectura interfețelor textuale, prin ocurența spațiilor pluri-dimensionale aleatorii dar auto-similare, prin fragmentarea realului existențial și ficțional în structuri auto-repetitive. Cu toate acestea, și o operă literară „clasicizată” deja, precum cea eminesciană, poate fi rediscutată fractalic. Pornind de la premisa că opera eminesciană nu se servește de metodele de investigare exterioare ei, ci le servește, se poate argumenta specificul fractal al capodoperei, respectiv *Luceafărul*. În această viziune, poemul se prezintă ca o formă dinamică, variată și complexă, care dejoacă orice tentativă de modelare reduționistă, susținând astfel conceptul fractal al formei ca *liberă diversitate*. Respectând principiul morfologic al autonomiei formei în raport cu substratul, *Luceafărul* se autodefineste ca formă semnificativă, o *opera aperta* cu multiple semnificații în structura sa de adâncime.

Conceptul de text matricial (aplicabil în *Floare albastră*) și discutarea relației existente între marile personalități creatoare și curentele literare (respectiv romantismul eminescian) vin să potențeze ideea că opera eminesciană poate fi re-dimensionată în sensul relevării ipostazei sale fractale.

Principiul non-liniarității este analizabil, la nivelul imaginarului eminescian, prin prisma fragmentarismului, a intertextualității generice și a interferențelor existente în discursul eseistic. Marile sinteze eminesciene (lirică - *Memento mori*, epică - *Aur, mărire și amor*, dramatică - *Dodecameronul*) ilustrează în structura lor de adâncime aceeași poetică a fragmentului, de esență fractală. Finalitatea fragmentarismului intern constă însă în crearea unei sinteze unitare, arheice, specifice unității de tip fractal. Intertextualitatea generică poate fi discutată bidimensional, ca intertextualitate externă, ce are în vedere raportul operei eminesciene cu scriitorii literaturii române (preeminescieni, afini, epigoni și moderni) și ca intertextualitate internă ce vizează potențarea conexiunilor existente între creația eminesciană lirică, epică, dramatică și publicistică. Discursul eseistic (*Archaeus*) poate fi și el rediscutat fractal ca spațiu al interferențelor fragmentare, susținându-se afirmația lui Mallarmé conform căreia „fragmentele sunt semnele nupțiale ale ideii”.

Principiul omotelierei interne implică o structurare autosimilară a operei în care partea devine imaginea redusă a întregului. Astfel, universul real sau, prin extensie, cel literar, nu mai sunt uniforme și izotope, ci fragmentare și polimorfe. Sunt re-interpretabile în acest sens variantele *Luceafărului* (geneza sa interioară), valențele ontologiei arheice eminesciene, fragmentarea treimică din *Sărmanul Dionis* pe modelul „tremelor virtuale” al lui Mandelbrot și, nu în ultimul rând, formele eminescianismului.

Dimensiunea fractală a modelului Mandelbrot capătă relevanță în opera literară prin izomorfismul cosmos - cosmoid, prin considerarea naratorului și a personajului drept măști ale eului fractal ce se auto-construiește într-o perpetuă implozie și prin analiza dimensiunii interioare a timpului și spațiului, negându-se astfel cantitativul crono - spațial.

Nu în ultimul rând, interpretarea fractală ridică problema inadecvării raportului observat - observator încât forma, o categorie fundamental calitativă, nu mai este funcție a subiectului observator care își conștientizează propriile limite în cunoaștere. În mod asemănător, eul eminescian, cufundându-se într-o *docta ignorantia* apofatică, devine un eu fractal care parcurge spațiile calitative sub forța modelatoare a capacității contemplative. Dimensiunea apofatică a creației eminesciene semnalată de critică (Ioana M. Petrescu, Rosa del Conte, Ion Negoitescu, Mihai Cimpoi) vine să susțină poetica fractală, ambele valorizând eliberarea de categorial, invariabil, static și singular, în favoarea dinamicii interioare, a complexității și variabilului.

¹ Am publicat o carte (în colaborare) care se numește *Fractologia* (prolegomene la o posibilă viziune fractală asupra literaturii), Fundația Scrisul românesc, Craiova, 2004. Am considerat-o de imediat interes din mai multe puncte de vedere ce vor fi numite, succinct, mai jos.

² Alain Boutot, *Inventarea formelor. Revoluția morfologică*, traducere de Florin Munteanu, Ed. Nemira, București, 1997, p.26.

³ Vezi cartea noastră, *Cumpănirea întru Archaeus*, Ed. Porto-Franco, Galați, 2000.

⁴ Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Ed. Polirom, Iași, 2002, pp.57-58.

⁵ *Ibidem*, p.60

⁶ John Briggs, *Fractals. The Patterns of Chaos*, New York, London, Toronto: Simon & Schuster, 1992, p.11.

SERGIU MICULESCU

Eugen Ionescu – Mircea Eliade (I)

D foarte „strânsă inimiciție”, să spunem așa, îl leagă pe tânărul Eugen Ionescu de cu doi ani mai vârstnicul său coleg de la liceul Sf. Sava, Mircea Eliade. Noica e prea glacial și auster pentru gustul lui, Cioran e încă un provincial abia coborât în Regat, ceilalți colegi de generație îi par prea mici ca să-și cheltuiască muniția pe ei, Eliade însă, bucureștean sadea, impetuos, prolific, omniprezent, deja lider al tinerei generații, întrunește toate datele spre a deveni ținta favorită.

În *Nu*, dacă vreun tânăr autor e amintit mai mult anecdotic, Eliade e unul din capetele de afiș, protagonist în plus al unuia din capitolele cheie din *Identitatea contrariilor*. În publicistica anilor '30, numele care revine cel mai frecvent sub pana-i înmuiată în acid e tot al lui Eliade. Nu ne surprinde deci că autorul *Itinerariului spiritual* este, de la început, destinatarul preferat al inepuizabilelor rezerve ionesciene de împunsături, maliții, sarcasme. Numai că, spre deosebire de tratamentul persiflant de care are parte Noica, în cazul lui Eliade, corosivitatea ionesciană e dublată de o nemărturisită dar ușor detectabilă fascinație. Indiscutabil, insul numit Mircea Eliade îl agasează și îl captivează în egală măsură deși, după tactica pe care i-o știm, nu-și arată decât ghimpii. Dincolo de fațadă, trebuie să existe însă niște corespondențe nedivulgate, prea e de tot suspect zelul lui Ionescu de a se detașa de cel care îi era deja, aproape oficial, „șef”, sau tocmai de aceea!

Oricum, primul care „deconspiră” filiația dintre cei doi autori este chiar Mircea Vulcănescu (fără îndoială, cel mai atent cititor, în epocă, al lui *Nu*) pe care, diatribele anti-Eliade nu-l împiedică să distingă, dincolo de masca teribilismului, afinitatea de profunzime: „Eugen Ionescu este, fără îndoială, un copil teribil. Dar e un fiu spiritual de al lui Mircea Eliade”.¹

Istoricul relației Ionescu-Eliade (analog relației Ionescu-Cioran) poate fi închipuit ca o piesă în două acte, separate de un antracț prelungit, necesar restabilirii legăturii dintre cei doi protagoniști, respectiv : deceniul patru românesc, primele simptome ale „rinoceritei” lui Eliade, în 1936, puseul „bolii”, plecarea din România, anii războiului (petrecuți de amândoi în diplomație!), în sfârșit, „regăsirea” pe sol francez. Cum Ionescu este principalul (singurul) referent, reconstituirea o facem, fatalmente, din optica lui, Eliade „derobându-se” – după expresia lui Ioan Petru Culianu – polemicilor.

Proximități și diferențe, unele de substanță, altele de circumstanță, jalonează drumul de peste jumătate de secol pe care cei doi l-au parcurs, dincolo de distanțe și distanțări, împreună. Eliade și Ionescu pleacă din start de pe poziții diferite într-o problemă cheie, cum e cea a tinerei generații, pentru a se regăsi, în fapt, pe aceeași baricadă într-o altă chestiune definitorie a deceniului patru: *autenticismul*. Primul ia cât se poate în serios în timp ce al doilea tratează cu insolentă – cum altfel? – conceptul de „generație nouă”. Eliade e un propagator entuziast al unui veritabil crez generaționist, care își găsește afirmarea teoretică în publicistica de la sfârșitul deceniului al treilea. Argumentul programatic, să-l numim al ieșirii din zodia imperativelor istoriei, e rezumabil în câteva fraze care au făcut carieră, pe care le excerptăm din cele douăsprezece articole publicate între septembrie-noiembrie 1927, în revista *Cuvântul*, sub titlul *Itinerariu spiritual*: „Noi suntem generația cea mai binecuvântată, cea mai făgăduitoare din câte s-au rânduie până acum în țară... Numai NOI avem acest drept, și numai NOI vom izbuti să ajungem la rezultate concrete și fecunde... Voim să biruim valorile ce nu sunt izvorâte nici din economia politică, nici din tehnică, nici din parlamentarism. Valorile pure, spirituale... Noi suntem, așadar, cea dintâi generație torturată de imperativul sintezei... Generația ce se ridică, va fi cea mai bogată în experiențe. Pentru că e cea mai neliniștită... Spre deosebire de înaintașii noștri, care se născuseră și trăiseră cu idealul uniunii naționale, noi n-avem nici un ideal de schimb. Ne regăsim liberi și disponibili pentru tot felul de experiențe.”²

Pentru Ionescu, „generația zisă tânără” e departe de a avea un profil propriu, iar în ceea ce are valid, descinde din „generația războiului” – Barbu, Blaga, Camil Petrescu – pe care o continuă.³ Eliade creditează ideea de ruptură între generații, invocând un eșichier istoric nou, propice apariției în cultura română a unei generații exonerate de obsesia Istoriei. Acolo însă unde „pozitivul” Eliade evidențiază șansa unei salutare regenerări, cârtitorul Ionescu preferă să vadă continuitatea, una nefericită atâta vreme cât tinerii nu fac decât să ducă mai departe „o cultură românească prost începută”.⁴

Articolul mai sus citat se vrea, pragmatic, o radiografie a noii generații, dar, de la un capăt la altul, ținta pe care o are constant autorul în bătaia puștii e „ridiculul Mirciulică Eliade”. Afirmă Eliade că generația tânără e preocupată de „metafizică, problema culturii, introspecție, creștinism”, vine Ionescu și ripostează: „toate aceste domenii de preocupări își au reprezentanții lor străluciți în generația care s-a realizat imediat după război”. Se arată Eliade încrezător în șansele de consacrare europeană a culturii române, sare Ionescu și-i administrează o doză de maliție cu iz caragealian: Eliade are „ca toți românii și ca Farfuridi, marota «ce va zice Europa»”.⁵ Practic, din plăcerea de a-l contesta, fiecare pas al lui Eliade este pe loc amendat. Astfel, adevăratele – puține – valori ale generației: Horia Stamatu, Eugen Jebeleanu, sunt reperate de el, Ionescu, și nu de Eliade care avansează nume de „mâna a doua” ca Dan Petrașincu sau Dan Botta.⁶ Mobilurile scriitorilor promovați de Eliade – „eliazii” – sunt dintre cele mai pedestre: interese meschine, parvenitism: „să devină din țărani, burghezi”⁷, împăunarea cu titluri și catedre universitare. Chiar și calitatea, recunoscută, a „eliazilor” de „inițiatori ai campaniei pentru editarea tinerilor”⁸, e văzută sub unghiul preocupării mărunte de a-și tipări producțiile proprii. O spune în 1935, la un an după ce Al. Rosetti impusese un veto, peste care nu s-a putut trece, publicării cărții lui Ionescu, *Nu*, la Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II. Și totuși, dintre membrii Comitetului pentru

promovarea scriitorilor tineri needitați, prietenul Tudor Vianu votase împotriva, iar „dușmanul” Eliade pentru, ceea ce nu pare să-l fi domolit pe Ionescu.

Nici numeric generația tânără nu stă bine. În viziunea microscopică a lui Ionescu, ar fi vorba de un grupuscul etichetat în zeflema „generația celor zece amici ai lui Mircea Eliade.”⁹ Și aceștia tocați mărunț: s-au autodeclarat „frământați”¹⁰ (pe Noica îl taxează tocmai pentru că este senin, echilibrat și deloc frământat!), geniali etc. Dar parcă nimic nu-l incită la mai multe sarcasme decât „șefia” lui Eliade la cârma tinerei generații, o șefie, se-nțelege, cum nu se poate mai contestabilă. Aici verba ionesciană parcurge întreg registrul, de la înțepătura glumeată la animozitatea fățișă.

Cunoaștem ostilitatea durabilă a lui Ionescu pentru uniforme, ofițerime, ierarhia militară, în genere pentru tot ce are tangență cu ordinea cazonă. Or, în *Nu*, Eliade e întâi ridicat la rangul suprem de „mareșal oficial și de drept al generației noastre”¹¹, pentru ca puține pagini mai încolo să fie retrogradat la gradul de „căpitan al generației”¹² (în paranteză fie zis, două grade militare „cu cântec” – în cadență de marș! – în istoria zbuciumată a României anilor '30 și în continuare!). În notă ironică e doar hazliu zeflemitor: „nu te poți apropia de șeful generației noastre, fără ca acesta, uimit încă și neobișnuit de faptul că ți-e șef, să nu fie cuprins de panică”.¹³ Când îl compară cu Cincinat Pavelescu „minus talentul și epigrama”¹⁴, șarja e prea groasă pentru a fi luată altceva decât ce este. Altfel, poate întoarce foaia și nu-și mai menajează cuvintele: „intelectual mediocru”, „lipsit de inteligență”, „rar caz de confuzie cerebrală”¹⁵ și chiar: „[Mircea Eliade.] aliază într-un mod paradoxal, erudiția cu imbecilitatea”.¹⁶

Disparitățile temperamentale, estetice, filosofice, ca să nu le amintim pe cele ideologice, ar fi suficiente pentru a accepta drept naturală poziționarea celor doi în „tabere” diferite. Ca și Noica, Eliade e din speța perseverenților, a celor care nu se abat de la ținta dintru început fixată (ei cred că pot să „rezolve” viitorul cultural al României – spune Ionescu ironic – și au drept deviză: „să facem ceva pozitiv”¹⁷), în timp ce Ionescu aleargă aparent la întâmplare, e contradictoriu și histrionic. Se plânge că Eliade nu are încredere în el pentru că e neserios și se contrazice tot timpul¹⁸, dar nici el nu-i rămâne dator, tot în *Nu*, la același capitol: „ce încredere se poate avea în sensibilitatea estetică a acestui tânăr?”¹⁹ El, un instinctiv, care citește mult dar „fără sistemă”, n-are aplecare pentru intelectualul de tip doctoral enciclopedic ilustrat de Eliade, mai ales că maeștrii declarați ai acestuia sunt Hașdeu și Iorga. Și tot el, profesor de învățământ secundar, fără tragere de inimă, și viitor doctorant *malgré lui*, nu cade deloc „definitiv pe spate”²⁰ – cu trimitere nominală la Eliade – sub magia titlurilor academice. (Peste ani, își va oferi jucăria de lux a tricornului și spadei de academician, dar asta e o altă poveste!). Drept care, „doctorul Mircea Eliade” îl lasă rece, ba nu, îi inspiră notații acide. Recunoaște că n-a asistat la susținerea tezei lui de doctorat, dar știe din surse sigure – „mi s-a povestit” – că a prezentat „o teză exotică despre psihologia Yoghi (sic!)”. Pe scurt, un doctorat „diletant”.²¹ Raționamentul e în acord cu logica (ionesciană). Cum putea fi altfel decât diletantă o lucrare pe care autorul a elaborat-o concomitent cu aventura sentimentală numită Maitreyi! În original, argumentația e mai savuroasă: „Pentru că în așa zisele Indii s-a ocupat cu amorul, nici nu putea avea inima, capul și liniștea unei cărți științifice”.²² În timp, lucrările „exotice” ale „diletantului” Eliade îi vor deveni lucrări de căpătâi și-i vor marca creația teatrală, dar, până una alta, suntem încă în România!

Citit retrospectiv, Ionescu nimerește în bară cu unele premoniții. Două exemple dintre cele mai flagrante: „Am auzit că Mircea Eliade ar avea curajul să traducă *Psihologia Yoghi* (sic) în limba engleză. Să n-o facă.”, sau: „Iată de ce, cu chiu cu vai, numai aici i se putea acorda lui Mircea Eliade un doctorat.”²³ Dar, ca întotdeauna, Ionescu înaintează „acoperit”: primul care nu crede în litera afirmațiilor pe care le face este chiar el, și apoi, nu sunt ele plasate în partea a doua a cronicii la *Maitreyi* care, ne-a avertizat de la început, e una negativă?

Oricum, pentru moment, diletantul este Ionescu însuși, care citează anapoda numele lucrării. Sau crede că nu merită efortul și-l ridiculizează stâlcindu-i titlul?

Capitolul *Identitatea contrariilor* din *Nu* cuprinde cele două faimoase cronici „juxtapuse” la romanul *Maitreyi* care, nu se află totuși pe picior de egalitate dintr-un motiv, ni se explică, obiectiv: orice cronică favorabilă pornește cu un handicap structural: „pare lipsită de spirit critic”, în timp ce critica negativă are, *a priori*, „un aer inteligent”.²⁴ Oricum, chiar dacă printre alte „argumente critice” Ionescu avansează unele ilare, de genul: „Allan nu a răpit-o pe Maitreyi pentru că Mircea Eliade ar fi trebuit s-o arate prietenilor, căci povestea se presupune a fi autentică”²⁵, miza nu stă în cât de bun sau prost e romanul, ci în prodigiosul joc de floretă la două mâini, pe care cronicarul îl etalează cu vădită încântare de sine. Nu-i este pe plac nici „profetismul” à la Papini al lui Eliade care, tot în *Nu*, plătește cu porecla de „papinuță” apropierea de filosofia autorului *Omului sfârșit*. Dincolo însă de împunsături și porecle, se face auzit și un ton mai grav decât nesfârșitele reglări de conturi amuzant piperate.

Este Mircea Eliade – precum, la vremea lui, Titu Maiorescu – „directorul de conștiință” cel mai oportun de care cultura română a momentului în plină căutare de sine are vitală nevoie? Întrebarea plutește în aer în *Nu*, ori de câte ori se face vorbire de rangul de „căpetenie” al lui Eliade. „Șefia” acestuia nu e contestată fără ca Ionescu să nu facă propria lui propunere la funcția de lider (pe care, înțelegem, Eliade și-a arogat-o cu concursul celor „zece amici”!): Mircea Vulcănescu. Propunere impecabilă la prima vedere. Chiar Ionescu îl numește „șeful spiritual al acestei generații”²⁶, adică mentorul care, „de departe” și, oarecum, „din afară”, este călăuză generației care încă nu se chema ’27.

Din vulcănescianism iradiază difuz, dar esențial în epocă, o spiritualitate pregnant creștină, altoită pe un românism „eleat”. Ionescu avea toate motivele să acorde preeminență liniei spiritualiste vulcănesciene, eterată etnic, în opoziție cu aceea năisto-eliadiană în care factorul național(ist) era apăsător marcat. Numai că autorul *Dimensiunii românești a existenței*, solicitat în varii direcții, este mai degrabă un observator atent, dar detașat, decât un protagonist activ. Cel care se implică nemijlocit, trasează orientări pragmatice încă de la 20 de ani și se impune ca atare în postura, plăcută sau nu lui Ionescu, de lider al generației, este totuși Mircea Eliade.

Ionescu îl recuză pentru că nu agreează direcția spre care Eliade își diriguiește generația. Dacă un al doilea Maiorescu ar fi salutar, nimic nu-i mai dăunător culturii românești decât să-și identifice eronat călăuză în persoana lui Eliade, categorisit fără ocolișuri și cu sintagme lizibil conotate în stilistica vremii, drept „un agitator de brațe” sau „un indicator de căi greșite”. Dacă adăugăm și „tribulațiile zgomotoase... ale căpitanului acesta al generației”²⁷, *clin d’œil*-ul ionescian nu mai lasă loc îndoielii.

(Endnotes)

¹ Mircea Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, postfață la vol. Eugen Ionescu, *Nu*, București, Ed. Humanitas, 1991, p.220.

Există descendențe care par paradoxale numai pentru că, la un moment dat, istoria l-a despărțit pe mentor de coborâtorul său direct. În favoarea punctului de vedere al lui Mircea Vulcănescu există, vom vedea, un număr de argumente. Dar poate exemplul clasic de filiație paradoxală este ilustrat de relația Mihail Sebastian-Nae Ionescu, primul fiind și el, până la punctul de ruptură numit în Prefața la *De două mii de ani*, un "fiu spiritual" al directorului revistei *Cuvântul*.

² Mircea Eliade, *Itinerariu spiritual*, în *Profetism românesc*, 2 vol., București, Ed. Roza Vânturilor, 1990, vol. 1, pp.17-62.

³ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Ed. Humanitas, 1992, vol. I, p.94.

⁴ Ibid., p.95.

⁵ Ibid., p.94.

⁶ Ibid., p.95.

⁷ Idem.

⁸ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. II, p.109.

⁹ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, p.96.

¹⁰ Idem.

¹¹ Eugen Ionescu, *Nu*, pp.125-126.

¹² Ibid., p.132.

¹³ Ibid., p.175.

¹⁴ Ibid., p.136.

¹⁵ Ibid., p.132.

¹⁶ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, p.94.

¹⁷ Ibid., p.67.

¹⁸ Ibid., p.110.

¹⁹ Eugen Ionescu, *Nu*, p.16.

²⁰ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, p.96.

²¹ Eugen Ionescu, *Nu*, p.137.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Eugen Ionescu, *Nu*, p.125.

²⁵ Ibid., p.135.

²⁶ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, p.95.

²⁷ Eugen Ionescu *Nu*, p.133.

PAUL CERNAT

Între extremele politice. O „avangardă estetică“?

În termenii sociologului francez Robert Estivals, prima avangardă românească (formată în jurul revistelor **Contimporanul**, **Punct**, **75 HP**, **Integral** și **Urmuz**) este o avangardă estetică, „secularizată” în raport cu politicul. Simpatiile de stânga ale majorității membrilor ei nu se traduc, altfel spus, printr-o artă politizată, ci (doar) prin cultivarea „noutății” artistice. Nu ne vom opri, în cele ce urmează, asupra articolelor strict social-politice din publicațiile avangardiste ale anilor '20 (mai precis: din prima etapă a revistei **Contimporanul** sau din publicația-satelit **Clopotul**). Mult mai importantă ni s-a părut a fi relația dintre orientările *artistice* aferente și extremele ideologice europene (fascism, bolșevism). Un caz aparte în acest sens îl constituie „devierea de dreapta” a **Contimporanului**, manifestată prin conexiunile cu ortodoxismul și cu programul tinerei generații interbelice. Această deplasare ideologică va duce - în 1930 - la prima ruptură majoră din interiorul avangardei autohtone. Un conflict între două generații și între două atitudini: de o parte – moderația ecumenică și oarecum elitistă a lui Ion Vinea, Marcel Iancu, Jacques G. Costin, de cealaltă – insurgența dogmatică a celor de la revista **unu**.

În **Contimporanul** an.II, nr. 45, este recenzat la rubrica de „Cărți” volumul **Futurism și fascism** al lui F.T. Marinetti, care „demonstră, pe fapte alianța și paralelismul celor două curente. În 1908 futurismul inovator contra Austriei. În 1915 Marinetti și Mussolini sunt arestați pentru iredentism și agitații. În 1919, deasemeni pentru atentate fasciste. **Futurism și fascism** contra muzeelor, imitațiilor, academismului și paseismului. Spirit athletic, constructiv. Discursul lui Mussolini în Parlament e un discurs futurist „guvernul meu e un guvern de vitessă”. Tonul sobru, aparent neutru, nu exclude simpatia. Fascinația față de futurismul fascist al lui Marinetti indică, în cazul de față, o „estetizare a politicului”; însă **Contimporanul**, publicație de stânga, consideră că „paralelismele și alianțele” *politice* au loc după specificul fiecărei țări: „futurismul în celelalte țări nu este necesarmente aliat cu fascismul, mișcare specific italiană. Spre exemplu, în Rusia, futurismul e arta oficială a sovietelor”. Observație corectă (cu precizarea că futurismul rus, diferit față de cel italian, s-a definit dintru început polemic față de acesta) care lasă a se înțelege faptul că arta de

avangardă (futuristă, în cazul de față) este transnațională, în vreme ce alianța ei cu politicul implică determinări locale. Potrivit lui Simion Mioc, „Pe Vinea și colaboratorii săi nu-i șochează relația dintre fascism și futurism, deoarece ei se conduceau după ideea greșită a **Faciei**: arta e una, politica alta”. Tributar poncifulor să se împlinească. Omenirea, care pe vremea lui Homer era un spectacol pentru zeii Olimpului, a devenit acum propriul ei spectacol. A devenit destul de înstrăinată de ea însăși pentru a-și trăi propria distrugere ca pe o plăcere estetică de prim ordin”. O însemnare din nr. 74 al **Contimporanului** despre **L’italiano** pune și mai bine în evidență simpatia *estetică*: „revista lui Longanesi devine din ce în ce mai estetică, mai vie și mai interesantă. Longanesi pictor și pamfletist, Ungaretti cronicar, Raimondi Giuseppe nuvelist, împreună este desigur cu Leopardi, Muschein, Marcello Corra cea mai selectă alegere și cea mai vie probă a spiritului june italian”. O reclamă a aceleiași reviste vorbește, în acest sens, despre o „avangardă fascistă”: „**L’italiano**. Reviste (corect *revue, n.n.*) de avant garde fasciste. Dir. L. Longanesi. Bologna”. O notiță din nr. 76 adaugă argumentelor simpatiei spiritul revoluționar în artă: „**L’italiano**, revista revoluționarilor fasciști știe să fie și revoluționară în artă, grație spiritului creator al directorului său poet, pamfletar, desenator de mare talent Leo Longanesi. În ultimele numere această foaie săptămânală a luat locul unui organ de luptă modernist și nu ferește cu ironia de spiritul său nici pe confracții din străini - arta e luptă”. Pentru ca o alta din nr. 78 să aducă un argument estetizant suplimentar - și sugestiv: „**L’italiano**, foaia de artă și politică a spiritualului Longanesi e întotdeauna impregnată de *ironia unei aristocrații intelectuale*. Desenuri personale, politică fascistă, manifeste jucăușe, prosă de Giuseppe Raimondi și zeflema multă lângă puțină doctrină”. În fine, nr. 96-97-98 (cuprinzând textul lui Marinetti **Incendiul sondei din Moreni** și reclame ale revistei lui Longanesi) introduce în ecuația afinităților spiritul antiburghez al revistei: **L’italiano** No. 18-19, revistă bilunară organ al Revoluției fasciste, este scris nervos și spiralat. Pe copertă, obiectivul îl surprinde într-un compromițător instantaneu pe burghezul în pyjama liric, vrea cu toată ardoarea spiritului său să întrepătrundă nenumăratele mistere ale artei (...) În josul spiritualei fotografii o mână tânără și o buclucașe notiță „Nu-i poluați visul comod! (...) dacă pentru o singură clipă adevărul i-ar apare luminos, ar alerga la circumscripție ca să denunțe adevărata artă complotând în contra statului”. Atitudinea intransigentă a revistei respiră în fiecare pagină, îndrăzneala plesnește în artificii. Două scrisori asupra revoluției ruse semnate Lasca și Cinquale”. Ultima propoziție pare să sugereze și o atitudine egal favorabilă față de „revoluționarismul” bolșevic. Altfel, la rubrica Note, Cărți, Reviste din nr. 84, un Dr. C. semnează un text foarte critic la adresa lui Mussolini (**Mussolini și tratatele**) – și exemplele pot continua. De fapt, notele de simpatie față de fascism recuperează doar elementele care țin de estetica futurismului: revoluționarism artistic, spirit combativ antiburghez, aristocratism intelectual ironic, spirit „atletic”, „constructiv” etc.

O atitudine ostilă față de futurismul italian și de politica fascistă a lui Marinetti au avut – după 1928 - cei de la revista suprarealistă **unu**. Într-un fragment diaristic din 1931 încorporat în memoriile sale, Sașa Pană merge foarte departe în privința apropiierilor dintre grupul **Contimporanul** și fascismul mussolinian: „20 decembrie. **Adevărul** de azi publică o scrisoare deschisă adresată lui Marinetti de Vinea, Marcel Iancu, Milița Pătrașcu și J.G. Costin, care se încheie cu «Trăiască Italia futuristă!» deci și cea fascistă. Mi-e scârbă. Voi păstra acest document”.

Cu relativă simpatie „revoluționar-estetizantă” sunt semnalate la **Contimporanul** și mișcările proletare din țările europene. Unele dintre ele au fost deja menționate în capitolul despre ecourile avangardei ruse. Aproape de fiecare dată, se observă o notă prudentă față de bolșevism. Există însă și alte semnale. O notiță despre **La revue europeene** din nr. 71 semnaleză cu simpatie o anchetă despre – între altele – comunismul german (este menționată aici și publicația expresionistă **Die Aktion**): „Revista continuă interesanta anchetă asupra Germaniei. (...) Numai Rușii și Asiaticii instigați de ei, spune Sternhein, ne vor aduce o evanghelie de pace, o formulă, o doctrină fecundă a unei vieți nouă. Există în Germania un germene al acestei evoluții. E marele partid constituit sub numele de «Uniunea Generală a Muncitorilor», care tinde spre «dictatura ce se impune necesarmente». Șefii acestui partid: Franz Pfemfert, Otto Rühle, — organul principal: **Die Aktion**“. Iar la rubrica **Revistele** din nr. 77 este semnalat simpatetic **L'effort**, „jurnal de informație, propagandă și acțiune socială muncitorească care apare la Lyon“, cu un număr special dedicat locuitorilor muncitorești și cu „un bun placat de propagandă antimilitaristă a lui Moholy Nagy“. În ultima perioadă a revistei, colaboratorul Sandu Russet semnează câteva articole „popularizatoare” legate de Uniunea Sovietică: **O concepție a lumii. Materialismul istoric** (comentariu favorabil despre ediția franceză a lucrării **Pagini de istorie** de prof. Pokrovskz, președintele Academiei din Rusia bolșevică, în **Contimporanul** nr. 88, 8 dec. 1929) și o amplă recenzie despre **La defaite** de Alex. Fadeev (trad. de Maurice-Parijanine) în care se insistă asupra caracterului de „ideolog” al autorului și asupra opoziției dintre egoismul individualist al trecutului și „solidarismul” revoluționar al viitorului. Într-un comentariu intitulat, semnificativ, **Asediul adevărului**, tânărul militant de stânga Radu Popescu protestează, nu tocmai voalat, împotriva blocadei informaționale a guvernului român față de URSS. Autorul menționează, cu „tâlc”, faptul că membri ai revistei **Vu** au mers în Rusia de azi spre a vedea „miracolul învierii din cenușe”.

În schimb, o notă de la rubrica „Note-cărți-reviste” a numărului 87 denunță tranșant amploarea și grotescul cenzurii din Uniunea Sovietică: „Uniunea republicilor sovietice este azi unica țară din lume care nu cunoaște noțiunea libertății presei. Rusia are cenzură nu numai pentru ziare și reviste, ci și pentru cărți, pliante, ziare, reclame, anunțuri, ba chiar și pentru cărți de... vizită. Cu toate că Lunacearsky desminte existența unui index al cărților prohibite, există unul întocmit de sora lui Lenin editat și împrăștiat de administrația centrală a partidului. Într'acest index sunt următoarele titluri și autori de găsit Evanghelia, Coranul, Talmudul, toate lucrările filozofice de la Platon, Descartes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Solowyew, Mach, Taine, Carlyle ca și biografiile lor”.

Independență, eclecticism... **Contimporanul** nu e o publicație dogmatică; este o revistă independentă, sensibilă la toate variațiile de sensibilitate novatoare, fie că e vorba de mișcări avangardiste de stânga sau de „noua spiritualitate”. Dacă în primii ani de apariție predomină articolele cu tentă marxizantă și discret antimonarhică sau campaniile la adresa „huliganismelor” xenofobe și antisemite, treptat diversitatea ideologică se accentuează. În numărul 61 este reprodus un fragment din influenta lucrare **Pan Europa** a lui N. Coudenhove Kalergi (trad.: dr. Kurt Jarek), iar în nr. 81 sunt prezentate elogios „predicțiile” contelui Hermann von Keyserling cu privire la rolul Balcanilor în regenerarea spirituală a continentului.

Nu este însă numai atât... În nr. 93-94-95 un amplu articol al lui Emil Riegler-Dinu, **Semne noi (Literatura, arta și sportul/Oameni noi/În căutarea unui nou stil de viață)** deplasează idealul futurist al „sportsman-ului” și exaltarea stilului constructivist către o mitologie biologică a tinereții, impregnată de vitalismul nietzschean. Rezultă un discurs antisistem (antiparlamentar, antipoliticianist, antiburghez) fascinat de soluții politice extrem(ist)e. Punând elogiul stilului de viață ultramodern în slujba unui ideal politic antiparlamentar, antiplutocratic și antimodern, textul lui Riegler-Dinu se apropie de linia radicală a **Cuvântului** naeionescian: „Singurul element care ne-ar mai putea scăpa din ghearele banului ar fi jertfa vieții noastre pentru revoluție sau dictatură. Cu elementele actuale, prin voința Regelui prestigiul acestei țări nu se va putea căpăta decât prin monarhie și în extremis dictatură. Încrederea în conducerea lui va însemna renunțarea la critica și țigănia parlamentară. Valorile se vor strânge în jurul Celui care conduce prin exemplu, fără multă vorbă. Numai viața de stat puternic concentrată în mâinile suveranului și niciodată în sistem lege sau program de partid va determina noul ritm al regenerării naționale. Suntem sătui de legi inoperante sau curând anulabile — vrem oameni noi, oameni tineri“. În mod vădit, autorul nu este doar un adept al esteticii futuriste, ci și un simpatizant al politicii adiacente. Într-un editorial din **Facla** lui Ion Vinea, același Riegler-Dinu va saluta vizita lui Marinetti printr-un articol entuziast (v. **Salut lui Marinetti**, în **Facla**, anul IX, nr. 356, 5 mai 1930). Conferințele ținute de liderul futurist vor fi amplu consemnate în presa românească a momentului.

Mitologia tinereții războinice se asociază, în articolul lui Riegler-Dinu, cu apologia vitalistă a valorilor „păgâne”, „barbare” și „virile”. Pe această linie – fervent cultivată, deja, de militanții „tinerei generații” – etnicismul rimează cu idealul modern al sportsmanului: „Tineri vânjoși, pământeni, etnici, sportivi vor fi socotiți păgâni. (...) E de preferat elanul poate unilateral dar vital al tinerilor într-o epocă de cădere a politicianismului”, iar corupția politicianistă - cu devitalizarea/degenerarea și slăbiciunea (altfel spus: cu bătrânețea și feminizarea). Tinerețea și bărbăția devin astfel pricipalele motoare ale „revoluției naționale”: „Spiritul ce-i animă nu e feminin sau bătrânesc formal ci tânăr, bărbătesc, fecund revoluționar”. Ca și tânărul Mircea Eliade, Emil Riegler-Dinu consideră – în spirit nietzschean – că, „oricât de virtuoși ar fi bătrânii”, sunt de preferat „viciile regeneratoare ale tinerilor păgâni”. Ideea potrivit căreia „păgânismul” trebuie contrapus creștinismului tradițional („îmbătrânit”, fie el reprezentat de „bizantinii ortodocși și iezuiții catolici...”) plutea deja în aerul epocii. Același Riegler-Dinu – ale cărui cronici de artă din **Contimporanul** speculează, în genere, afinitatea dintre bizantinism și arta de avangardă - publica în nr. 79 un articol - **Allegria ortodoxă** - ferm pro-**Gândirea**. Elogiind resurecția modernă a poeziei religioase (cu referiri la Claudel sau Rilke), autorul polemizează cu „demisionarul” G. Călinescu și cu articolul acestuia, **De disparitione angelorum**; pledează, apoi, în favoarea familiarizării intelectualilor români cu teologia și disputele teologice; în fine, contrapune spiritualității Renașterii perioada a-spirituală, mărunț-pozitivistă de dinainte de război. Vinea însuși colaborase la **Gândirea** (mai ales în primii ani ai acesteia) și la **Cuvântul**, având vechi relații cordiale cu numeroși apropiați ai curentelor ideologice neo-tradiționaliste, de la Nae Ionescu la Pamfil Șeicaru. În pagina de „revista revistelor” a nr. 91-92, revista lui Crainic e menționată pozitiv pe linie „pacifistă” și, mai ales, literară, pe fundalul polemicii mai vechi a **Contimporanului** cu **Viața românească**: „numărul din aprilie se deschide

cu un cuprinzător eseu al d-lui Nichifor Crainic despre pacifism, văzut din unghiul viitoarelor raporturi spirituale dintre popoare. Proza, versurile și cronica o semnează colaboratori valoroși ai revistei ce, desigur, a handicapat definitiv **Viața românească** agonizantă în oficina Camerelor de Comerț din București”. Prețuirea față de o parte a literaturii promovate în acei ani la **Gândirea** va fi subliniată și printr-un semnal elogios al romanului **Brațul Andromedei** de Gib Mihăescu. Refuzând linia tradiționalistă, naționalistă și ortodoxistă a publicației, „contemporanii” par a încerca să găsească un *modus vivendi* cu aceasta, oarecum pe linia „vechii” **Gândiri** de la începutul anilor '20.

Un colaborator minor dar interesant al **Contemporanului** a fost ortodoxistul de stânga Sandu Tudor: disident al **Gândirii**, ulterior director al revistelor **Credința și Floarea de foc**, călugărit după război sub numele Daniil, membru al grupului isihast clandestin de la Mănăstirea Antim, victimă a închisorilor staliniste... Considerat de critică – pe bună dreptate – mai curând un poet „ritualist”, „bisericos” decât religios, acesta publică în paginile revistei poeme apocaliptice cu figurație istorică și tentă expresionist-futuristă (**Stih hun, Stihuri pentru râsul roșu, Apocalips de uzină** ș.a.). Editorialul său din nr. 79 - **Între idolatria și sfințenia artei** - este un manifest ortodoxist și antimodern(ist) în care artiștii laiciști sunt expuși anatemei viitorului: „și vor fi dezvrăjiți și trimiși spre pocăire în sihăstria claustrale din toate taberele artei îndrăcite unde pândesc: rasputinii popiți, călugării fugiți, iudei renegați, renegații cosmopoliți, francmasonii intelectuali, raționaliștii mistificatori și alte făpturi cu nutră asemeni omului și masca artistului genial”. Ortodoxismul lui Sandu Tudor este unul colorat... futurist: „Omul artei viitoare va fi un uimitor erou făurar (...) asemeni paloșului heruvimilor cărora li s-a încredințat în grădina raiului paza Arborelui vieții. (...) Nu arta cenușie a Fiilor sinuciderii, ci Artă războinică a nemuririi o dorim”. Este citat, între alții, Peladan cu teoria lui plastică în care „a arătat primejdia atâtor veacuri de literatură și galanterie care au sexualizat sufletul occidental, răsturnând neprihănită statură a inițiaților pentru a cocoța pe pedestalul ei barbarul și josnicul simbol al instinctului”. Robi ai acestei mentalități, „toți se vor lăsa să fie păcăliți cu plăcere”, arta ajungând astfel „o uriașe potriveală, cuvinte potrivite, culori potrivite, sunete potrivite. De aci până la escrocheria de pseudo-avangardă – un pas”. Aluzia la poetica „artizanală” a lui Arghezi e limpede, iar, aici, autorul se întâlnește cu Ion Barbu și cu membrii tinerei generații (Eliade, Noica). El vede în „uciderea lui Dumnezeu” opera unui „geniu al sinuciderii” - un simptom al Weltanschauung-ului actual dominat de „aceeași stăruință a morții”... În acest sens, istoria modernă apare ca un „uriaș reportaj de sinucideri de popoare și de inși în diferite feluri. Totul e trecător și zadarnic. De aci și arta care trebuie să fie o fabricație ușor comercializabilă și ușor de mistuit, pentru digestiile după-amiezilor”. Respingerea artei comerciale era însă și un deziderat al avangardiștilor „laici”... Abhorând modernizarea („europenizarea”) hedonistă, articolul lui Sandu Tudor pledează pentru „mântuirea” printr-o avangardă spiritualizată: „Așa ne europenizam, când într-o zi câțiva năzdrăvani căzură în această cuibăreală a țăpilor și a fiilor lor ce mimau mișcărilor suprasexualizate ale ultimului jazz. Noii sosiți veneau cu un obiect ciudat: o cădelniță cu tămâie pe care o clăteau în fața oricui. La început s-a răs”... Respingerea „artei pentru artă” (ca și aceea a „artei pentru mase”) are loc de pe poziții spiritualiste: „Artă pentru artă, artă pentru mulțime, sunt tot așa de absurde. Propun artă pentru Dumnezeu”. Este invocat John Ruskin și elogiat exemplul lui Jean Cocteau, cel care a avut un „moment de luciditate” în scrisoarea către Jacques Maritain.

Textul va provoca reacția promptă a celor de la **unu**, care sancționează „maniera **Contimporanului** (...) oscilând în jos și confuz de la **Sept Manifestes Dada**, modernismul arhitectonic și pictural al lui Marcel Iancu și până la articolul de fond flasc al dlui Sandu Tudor din ultimul număr”. Tot la **Contimporanul**, și tot de pe poziții spiritualiste, Sandu Tudor își va manifesta rezervele în raport cu polemica generaționistă prilejuită de **Itinerariul spiritual** al lui Mircea Eliade și de **Manifestul „Crinului alb”**. Până în 1931, revista lui Vinea și Iancu va mai publica și alte articole pe această linie - bunăoară **Gânduri spre o mai limpede înțelegere a problemei mântuirii** de Marcel Avramescu, alias urmuzianul ezoterist Jonathan X. Uranus, alias viitorul preot ortodox Mihail Avramescu (colaborator la **Ulise**, **Radical** și **Bilete de papagal**, dar respins pentru confuzie epigonă de cei de la **unu**). Interferențele dintre avangardă și „tânăra generație” devin tot mai numeroase. Și nu doar la **Contimporanul**. Este suficient să amintim cunoscutul articol-manifest din **unu** al ortodoxistului Paul Sterian (**Poezie agresivă sau despre poemul-reportaj** - o excepție totuși, calificată drept „compromis” de către Sașa Pană în memoriile sale).

„Taxat” la rubrica de revista revistelor pentru un atac dur la adresa lui Tudor Arghezi, tânărul Constantin Noica va fi găzduit într-un număr ulterior la **Contimporanul** cu un scurt și condescendent comentariu despre mutarea la București a revistei **Viața Românească**, apoi cu o recenzie elogioasă despre **Isabel și apele diavolului** a congenerului Mircea Eliade. Recenzia venea să contracareze atacurile din **Gândirea**, pledând - cu solidaritate entuziast-amicală - pentru originalitatea, exotismul și profunzimea problematică a romanului. Eliade va fi prezent ulterior în paginile **Contimporanului** cu o proză scurtă (**Visul**, în nr. 78) într-o perioadă în care Vinea însuși se arată preocupat de onirism, divinație și alte marote comune deopotrivă suprarealiștilor și noilor spiritualiști. Dar Eliade, Noica și Sandu Tudor nu sunt singurii membri ai „tinerei generații” care publică la **Contimporanul**. Vreme de aproape un an, Mihail Sebastian semnează regulat în ultima pagină a revistei o rubrică de „impresiuni” foarte liberă și... deloc avangardistă (**Povestea vorbeii**). O figură aparte - mai ales pentru cititorul de azi - face îndeosebi articolul intitulat **Fascism**. Autorul vede în fascismul mussolinian - pe atunci încă nu explicit antisemit - o benignă „nevoie de încadrare” a tineretului din Italia, în răspăr cu relativismul moral dâmbovițean. El rămâne însă un moralist „nepolitic”, un individualist ostil înregimentărilor de orice fel: „mi-e groază de orice ordine de idei, de orice unanimitate”, afirmă Sebastian. Un alt exemplu elocvent de atitudine nealinată îl reprezintă poziția sa față de Panait Istrati, anatemizat de stânga franceză și elogiât în mediile românești pentru apostazia din **Vers l'autre flamme**. Refuzând „încadrările” politice, Sebastian pledează, de fapt, pentru adevărul uman aflat dincolo de ideologii și militantisme:

„Fostul comunist lichidează singur resturile naivității sale. Și lumea de la noi se bucură. Poate că are dreptate să se bucure. Nu știu. Eu nu sunt un militant (...) Comunism sau capitalism - iată două lucruri care crezute într-un fel puteau face liniștea și tăria unui suflet, iar crezute într-alt fel dezorganizarea sa. Atâta lucru mă interesează. Spirit nepolitic - ce vreți?”

Inconsecvență? Acuzată de „contradicții” ideologice, redacția **Contimporanului** ține să precizeze într-o notiță din nr. 87: „Ne luăm totuși răspunderea tuturor contradicțiilor”...

În paginile revistei **Integral** nu există referiri politice la fascismul italian. Reținem doar receptarea estetică – entuziastă - a futurismului și elogiile adresate de Mihail Cosma și Voronca lui F.T. Marinetti. Orientarea publicației lui M.H. Maxy este de altfel mai apropiată de bolșevism decât moderata **Continuororul**. Atitudinile cele mai „proletarizante” și mai filo-sovietice aparțin colaboratorilor din țară, în special lui Ion Călugăru. Ideile acestuia sunt însă filtrate – ca și în cazul futuriștilor italieni – prin Nietzsche și Georges Sorel. Oricum, la **Integral** „comisarul pentru cultură” Lunacearski pare privit cu multă simpatie. Atitudinea față de revoluția sovietică lasă totuși loc de multă ambiguitate... estetică. Un articol semnat de Alexis Nour (**Un precursor integralist**) îl prezintă pe „N.C.Mihalkovski, portdrapelul revoluției sociale omnilaterale (nu de clasă!) din Rusia”, elogiind – în spirit... integralist - „știința pură, constructivă și integrală” și filozofia socială care pledează pentru „o cât mai redusă diviziune a muncii între oameni”. Rezerve clare față de comunism întâlnim la colaboratorii externi ai publicației: Tzara și Fondane (aflat în conflict deschis cu gruparea lui Andre Breton, cel dintâi își va reconsidera mai târziu poziția). Într-un interviu-surpriză acordat, la Paris, lui Ilarie Voronca și publicat în **Integral**, anul III, nr. 12, aprilie 1927, liderul dadaist se delimitează de adeziunea la comunism a suprarealiștilor, pledând pentru „revoluția permanentă a spiritului” în numele unui anarhism egotist. Comunismul este calificat drept „nouă burghezie” dogmatică: „Comunismul este o nouă burghezie, plecată de la zero, revoluția comunistă este o formă burgheză de revoluție. Nu este o stare de spirit, ci o regretabilă necesitate. După ea reîncepe ordinea. și ce ordine! Birocrație, ierarhie, Camera Deputaților, Academia franceză”. Mai mult chiar, avem de-a face cu „un act de trădare față de Revoluția permanentă, revoluția spiritului, singura pe care o preconizez, singura pentru care aș fi capabil să mă las ciuruit, pentru că ea nu exclude Sfințenia eului, pentru că e revoluția mea”. Oarecum pe aceeași linie, într-un amplu comentariu publicat la rubrica „Notițe” a numărului 12 (**Les surrealistes et la revolution. La revolution et les intellectuels. Que puevent faire les surrealistes? Position de la question, par A.D., Paris, 1926, Andre Breton: Legitime defense, dans La Revolution surrealiste, no. 8 dec. 1926**) Benjamin Fondane aduce una dintre cele mai importante contribuții teoretice autohtone în problema raporturilor dintre suprealism și comunism. Pornind de la un punct de vedere poetico-metafizic asupra suprealismului francez („Le surrealisme en tant que recherche pure d’une metaphysique de la poesie etait la pointe la plus avancee de l’Europe d’apres guerre. il y est encore”) autorul identifică prompt incompatibilitatea dintre voința de libertate absolută, anarhică a acestuia și dogmatismul „burghez” al comunismului:

„Il ne s’agit certainement pas de la liberte du poete d’etre irrationel, d’etre libre — jamais peut-etre ne retrouvera-t-il cette liberte absolue qu’il eut en republique bourgeoise — mais d’imposer sa liberte aux hommes, de les forcer a l’acte libre. Quoi de moins anarchique que l’esprit de la revolution, tout petri de doctrines, quoi de plus ressemblant a une machine d’ordre, mais d’un autre ordre, d’une logique plus extreme, reeve par les mathematiciens de l’esprit bourgeois!”

Devierea suprealiștilor dinspre revoluția artistică înspre cea politică este văzută ca expresie provizorie a unei căutări de sine pe fundalul crizei conștiinței moderne: „nous nous trouverons dans les memes conditions qu’a la veille de la

chute de Dieu, des dieux, de la morale laïque. Partis d'une révolution purement artistique, les surréalistes ont versé dans l'anarchie morale, les voici dans la révolution politique. Il est évident qu'ils n'ont pas fini de se chercher". Văzând în antiintelectualismul progresist, materialist și mecanicist trăsătura definitorie a Futurismului: „L'art futuriste c'est vraiment l'Europe prenant conscience d'elle même en tant que productrice d'un nouveau monde habitée par la religion du Progres, la morale de la Vitesse, la politique du confort matériel, une nouvelle forme de culture mécanique qui n'cure d'accepter l'heritage morbide de l'intellect", Fondane apreciază că „Le futurisme s'adapte infiniment mieux d'ailleurs a la civilisation des bolcheviques qu'a celle d'Italie de Mussolini, son disciple". Spiritul școlii lui Marinetti se regăsește în insurgența Dadaismului și a Suprerealismului: „il y a du manifeste futuriste dans Dada, aussi bien que dans le surréalisme. On en trouvera pour longtemps dans toute école a venir". Scindat între activism și mistică, suprerealismul poetic își asumă astfel un risc nobil: acela de a testa în permanență - ca un „Charlot explorator” - limitele actului artistic. Miza explorării este însăși libertatea umană: „Un grand morceau de notre liberté en est l'enjeu”.

*

Spre deosebire de **Contimporanul, Punct și Integral**, unu marchează un moment de radicalizare politică. Suprapusă simpatiilor suprerealiste, opțiunea antifascistă este fermă și coerentă. Aproximarea de bolșevism, tot mai evidentă cu trecerea timpului, are loc mai întâi prin intermediul lui Stephan Roll și Sașa Pană. Ulterior - și prin colaboratori sporadici precum Ion Vitner sau Miron Radu Paraschivescu. Scos în afara legii din 1924 – cf. „legii Mârzescu” – ca formațiune politică vizând dezmembrarea României, partidul comunist îi va absorbi ca militanți abia după 1930. Altminteri, în ciuda „sponsorizărilor” venite pe filiera serviciilor secrete sovietice, unu va păstra până la sfârșit un aer de „subversiune artistică”, de esopism comunizant... Diferențele ideologice față de **Contimporanul** sunt la început discrete, manifestate prin intermediul unor înțepături veninoase la adresa colaboratorilor ne- sau antiavangardiști ai revistei lui Vinea. În nr. 8, un text violent intitulat **Cămașa de forță** îl ia în vizor – fără a-l numi însă – pe Mihail Sebastian: „Unul dintre noii veniți în gramatică e neîncetat plictisit de literatura noastră. Îl știm admirator al lui Apollinaire și A. France, al **Paradisului statistic** și al **Florilor de mătase**, l-am văzut încercând maturități ingenuie în foiletoane scrise cu biberonul și mai știm că dacă numele lui n-ar ascunde o circumcizie – fiindcă scrie sub potcoava ortodoxă a dlui Nae Ionescu – ne-ar fi acuzat de izraelitism”. O notiță din nr. 14 își extinde raza de atac: „Pentru M. Sebastian, Romulus Dianu, Sergiu Dan și ceilalți ucenici imunzi, cea mai francă și rapidă expediție”. Există și lovituri mai subtile, dar nu mai puțin eficiente; bunăoară, această însemnare ironică din nr. 16:

„Dăm ca document al decrepitudinii **Contimporanului** notița lăudabilă de mai jos, apărută în **Viața literară**: „**Contimporanul** apare cu mobilierul înnoit în stil clasic. D. Vinea în «manifestul despre îngeri» pare a mărturisi misticismul. Întâlnim aci pe d. Mircea Damian, cu o schiță umoristică.

D. Pompiliu Constantinescu colaborează la **Contimporanul** cu articolul **Vieți romanțate**. Este o surpriză, nu lipsită de semnificații”.

Conflictul cu **Contimporanul** lasă totuși loc, o vreme, unor concesii tactice. Într-un articol panoramic, M.H. Maxy apreciază situarea inițială a publicației

la „stânga plastice și a lirismului poetic”, cu o „atitudine democratică cuviincioasă”. O notiță din nr. 18 comentează amabil editorialul **Cheia viselor** al lui Ion Vinea. Afinitatea cu suprarealismul nu scapă comentatorului anonim, care își amintește astfel că directorul **Contimporanului** este „un literat de bună speță”. Nu va fi uitat însă faptul că, de la o vreme, revista condusă de el a (re)devenit mai mult politică decât literară. *Politică* – în ce sens? Autorul notiței vorbește despre un „compromis cu burghezia” - lucru nu lipsit de adevăr, dacă ne gândim la apropierea lui Vinea de Partidul Național Țărănesc și la simpatia lui Jacques G. Costin pentru Virgil Madgearu...

Ruptura de **Contimporanul** devine „oficială” (o adevărată „declarație de independență”, cf. lui Ion Pop) abia în numărul 29; mai precis, odată cu apariția editorialului-manifest **Coliva lui Moș Vinea**, scris de Ilarie Voronca și semnat – redacțional – „unu”. Merită să ne oprim mai atent asupra lui, cu atât mai mult cu cât autorul (fost la **Punct**, ulterior la **75 HP** și **Integral**, constant mefient față de revista lui Vinea și lancu) este o personalitate „de tranziție” între primul val avangardist și suprarealism. Nu numai inconsecvențele estetice și ideologice – deja semnalate – ale **Contimporanului** sunt incriminate aici. Critica „uniștilor” se exercită, acum, de pe poziții suprarealiste asumate. Căci, odată cu „compromiterea” futurismului și a constructivismului, mișcarea condusă de Andre Breton devenise port-drapelul revoltei artistice:

„Contrastul dintre desenul publicat pe prima pagină a acestei reviste și atacurile de pe ultima împotriva oricărei manifestări noi, pretenția de a se menține într-un spirit de îndrăzneală și de invenție în totul contrar sumarului și colaboratorilor săi (...) și mai ales abilitatea de a-și însuși numai foloasele și parada unor atitudini de artă (n-am uitat vizita lui Marinetti), care presupun în primul rând sacrificiu și singurătate. Și totuși, nu ne putem dumiri cum se poate alătura – în paginile unei reviste care a susținut cândva o atitudine nouă – domnul Marcel Iancu, fostul revoluționar de la Zurich, principesei Martha Bibescu.

Dacă domnului Vinea – al cărui temperament poetic nu-l punem acum în discuție – nu i-am cerut niciodată o atitudine de frondă – cunoaștem ezitățile domniei sale -, în schimb domnul Marcel Iancu – a cărui bunăstare materială l-ar fi putut pune la adăpostul atâtor concesi, atâtor scăderi față de sine – poate fi ținut responsabil de inconsistența și lamentabila zvârcolire a **Contimporanului**.

Proclamarea, cu sfidarea oricărei consecvețe, a celor mai îndrăznețe principii pentru a le terfeli pe contrapagină, frățietatea, în aparență, cu cele câteva spirite răzlețe din Europa, pentru a aduce în același timp laude lui Vasile Savel, nu va mai putea continua...

Chiar dacă n-ar fi dubioasa, flagranta atitudine a **Contimporanului**, mișcarea pe care ar voi s-o reprezinte, *constructivismul*, și în care s-a fixat de la apariția lui, e cu totul străină de vederile actuale ale lui **unu**, care își revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist, rezolvit în arhitectură, și care clatină în havuzele visului apei unor viziuni desfăcute de orice probleme și continuități situate dincolo de poem și de semitrezie”.

Delimitarea lui Voronca de *Contimporanul* nu era însă motivată de aspecte politico-ideologice. Deși „desfăcut de orice probleme și continuități” burgheze, „poemul” său nu e anexat unor țeluri politice opuse. Argumentele „declarației de independență” sunt de natură pur artistică: estetica evazionistă a visului vs. estetica utilitaristă a constructivismului, apărarea purității radicale a unor

„atitudini de artă care presupun sacrificiu și singurătate” ș.a.m.d. Acest „estetism individualist” va fi, în curând, denunțat ca un handicap, ca o lașitate și ca o „concesie” oportunistă de către colegii de la **unu**. Un adevărat conflict de interese, generat de o „nepotrivire de caracter”. Căci pentru Ilarie Voronca suprarealismul nu era decât o formă de radicalitate *poetică*. Intrarea sa în Societatea Scriitorilor Români și premierea de către aceeași organizație a volumului **Incantații** apărut la Cultura Națională - editură rezervată autorilor canonici, „candidaților la Panteonul literaturii române” - a echivalat pentru mulți „uniști” (Roll, Sașa Pană, Sernet, Brunea Fox, Maxy, Moldov) unei pactizări cu burghezia. O burghezie conotată tot mai „fascizant” pe fondul ascensiunii mișcărilor de extremă dreapta și al înmulțirii proceselor anticomuniste. Venită după „excomunicarea” de către **unu** a lui Virgil Gheorghiu, ruptura dintre Voronca și fostul său emul, Stephan Roll (care îi recenzase volumele anterioare în tonuri flamboaiante) va scinda revista: de o parte, majoritatea celor ostili trădătorului, de cealaltă – mai ales Geo Bogza, prieten și apărător fidel. Divorțul (citește: eliminarea lui Voronca) nu va întârzia prea mult. O dată cu producerea sa, în 1930, primul val avangardist se va stinge. Marxizante epocii, criticul ține să adauge că „Independența” artei este o iluzie. Estetica marxist-leninistă a fundamentat științific determinările” (**Opera lui Ion Vinea**, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 79). Separarea dintre estetic și politic este însă reală la **Contemporanul**.

În nr. 70 al revistei, alături de o (deja citată) prezentare a constructivismului sovietic, o notiță despre revista futuristo-fascistă **L'Italiano** a lui Leo Longanesi sesizează nepotrivirea *estetică* dintre anacronismul „neo-clasic” al machetării și colaboratorii avangardiști, mai exact: dintre stilul liniei politice oficiale și insurgența artistică modernă: „**L'Italiano** este revista grupării fasciste scrisă de futuriștii — fasciști (transfugi-neoclasici). Într-un stil tipografic cu litografiile și xilografiile în stilul 1840 apar cel puțin ciudat numele unor Carra, Ungaretti, Ardengo Sofici”. Ceva mai jos este prezentată neutral, „obiectiv” lucrarea **Histoire de Mussolini** de Louis Royo (Kra, editeur). Refuzând ideea unei „baze naționale” autentice a mișcării, autorul notei – o parafrază subtilă a cărții - personalizează fascismul, văzând în el un instrument de ascensiune al charismaticului dictator italian: „Fascismul? o mișcare a Italiei întregi către ordine? Fascismul, o legătură națională? Nu. Fascismul este instrumentul personal de luptă al omului care a pronat regicidul, care a stigmatizat parlamentul, briganzii finanței, armata, imperialismul, clerul, dumnezeul, religia Mussolini”. Personalizarea fascismului implică... depolitizarea ăratul Mussolini – cel care a creiat acest spirit mussolinian – era ignorat fiind prea ascuns îndărătul aparențelor înșelătoare ale politicei”) având drept corelativ estetizarea „aurei” personajului: „Nimic nu e mai romanesque și mai tragic ca evoluția acestui bărbat cu privire de hipnotizator, a acestui institutor, zidar, ziarist devenit dictator al poporului celui mai capricios și mai pasionat”. În epilogul la **Opera de artă în epoca reproducerii mecanice** Walter Benjamin va teoretiza, cu referire expresă la Marinetti, estetizarea politicului ca „rezultat logic” al fascismului: „*Fiat ars – pereat mundus* este cuvântul de ordine al fascismului care, după cum admite și Marinetti, așteaptă ca războiul să ofere satisfacție artistică unei percepții senzoriale care a fost modificată de tehnică. În mod evident, *l'art pour l'art* a ajuns astfel

Apropiindu-se tot mai mult de sovietism, „uniștii” îmbrățișează – ce-i drept, timid – teza determinării social-politice a artei. Respingerea futurismului italian de către foștii săi adepți (Roll, Mihail Cosma ș.a.) echivalează unei respin-

geri a separării dintre artistic și politic. Sub acest aspect, opțiunea lor pentru suprarealism are semnificația unei revolte mai pure și mai articulate, căci nu doar „burghezia” e respinsă acum, ci și fascismul futuriștilor. Dicteul automat, sexualismul freudist, scufundarea în oniric și celelalte tehnici de eliberare a inconștientului au semnificația unui refuz al realității diurne, represive și utilitariste, în favoarea unei lumi reprimată, subterane și subversive la adresa „ordinii” oficiale. În plus, spre deosebire de futurism – naționalist și războinic prin excelență - suprarealismul era un curent internaționalist și emancipator, aflat „în slujba revoluției” proletare. Problema celor de la **unu** constă în imposibilitatea lor de a interveni eficient în realitate prin artă. Drept urmare - foarte curând apare sentimentul insatisfacției față de caracterul anarhic, obscur al avangardismului și al suprarealismului, ineficiente în planul acțiunii sociale. Nici Sașa Pană, nici Stephane Roll, nici Senet sau mai tânărul Miron Radu Paraschivescu nu erau propriu-zis niște suprarealiști. Adeziunea lor la principiile noului curent era mai curând conjuncturală, superficială, mimetică: un mod (printre altele) de a fi subversivi *politic* la adăpostul „obscurității” *artistice*. Din această dilemă nu se putea ieși decât într-un singur fel: tăind nodul gordian și dizolvând revista. Angajarea militantă, explicit sau implicit politică, nu mai putea fi evitată.

ANGELO MITCHIEVICI

Portretul unui decadent – Alexandru Bogdan-Pitești

Una dintre persoanele cele mai controversate ale epocii, un tip al cavalerului de industrie era Bogdan-Pitești pe care Mateiu îl frecventează cu asiduitate și îl și tapează de bani. Expulzat din Franța sub acuzația de anarhism în august 1894, Bogdan-Pitești reușește să catalizeze viața artistică, jucând rolul unui Mecena pe lângă artiștii tineri, impunându-se și printr-un gust care de foarte puține ori greșește. În plus era la curent cu noile curente literare, frecventase cercurile boemei pariziene, cunoștea o serie de mari personalități ale lumii artistice franceze, suficient în epocă pentru a crea o mică legendă în jurul cuiva. Bogdan-Pitești este promotorul, printre alții, a mișcării de secesiune în pictura românească, fiind membru fondator al „Tinerimii artistice” care unește talentele cele novatoare ale vremii, după modelul altor secesionisme: munchez, vienez. Tot cu concursul său apare și prima revistă de artă, *Ileana*, iar el este cel prin intermediul căruia Josephin Péladan, întemeietor al *Salon de la Rose+Croix* și teoretician al *decadenței latine* pe care o ilustrează cu aproape douăzeci de romane decadente, sosește în România în februarie 1898 pentru a conferența și a se întâlni cu artiștii români. Prin intermediul lui Bogdan-Pitești, nume ale artiștilor socotiți decadent-simboliști precum Puvis de Chavannes, Félicien Rops, Gustave Moreau, Odilon Redon, Alexandre Seon, ajung în România. Cel din urmă cunoaște chiar o vogă pasageră.

Legenda sporește cu timpul datorită comportamentului deopotrivă libertin și generos al lui Bogdan-Pitești, ca și pentru caracterul tranzacțional al acestuia, amestecat în loviturile dubioase, escrocherii, politică, caracter înscris în memoria literară a câtorva scriitori din epocă care-l transformă în personaj al romanelor lor. Este cazul lui Ion Vinea în *Lunatecii*, unde Bogdan-Pitești apare sub chipul boierului Adam Gună, escroc și farseur, libidinos și fanfaron, dar abil în a întreține o curte spirituală din membri ai boemei bucureștene, aspiranți la aceasta, artiști veritabili, precum Luchian, Ressu, Pallady, Tonitza, Șt.Dimitrescu, M.H.Maxy, dar și scriitori și poeți precum, Adrian Maniu, Gala Galaction, Tudor Arghezi, Benjamin Fundoianu, Ion Călugăru etc. și nenumărați veleitari. La Ion Călugăru în *Don Juan cocoșatul*, *Oameni cari se pregătesc de moarte din cea dintâi zi a vieții*, Bogdan-Pitești apare sub numele vevodal de Alexandru Lăpușeanu, vrând poate să ilustreze prin aluzie la celebra nuvelă a lui Costache Negruzzi, abilitatea de *trickster* politic și totala lipsă de scrupule a personajului, aflat într-o stare de decrepitudine avansată,

dar cu apucături de satir. Lukrezia Karnabatt îi face un portret necruțator în romanul său *Demoniaca*, unde în capitolul intitulat sugestiv „Germanofilul”¹, apare Bogdan-Pitești, *nom de guerre*, Basile Dan, căruia autoarea îi aduce grava acuzație de trădător de țară. În timpul primului război mondial, Bogdan-Pitești era acuzat de colaboraționism cu inamicul german, care-l stipendiașe cu sume serioase pentru a face propagandă germană.

Mateiu Caragiale s-a arătat la rândul său interesat de acest personaj și-l frecventează ca atâtia alți artiști în aceeași epocă. E greu de crezut ca Mateiu să nu fi fost influențat de acest personaj exotic, un tipic decadent balcanic, îmbinând o cultură solidă, - Mateiu nu i-o recunoaște, poate din orgoliu, - cu un caracter infect și mijloacele de a-și întreține noblețea și o adevărată curte de admiratori, veleitari, artiști, cocote, boemi, detracați, escroci ca și el, etc. Spre deosebire de Mateiu, acest cavaler de industrie prezenta însă mai multe posibilități pentru specularea nobleții sale, fapt care ar fi putut să-l intereseze pe Mateiu.²

Refăcusem în 1912 cunoștința cu B(ogdan)-P(itești). Ne-am legat repede. Mă duceam să-l văd foarte des; după moartea tatălui meu mi-a împrumutat cu foarte mare bunăvoință bani.

Era un farsor, destul de ieftin, dacă nu stereotip, pretinzând a fi în același timp anarhist și catolic, fanfaron al viciului contra-naturii, cu toate că era nepuțincios și infirm, amator de artă foarte îndoielnic și cătuși de puțin cunoscător, și înainte de toate escroc, dar un escroc grosolan și naiv, de vreme ce căzuse în laț de nu știu câte zeci de ori, nițel cam peste tot, și fusese expulzat. Coabita cu o mizerabilă creatură, A.K., o tânără poloneză detracată, vulgară, necioplită și ordinară, lipsită de caracter și de demnitate, de educație și de instrucție și care sexualicește mi-a inspirat multă vreme o vie repulsie. B(ogdan)-P(itești) pusese să fie fotografiată în haine de tânăr și în costumul Evei. B(ogdan)-P(itești) care obținuse la rezezeală, grație favorii lui Grigore Cantacuzino, o afacere grasă, primi de la acesta ziarul *Seara*, în care dădu în târbacă, fără cruțare, mușcător, într-un chip deșucheat și burlesc, pe toți cei pe care Cantacuzino îi onora cu neprietenia sau cu antipatia lui; adică pe toți conservatorii-democrați, ministrul meu îndeosebi și patronii băncii Blank. Ultimii, de conivență cu poliția, îi întind o cursă grosolană în care animalul cade în plin, este arestat, judecat și condamnat la nouă luni de închisoare.³

Bogdan-Pitești trecuse la catolicism la Geneva pe motivul că ortodocșii erau prea incuți, însă catolicismul profesat de el era întrutotul original, - precum și cel al lui Josephin Péladan care se visa cardinal -, puternic mixat cu hedonismul său și dragostea pentru artă. Ceva trebuie să fi învins pretinsa scârbă princiară a lui Mateiu, fapt care să-l determine să-l frecventeze cu asiduitate. Explicația succesului, scriitorul i-o găsește în protecția lui Grigore Cantacuzino care-i încredințează conducerea ziarului *Seara*, pentru a dirija atacurile la adresa inamicilor acestuia. Avem un portret burlesc din care Mateiu se poate să fi extras ceva material pentru personajul său Pirgu. Bogdan-Pitești reprezintă un model de succes, până la un punct, a ceea ce Mateiu și-ar fi dorit să devină în acei ani în care poartă corespondența cu N.A.Boicescu, corespondență care se încheie în 1908. Mateiu nu uită să menționeze înclinația spre pornografie a lui Bogdan-Pitești și nu e singurul care o face. Pereții băii sale erau tapetați cu o serie de fotografii pornografice, iar soția Mica, fostă demimondenă, apare adesea îmbrăcată în costum bărbătesc. Despre Mica,

părerile lui Mateiu sunt definitive, aceasta l-ar fi invitat să participe la un plan de delapidare a lui Bogdan-Pitești, aflat într-un stadiu avansat de descompunere: „Am întâlnit-o pe această canalică de soție a lui B(ogdan)-P(itești) pe bulevardul Elisabeta.”⁴ Bogdan-Pitești încarna cu succes tipul de Crai matein, unind lipsa de scrupule, morga livrescă și contrafăcută cu un cert rafinament de *connaisseur* pe care nimeni, în afară de Mateiu, nu i-l contestă. În 1913 nu-l mai frecventează. Dar reînnoadă relațiile de-a dreptul prin 1915, ceea ce se pare nu prezenta vreun impediment pentru Bogdan-Pitești.

B(ogdan)-P(itești) făcea o afacere care depășea tot ce îndrăznise să viseze în acest domeniu și care mi-a dovedit cu prisosință cât de departe poate merge stupiditatea nemților. (...) refrenul lui e: „România? - păi este țara unde curg laptele și miere”.⁵

Ipostaza în care reapare Bogdan-Pitești e tot una pe care Mateiu o visa, aceea de a se îmbogăți peste noapte printr-o lovitură norocoasă. Lovitura lui Mateiu se dorea matrimonială, cucerirea unei „gonzesse” bătrâne și bogate care să-l înzestreze pe tânărul „diletante”, a lui Bogdan-Pitești e politică. Interesant, dar pe scriitor nu-l oripilează ca pe Lukrezia Karnabatt dimensiunea morală a gestului, trădarea de patrie, ci abilitatea tricksterului care reușește să-i ducă de nas pe nemți, aici ce-i drept împărtășește uimirea cu Lukrezia Kar. Deși în *Jurnal*, Mateiu și-a temperat entuzismul Corespondenței, se poate observa că interesul pentru loviturile norocoase i-a rămas același. În umbra celui care scrie se află huliganul-pontagiul care vituperează la adresa concurenței și a reușitelor ei. Perioada este însă fastă și pentru Mateiu în condițiile grave din punct de vedere politic care nu anunțau un deznodământ fericit pentru România. Mateiu nu se simte jenat în compania escrocilor, este însă vorba de escrocii cu dare de mână care-și permit să cineze la Capșa și care-i închiriază compania cu un pahar de Porto, precum ministrul de interne Morțun și el un abil jucător. Ceea ce solicită emfatic Mateiu anturajului său este distincția, asemeni unui Gatsby mai provincial care se împarte între vedetele de cinema și celebritățile care-i beau șampania la cocteilurile oferite pe peluza casei sale și oamenii cu care lucrează, „escroci emeriți” și ticăloși de profesie. Obrazul subțire cu cheltuială se ține. Avem în eboșa acestui tablou de moravuri un reflex decadent, prin aceea că toată această atmosferă strălucitoare, mondenă își extrage substanța din afaceri oneroase, fără ca scriitorul să aibă cel mai mic reflex etic în această privință.

Iar eu, eu ce facem? Cu mijloace modice, dar judicios folosite, duceam o viață frivolă, fadă și falsă. Membru al unui club de marcă, cinând în marile restaurante, luând seara o sticlă de bere muncheneză, sau cafea cu Kirsch, circulând numai în trăsură, frecventând numai persoane distinse, chiar printre ticăloși, ca de exemplu ministrul de interne Morțun, care îmi oferea întotdeauna un pahar de Porto, spre a-i ține companie când, serile, cina la Capșa, în cofetărie, cu o ceașcă de ciocolată, Morțun, fericitul beneficiar al convoiului destinat Dardanelor. Când „dulcile ape” turcești ale agenției au secăt, am început să împrumut bani de la B(ogdan)-P(itești), care se executa întotdeauna cu promptitudine.⁶

Este aici și un elogiu al vieții frivole circumscrise unui hedonism cu nimic mai prejos decât cel al lui Bogdan-Pitești, dar și un acces de orgoliu de a

participa direct la strălucirea sulfuroasă altfel a acestei lumi.

Ion Călugăru în *Don Juan cocoșatul* îi face un portret crepuscular-burlesc de mare senior căzut în dizgrație în personajul Alexandru Lăpușneanu. Bogdan-Pitești beneficiază de o reputație considerabilă, din moment ce intrarea în casa sa pe care o ține deschisă are pentru tineri semnificația unei inițieri și nu dintre cele mai ușoare. Gazda încurajează și validează tot ce poartă marca unei diferențe semnificative a personalității, în traducere liberă, a bizareriei. Deasemenea, în locuința sa se amestecă și se întrețin cele mai diverse medii sociale, altfel despărțite de frontiere severe și precis trasate. Dacă nu arta, atunci cel puțin artificii și capacitatea de a stârni curiozitatea îl recomandă pe vizitator. Sub numele de Fetița apare și Mica, de o frumusețe sensibilă, care conviețuiește cu marele senior. Narratorul insinuează malițios că această frumusețe nu era deloc însoțită și de o inteligență pe măsură.

Alexandru Țapu și Pablo Ghilgal se plimbau în fața casei, cu un fel de temere. De trei ori trecuseră pe dianintea ei, de trei ori se întoarseră. Parcă nu le venia să intre. Erau gata să primească botezul celebrității. Pentru că, cine intra în casa lui Alexandru Lăpușneanu era, ca și cum ar fi dat cu succes un examen. În casa lui Alexandru Lăpușneanu se întâlneau oameni de seamă: dela consilierul de Curte de Casație până la elevul care își făcea un meșteșug din tinerețea lui, din drăgălășenia lui. Numai să te fi revelat ca temperament ciudat și pătrundeai în casă. Cine intra era om făcut.⁷

Educația lui Bogdan-Pitești reclamă eclectismul rafinatei culturi franceze, în linia conotată politic a anarhismului tradus printr-o libertate nemăsurată a licențelor de tot felul, inclusiv „estetice”. Argumentul anarhismului, cu viziunea sa revoluționară radicală asupra societății, se opune soluției bolșevice a dizolvării proprietății individuale în beneficiul comunizării sale. Afinitățile ca și idiosincrasii primesc girul unei estet, care face diferența în favoarea unei elite culturale. Bogdan-Pitești preferă catolicismul, nu din rațiuni teologale, dogmatice, ci pentru că asociază ortodoxia ignoranței, lipsei de cultură și interesant, a lipsei unui sens al desnădejzii, - alfel, păcat capital. Ateismul este respins *de facto* ca fiind prea vulgar.

-Eu mi-am făcut educația, mai zise Alexandru Lăpușneanu, între anarhiștii dela Paris. Și am rămas anarhist; n'am renegat nimic! Sunt și acum pentru desăvârșita libertate; dar sunt și pentru proprietatea individuală; nu înțeleg să participe la împărțirea bunurilor decât acei care știu să se bucure de bunuri – să le sporiască, nu să le distrugă. Nu sunt nici ateu – fiindcă ateii, e bine să fie cărciumarii și democrații – sunt catolic fiindcă în ortodoxie n'am găsit decât boaita inculte; catolicismul e o ordine luminoasă a lumii, și a spiritului; catolicismul captivează pe om, dar îi dă și libertatea tristeții sale, a desnădejzii sale...⁸

Acestea nu-l împiedică să fie prieten cu doctorul Rakowski, chiar dacă nu împărtășește nimic din bolșevism, care e „negația culturii”. Prin urmare, spiritul aristocratic nu-și poate găsi locul în bolșevism. De la Mauriciu Lazaroviciu pretinde că a învățat ce-i iudaismul și că are nutră de haham. Obişnuiește să spună grozăvii, este relatat obiceiul ce avea de a înjura interlocutorul la telefon, ca preambul, a unei invitații la masă, sau ca introducere a propriei sale persoane.

Ion Vinea transcrie romanesc un astfel de episod în *Lunatecii*⁹ în capitolul 13, „Praznicul calicilor”, dedicat în exclusivitate lui Alexandru Bogdan-Pitești care apare în persoana boierului Adam Gună. Discuția telefonică cu Popa-Iapă, poreclă sub care se ascunde un răspopit, face parte din *merdivaudage*-ul de reflex estetic pe care o sensibilitate decadentă îl cultivă alături de imaginile scabros-repulsive, de o mare plasticitate, așa cum le întâlnim la Tudor Arghezi în prima parte a romanului său, *Cimitirul Buna-Vestire*. Din păcate, din considerații care se înscriu în sfera pudorii, autorul care face un imprudent pas înainte, identificându-se cu *alter-ego*-ul său în ordinea ficțiunii, Lucu Silion, eufemizează prin eliziune limbajul colorat al boierului Gună. Duelul verbal are loc între doi adversari care cunosc regula jocului, duel care reclamă ingeniozitatea și plasticitatea invectivei adusă astfel la condiția artei.

De la capătul celălalt al firului, o voce spartă dădea replici viguroase și triviale, care-i ațâțau verva lui Adam, îl însuflețeau până la bucurie, îi inspirau riposte ingenioase, inedite, ce culminau în simple înjurături și huiduieli prelungite, ca talazurile ce se sparg și se aștern pe stânci. Adversarii cătau, care de care, să închidă telefonul înaintea celuilalt, dar numai pe câte o expresie mai fericită sau pe câte un urlat emis mai cu dibăcie.¹⁰

Portretul lui Camil Ressu este elocvent pentru moșierul-dandy cu țcălia sfidătoare și cravașa cu conotații falice, la care naratorul face, de altfel, malițios aluzie. Cravașa are un rol deictic, în interpretarea pe care acest narator o dă tabloului; ea ilustrează orgoliul seniorial, de proprietar al lui Bogdan-Pitești. Acesta afișează o suveranitate mai degrabă sfidătoare, la capătul nu al unui baston de mareșal, ci a unei subțiri și șfichiuitoare cravașe. Dacă tabloul indică plenitudinea celui care se restaurează în universul posesiei, complet echipat seniorial, și afectat cu maliție, în condiția asumată, în schimb imaginea decăzută a lui Bogdan-Pitești oferă, printr-un contrast scenarizat în cheia unui Oscar Wilde din *Portretul lui Dorian Gray*, o adevărată imagine a decadenței. Seniorul vesel și cu aspect deghizat de general în civil zace descompus față cu tabloul unei perfecțiuni atinse doar în dimensiunea eternă a artei.

Îi privi portretul agățat de perete. Era în ținută de mare moșier. Toată verdeața moșiei, colinele, șoseaua (care părea o trenă de mireasă) biserița, căsuțele țăranilor, se adunaseră sub cravașa lui Alexandru Lăpușeanu înălțată în văzduh, ca un șarpe negru. Era acolo un bărbat de 40 de ani: un fel de general în civil, chipeș, încrezut, plin de voie bună. Aici în sufragerie, zăcea aproape pe scaun, cel din portret: îngrășat, cu cărnurile roșii-vinete cu barbișonul galben-înălbit, cu chelia întinsă până în creștet. (...) Alexandru Lăpușeanu își supraviețuia. La cincizeci de ani, carnea i se descompusese. Noaptea de orgii, bețiile, apăreau în vinețeala pielii, în oboseala mare care îl copleșia.¹¹

Abia legenda redă un portret villonesc, ușor bombastic, dar potrivit cu artificiile unui statut seniorial, revendicat estetic printr-un exercițiu constant, minuțios și rafinat al frivolității. Față cu legenda, cu tabloul legendar, omul relevă doar un stadiu înaintat al degradării.

Venise să cunoască pe cel mai ilustru chefliu dela începutul secolului al XX-lea, pe bătrânul puternic, care dându-se drept conte și marchiz, a amețit femeii, a schimbat hoteluri și apartamente a avut caretă și casă deschisă, moșii,

situații politice, a bravat fără frică, fără rușine. Înaintea lui stătea acum, trântit în jilț, un bărbat îmbătrânit, care săria dela una la alta, ca să-și ascundă boala.¹²

Figura lui are ceva respingător, de satir, repulsie pe care gestul de a-și linge lubric buzele o întreține. Și aici, ne aflăm într-un joc al contrastelor, fără nimic din sensul revelator-etic al antitezei, contraste menite să releve inconsecvența permanentă, generatoare a unei tensiuni, în care degradarea joacă rolul unei ape tari pentru o gravură. Descompunerea relevă ceva din grandoearea statuară a personajului, fără a-l disculpa sau inculpa în vreun fel. Seniorul puriu, dar cosmetizat în eleganța sa, asemeni baronului de Charlus, întreține frumusețea și tinerețea ca parte integrantă a decorului de lux și lene orientală din jur.

După cât se vede, în casa lui Alexandru Lăpușneanu, nu era niciodată contrazis. Dacă făptura lui obeză, avea ceva deadereptul respingător, statura lui era impunătoare, ochii luceau veseli, tineri și vocea gargarisită, îi dădea mare farmec. Ceiace îl strica, era ticul de a-și linge lubric buzele, când îl priviau adolescenții.(...) Toată atmosfera de lene, de belșug, de licitație a tinereții, i făcea bine, i dădea impresia că mai e tânăr și se mai bucură.¹³

Casa e decorată pe gustul estetului și poate că ea este mijlocul subtil, hermetizat asemeni safirelor de Ceylan pentru Aubrey de Vere, prin care substanța seniorului decadent este reintegrată, recompusă. Ceea ce pare, la prima vedere, un *bric-à-brac* artistic de anticariat, relevă de fapt o scrupuloasă întreținere a contrastelor, dar și a unei armonii subliniate de un ecumenism estetic. În lumea artei, granițele sensibilității catolice a seniorului se dizolvă pentru a face loc și obiectelor de cult ortodoxe, ca și artizanatului oriental. Biroul lui Bogdan-Pitești este omul însuși, sugerează naratorul.

Într-adevăr, biroul lui Alexandru Lăpușneanu, îi semăna, cu deosebire: picturi de meșteri români, amestecate cu stampe și desene din tinereță ale lui Pascin sau Derain; vechi statui coclite de împărați bizantini, cu mantia pe umeri și coroana pe frunte, alături de Brâncuși; cărți ilustrate erotice, alături de colecții vechi de revistă; clasicii amestecați cu romanticii și simbolistii – și apoi, covoare oltenești cu stângace înfloriri, alături de bukhurale, Karamanii, șele de cămilă arăbești, șfeșnice bisericesti și cruci scrijilite în lemn, de meșteri țărani.¹⁴

Ficțiunea nobiliară din vulgata bunului decadent e nelipsită și la Bogdan-Pitești, ba chiar mai mult ea se transmite și Fetiței-Mica. Aceasta s-a contaminat cu ficțiunile seniorului, care însă își asumă ludic năzbâțiile genealogic-nobiliare.

-Nu se poate țară fără prinți. Ce tot îndrugi dumneata? Și negrii cât sunt ei de negrii, au prinții lor. Nu se poate țară civilizată fără prinți.¹⁵

Unul dintre adolescenții aflați în vizită îl stârnește pe boier, care supralicitează în stilul bombastic, livresc-contrafăcut matein, cu o superbie demnă de demonul ficțiunilor aristocratice decadente.

-Să nu se fi rătăcit printre străbunii dumitale unul din aia cu perciuni! – deschise gura unul din cei trei adolescenți...

-Nu prea cred. Eu descind, după mumă, din Radu Negru, descălicătorul Munteniei. Și nu prea am auzit să fi fost jidan Radu Negru. L-ați văzut zugrăvit în biserica Domnească. Seamănă cu mine; nu?...¹⁶

Iada este personajul care o reprezintă pe soția lui Bogdan-Pitești, pe Mica, a cărei înfățișare se prezintă ca o deturnare perversă a imaginii fecioarei din Orleans în beneficiile modernității. Accesoriul bărbătesc, cravata, menit să ultragieze, subliniază de fapt un joc al contrastelor, între dimensiunea craniului de o sicitate pe care naratorul o înregistrează cu o turnură sugestivă pentru cruzimea femeii moderne asociată elementului ofidian, ca în tablourile lui Franz von Stuck, și statuarul corporalității sale, între forță și moliciune.

Iada purta părul ei bogat tuns *à la Jeanne d'Arc* și părea o întruchipare modernizată și perversită a războinicei fecioare. Ochii verzi și pieziși într-o figură neregulată, dar mică. O frunte viperină, sterilă, implacabil îngustă. În schimb, gâtul era generos, o comoară de reflexe calde, umerii și sânii – de o ampoare statuară, sub bluza de mătasă și cravata băiețească; vestimente de o calitate ostentativ fină, pe un corp zvelt, în care forța cumpănea cu moliciunea.¹⁷

Iada¹⁸, numele păstrează o doză de echivoc fertil economiei simbolice a decadenței cu privire la femeile fatale, introduce ficțiunea aristocratică, șarjată până la ridicol, pretinzând o nobilă origine poloneză, încapsulată într-un *apropos*, și trecând peste un lapsus cu privire la opera lui Nietzsche. Aristocrata îi conde emfatic lui Lucu Silion titlul de prinț. Lucu se prezentase drept prinț al ratașilor, ceea ce convine cartei de noblețe a personajelor care fac parte din anturajul, dacă nu chiar atelajul boierului Gună. Adam Gună primește și el referințele nobiliare pe un ton de maximă îngăduință, în schimb Iada, de pe pozițiile unei competențe care poartă sigiliul unui inel comtal, pare pregătită să acorde un capital solid nobleții fanariote, bizantine față cu cavalerii de industrie ce populează salonul lui Adam Gună.

-Adam este și el nobil, un biet boier valah, dumneata ești pesemne fanariot, bizantin, eu am auzit că fanarioții sînt continuarea directă a aristocrației Bizanțului și Romei, dumneavoastră și cu noi avem o noblețe autentică, selecționată, aici la Adam ai să întâlnești cavaleri care au învățat manierele elegante la școala pregătitoare de ofițeri de rezervă, l-ai văzut pe Stoltzuleț adineaori?¹⁹

Acesta joacă un rol tutorial, șlefuiind sau chiar inventând manierele menajeriei sale, unde el se recomandă ca singurul leu. Comform devizei afișată la intrare, *Hic sunt leones*, la Gună, ca și la „adevărații” Arnoteni, poate fi întâlnită o societate bizară, dacă nu tarată, un fel de curte pestriță, jungla, dacă nu menajeria, de care Gună se înconjoară ca un monarh absolut.

Vin aci boieri scăpătați, snobi, și snobinete, scriitori, artiști. Mai rar, gazetari și politicieni: se tem să nu-și pericliteze cariera. Reputația de cavalier de industrie și aventurier a lui Gună se războiește cu aceea de om de lume și de artă, boier de neam, mecena și colecționar de monede vechi. Renumele acesta s-a format în 30 de ani de străduințe, peste nouă mări și țări, în vreo 44 de temnițe de sub aproape tot atâtea drapele și în câteva expulzări definitive, dintre care una singură îl doare pe Gună: hotărârea care-i închidea vămile Franței, la douce France, (...)²⁰

Portretul de anarhist, pe care și-l croiește cu facilitatea mitomanilor de profesie boierul Adam Gună, e completat de unul patriotard, gonflat prin vocea de ventriloc a lui Stoltz, exagerat până la tonice accente donquijotești. Portretul e făcut după reala calitate de deputat a boierului, care a făcut și această meserie. Se pare că numai parodia mai poate livra ceva din natura histrionică a aristocratului uns cu toate alifiile. Episodul are ceva din grotescul înscăunării grecului Melanos, episod istorisit de I.L.Caragiale în *Vatra*, și pe care George Călinescu²¹ îl pomenește pentru a decela o posibilă filieră a utilizării termenului de „Crai” în romanul lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, asociindu-l apoi cu boema bucureșteană. O bună parte din boema bucureșteană îi servește drept curte acestui principe cu pretenții de noblețe autentică, trecut la catolicism din considerente culturale, de „fineță” artistică.

(...) în 1906 m-am ales ca reprezentant al țăranimii, la Colegiul al III-lea. Treceam prin sate îmbrăcat în togă albă, cu o barbă de Hristos și o cruce neagră pe plex și călare pe un măgar înalt. O frumuseță de măgar, cenușiu ca un șobolan, un adevărat măgar de profet. Țăranii îmi așterneau în cale velințe și veștimente, și femeile îmi aduceau flori, căutând să-mi sărute mâna sau să-mi atingă poalele în treacăt, sau cel puțin să smulgă un fir din coada măgarului. Alegerile au fost casate, dar scrutinul următor m-a scos tot pe mine. Au trebuit să trimită cavaleria și ceva tunuri.”²²

Printre personajele cele mai exotice este evocat cu numele real, mai precis cu porecla reală, graficianul Predescu-Găină, căruia boierul Gună îi face o farsă monumentală care ia o turnură ușor tragică, unde primul joacă carambolesc rolul de turnător, din plictiseală. Farsa alunecă spre stilul „povestirilor crude” (*contes cruels*) sau a „istoriilor insolite” (*histoires insolites*) ale lui Villiers de L’Isle-Adam, cu accente macabre și grotești. Denunțul proiectat fantasmagoric de Gună se dovedește, spre consternarea sa, a avea baze reale, astfel că acuza adusă lui Găină, de a fi produs o serie de caricaturi la adresa Kaiserului Wilhelm într-un album, se vede confirmată. Găină este deportat și încarcerat în Bulgaria, detenție, care îi lasă cu o ftizie. Cei doi împărtășesc un aer de familie, în ciuda disensiunilor furioase, în ce-l privește pe grafician și mefistofelic-ironice, în cazul lui Gună. Muzeificarea personajelor, făcută cu un simț plastic deosebit, îi predă unei realități din afara timpului istoric, unei lumii estetice, unde cei doi pot figura printre exponatele colecției Bogdan-Pitești.

Cu toate că de o înfățișare atât de deosebită, Adam și Găină se asemanau printr-un amănunt care se impunea tuturor. Amândoi păreau sosiți din alte veacuri în prezentul nostru tern. Doi anacronici, mai precis doi medievali, în ciuda deghizamentului lor semiartistic – pălărie largă și lavalieră – prin care voiau să pară de-abia demodați. Pe Adam însă toate veștimentele erau de preț, în nepăsarea lui disprețuitoare. Între el și Găină, ca între Franța și Spania, se înălțau Pirineii despărțitori. Găină semăna cu gentilomul nefericit, cavalerul păgubos și calic din romane, în necurmatul război cu toate amănuntele existenței. Capul lui mic și păsăresc, de care se vedea că e mândru, era pentru Adam Gună o microcefalie, un stigmat de degenerescență, cauza tuturor neajunsurilor.²³

Lui Adam Gună tocmai fantezia de eleganță demodată îi aduce - ca și aceluși Mateiu contemplat de George Călinescu în deambulația sa mândră pe străzile Bucureștiului -, un aer de *dandy* întârziat și prea stilizat, prea căutat

ca să fie autentic. În ce-l privește pe Găină care întruchipează și el un tip, aceste personaje apar la rândul lor dintr-o altă ficțiune decât cea a romanului și timpului în care evoluează, avem simptomele științifice ale decadentei, degenerescenta. Craniul exotic, de formă aviară, al graficianului servește speculării științific-malițioase a lui Adam Gună, ca un caz de microcefalie, confirmând teoria artei ca o formă superioară de degenerescentă, verificată frenologic. E greu de spus dacă tiparul decadent nu poartă, și aici, amprenta ludicului și carnavalescului, ca orice lucru atins de boierul Gună, refugiat într-un grotesc delectabil. Altfel, comportamentul lui Găină îl apropie mai mult de un canideu, și ar justifica opinia perechii sale întru anacronism. Graficianul, într-o criză de furie provocată de ironiile gazdei, mușcă din bastonul din lemn de corn, prilej pentru Adam Gună de a-i recomanda dentiția de artist, demnă de invidiat.

Un portret elocvent îi face lui Alexandru Bogdan-Pitești, Lukrezia Karnabatt în capitolul XXV, intitulat sugestiv „Germanofilul”²⁴, în romanul ei *Demoniaca*, cu accente gotice și inserturi decadente.

Basile Dan era unul dintre oamenii cei mai interesați din capitala României. Un om care reproducea întocmai, procesul de diformare ce se petrece în ochiul unui caricaturist...

Caricaturistul începe prin a vedea just o imagine, dar trăsăturile ei nu întârzie să se deformeze, mărimdu-se, strângându-se, întretându-se și mâna reproduce pe hârtie, exagerarea bațjocoritoare a imaginii, cu trăsăturile caracteristice umflate...

Când cunoștea pe Basile Dan, aveai impresia agreabilă a unei inteligenți de elită, într'un cap frumos, cu fin profil de medalie, și expresie nobilă.

Dar dacă rămâneai mai multă vreme în tovărășia lui, vedeai apărând pe această figură simetrică, expresia sarcastică a unui cinism împins până la marginile cele mai desgustătoare ale vițiului. Dan era întocmai ca domnița din povești, din a cărei gură curg broaște, șopârle și șoareci... El murdărea tot ce-i trecea prin minte și colora cu nuanțele veninoase ale calomniei bațjocoritoare, pe toți cei are aveau nenorocul să vină în contact cu dânsul.

Bolnav, murdar, vomitând injurii și pornografii de dimineața până seara, el atrăgea cu fascinația curajului cinic, pe toți dezzechilibrații, toți vițioșii, toți ratații literilor și artelor.

Căci în acest noroi groaznic, natura pusese gustul înveterat al artelor, un gust sigur și o inteligență fină.

Noblețea nativă – deși sufocată de pornirile vițioase, apărea în distincția manierelor, în seducția conversației atunci când Basile Dan își da osteneala să placă. Dar fanfaronada trivială a vițiului, acoperea cu noroi impresia bună.

Și printr'o inepretare sucită Dan era încântat când reușea să producă desgustul și revolta...Cea mai mare plăcere ce i-o putea face cine-va era să-l invectiveze.

El se scălda în baia de noroi, cu deliciul celui mai lacom dintre animale.

Nu-și putea măcar închipui că există pudoare sufletească, delicateță sau puritate...Tot buchetul de virtuți delicate ce se găsește în sufletul ori-cărui artist adevărat, îi era necunoscut.

Înțelegeți că așa cum era, Dan nu putea fi lipsit de prieteni, mai ales că ținea casă deschisă și masa la îndemâna artiștilor ce nu mâncau în fiecare zi destul. El, le oferea îndestulările unei mese bune și confortul unei locuințe agreabile, dar în schimb trebuiau să-i înghită vomitul cinic al fanfaronadei și să rampeze în fața orgoliului vițiilor lui echivoce.

E ușor de înțeles că un om ca Basile Dan, era fericit să joace un rol cât de odios, numai să iasă de sub piatra ostracismului sub care-l înmormântase de mult societatea românească, ori cât de indiferentă și cinică este ea.

Prin ce uneltiri, reușise să facă pe finii și subtilii germani să-și închipuie că el este expresia unei fracțiuni a opiniei publice românești?

Cum ajunsese din oscilația dintre parchet și sărăcie, în capul unei gazete? Cum reuși să se înfrupte dintr'o mare parte din pactolul spionajului și propagandei germanofile?

Cert este că în marea dramă a războiului românesc, Basile Dan își are partea de răspundere.²⁵

În Basile Dan, avem unul dintre cele mai reușite portrete ale lui Alexandru Bogdan-Pitești, făcut în *aqua-forte*-le unei virulențe încărcată de sarcasme. Din numele real, scriitoarea păstrează doar o parte, însă referințele precise nu admit vreo îndoială în ceea ce privește adevărata identitate a personajului. Acesta găzduise în paginile ziarului său *Seara* atât pe poetul Dimitrie Karnabatt, cât și pe Lucrezia Karnabatt care colaborează la ziarul acestuia până în 1911. Ea - trebuie spus că pe o perioadă scurtă, din 1910, când apărea ziarul, până în 1911. În cursul anului 1911 scriitoarea dispăre din paginile ziarului; poate că un incident a intervenit între ea și Bogdan-Pitești. Oricum, asta nu-l va împiedica pe Dimitrie Karnabatt să publice în continuare la ziar. Opțiunile lui Bogdan-Pitești pentru Germania, în detrimentul Franței, erau cunoscute, însă filogermanismul acestui Mecena era tot atât de contrafăcut ca și opțiunile sale politice, sugerate fiind de fapt rațiuni pur pecuniare. În romanul lui Ion Vinea, *Lunatecii*, autorul prin vocea sa abia deghizată, Lucu Sillion, sugerează o tranzacție în termenii cei mai vii, pe care estetul ar fi încercat-o cu Blondel, ministrul Franței, pentru a nu mai susține Puterile Centrale în condițiile de neutralitate ale României în 1915. Războiul purtat de România împotriva Germaniei, și nu a Franței, și mai ales Rusiei, prin complicatul joc de interese și alianțe, îl scoteau vinovat *post festum* pe Bogdan-Pitești pentru a nu fi ales tabăra cea bună, tabăra câștigătoare. Beneficiar al unor fonduri destinate propagandei germane în România, care-l scoteau dintr-o serie de încurcături financiare, Bogdan-Pitești alias Basile Dan apare aici ca un mare maestru al combinațiilor. Mai mult, este conducătorul unei gazete politice de impact, *Seara*.

Anecdotele îl ipostaziază pe acesta ca un mare degustător al invectivelor, fiind adesea cel care inițiază schimbul de imprecășii, așa cum am văzut și în romanul lui Ion Vinea. Scriitoarea îi conde personajului gustul artistic și finețea aprecierilor în domeniul artei, înzestrare sistematic torpilată de viciile maestrului. Acesta adună în jurul său o întregă boemă: de la societatea de artiști pe care-i stipendiază generos, la escroci, veleitari, exotici, oricum personaje interesante, bizarul și interesantul fiind adevărate cărți de vizită în casa maestrului. Altfel Bogdan-Pitești este un maestru al *merdivaudage*-ului, o chintesență a viciilor, imund și artist în măscări. Lucrezia Kar. nu face decât să acumuleze capitalul negativ al personajului, subliniind indirect propria sa repulsie față de personaj, însoțită de o admirație care-i conde bunul gust și o noblețe pe care acesta o păstrează în ținuta seniorială, de mecena, al artiștilor loviți de indigență.

Basile Dan, alias Bogdan-Pitești, este apărat în roman, de avocatul Vlădescu, într-un proces de șantaj și escrocherie. Și în cazul Lucreziei Kar. , portretul cel mai potrivit pentru Bogdan Pitești ar fi cel alcătuit de un caricaturist.

Poate nu întâmplător, cel care-i servește drept țintă a farselor, un fel de bufon, dar și prieten-inamic nedespărțit, este graficianul-caricaturist Predescu-Găină. Decadența boierului Basile Dan este una seniorială, de demnitate artistică și o lipsă de scrupule monumentală, în care, dincolo de cinism, se poate înregistra un dispreț aristocratic pentru cele lumești. Aristocratul decadent, Bogdan-Pitești nu deplânge condiția sa, ci, dimpotrivă, își face un titlu de glorie din a persifla societatea, din a degusta viciul cu o detașare de patrician, asemeni lui Pașadia, căruia Mateiu îi concedează coborârea în Suburra, cu păstrarea neștirbită a însemnelor castei sale. Basile Dan - Adam Gună - Alexandru Lăpușeanul - Bogdan Pitești pare să se ridice deasupra mocirlei, cu o demnitate *în răspăr*, construită chiar din supralicitarea categoriilor negative. El pare să realizeze perfect ceea ce Mateiu Caragiale își propunea ca o asumare a aristocrației sale inventate, și anume, de a nu se investi niciodată afectiv, de „a rămâne la toate rece”.

¹ Lukrezia Kar, *Demoniaca* în *Rampa* Anul VI no.1344, sîmbătă 22 aprilie 1922, p.2.

² Vezi fișa biografică pe care i-o face Theodor Enescu în *Scrieri despre artă*, (Vol.II, Ediție îngrijită de Ioana Vlasiu, Ed. Meridiane, București, 2003 p.30). Theodor Enescu realizează poate cel mai bun studiu despre acest personaj exotic, însă extrem de important pentru mișcarea artistică la finele secolului XIX și începutul secolului XX. După primul război mondial influența sa scade, personajul trăiește mai mult din substanța legendei.

³ Mateiu Caragiale, „Jurnal” în *Opere*, Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2001, p.361.

⁴ Mateiu Caragiale, „Agenda-Acta-Memoranda” în *Op.Cit.*, p.405.

⁵ Mateiu Caragiale, „Jurnal” în *Op. Cit.*, p.363.

⁶ *Ibidem.*, p.365.

⁷ Ion Călugăru, *Don Juan cocoșatul, Oameni cari se pregătesc de moarte din cea dintâi zi a vieții*, Editura Națională-Ciornei S.A., București, p.100.

⁸ *Ibidem.*, p.105.

⁹ Ion Vinea, *Lunatecii*, prefață și tabel cronologic de Magdalena Popescu, Ed. Minerva, București, 1971.

¹⁰ Ion Vinea, *Lunatecii*, prefață și tabel cronologic de Magdalena Popescu, Ed.Minerva, București, 1971, vol.I, p.428.

¹¹ *Ibidem.*, pp.107, 108, 116.

¹² *Ibidem.*, pp. 122, 123.

¹³ *Ibidem.*, pp.112,114.

¹⁴ *Ibidem.*, p118.

¹⁵ *Ibidem.*, p.119.

¹⁶ *Ibidem.*, p.115.

¹⁷ Ion Vinea, *Lunatecii*, prefață și tabel cronologic de Magdalena Popescu, Ed.Minerva, București, 1971, vol. I, p.387.

¹⁸ Să fie vorba de animalul ale cărui intemperanțe exprimă voioșia, dar și o lipsă de măsură, de coordonare a apetitului instinctual și sexual sau de o feminizare a substativului Iad. Sugestia infernală apare în conturarea chipului femeii a cărei drăgălășenie se asociază unui profil viperin.

¹⁹ Ion Vinea, *Op.Cit.*, p.388.

²⁰ *Ibidem.*, p.389.

²¹ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. Minerva, București, 1988, p.899.

²² Ion Vinea, *Op.Cit.*, p.390.

²³ *Ibidem.*, p.414.

²⁴ *Rampa* Anul VI no.1344, sîmbătă 22 aprilie1922.

²⁵ *Rampa* Anul VI no.1344, sîmbătă 22 aprilie1922, p.2.

CONST. MIU

Spiritul nastratinesc în *La lilioci*

C hiar de la prima apariție a volumului întâi a seriei **Liliocilor** (1973), criticii literari s-au apropiat cu reticență și, la mai bine de douăzeci de ani, referirile sunt sporadice.

Într-un număr al **României literare** din 1980, Eugen Simion vorbea despre o **mitologie lirică** detectabilă în **La lilioci**: „Sorescu creează un limbaj poetic și o tipologie fabuloasă, pornind de la elemente, probabil autentice (...) poemele arată o fantezie nebună, limba lor este inedită și, prin numărul mare de regionalisme, dă o senzație de aspră savoare (...) Însă, nota tragicului se simte sub închipuirile comedii. Cine știe să citească vede că poemele sugerează știința talentul (...) de a întoarce hazul spre o idee profundă și gravă.”

Dacă Edgar Papu găsește câteva afinități între lumea rurală a lui Creangă și cea a lui Sorescu, în special sub aspectul obiceiurilor și tradițiilor, Gabriel Dimisianu și Ov. S. Crohmălniceanu apreciază dimensiunea epeică a lumii țărănești evocată de Marin Sorescu, apropiind această umanitate de cea a lui Marin Preda, din **Moromeții**: „Aspectul cel mai impunător în **La lilioci** îl constituie reliefurile epeice al evocărilor de lumi țărănești (...) Un reper mai apropiat, în timp și în spirit, poate fi **Moromeții**.” (Gabriel Dimisianu, în **România literară**, martie 1982). **Spiritul** de care amintea Gabriel Dimisianu este cel **nastratinesc**, pe care îl vom evidenția noi în acest eseu. Iată și opinia lui Ov. S. Crohmălniceanu (în **Ramuri**, nr. 2, 1989): „Singur Marin Preda a mai reușit așa ceva în literatura noastră. Să creeze un univers rural, izbitor diferit de lumea lui Creangă, Slavici, Sadoveanu, Rebreanu (...) să zicem, și totuși dând impresia că e o oglindă a satului românesc (...) Marin Sorescu a realizat practic, în plan poetic, o operă echivalentă cu **Moromeții**.” Viziunea epeică a lumii soresciene din **La lilioci** este și tema eseului publicat de Teodora Albu în revista **Lamura** (nr. 10-11-12, oct., noi., dec. 2005, p. 8): „Particularitatea cea mai izbitoare a acestei creații este dată de viziunea asupra lumii arhaice, tradiționale, de o detașare obiectivă, nesentimentală, de o luare în răspăr a unor mituri și demolarea lor pe calea umorului, a ironiei și chiar a parodiei.”

De remarcat că în seria **Liliocilor**, dialogul – adesea luând forma stilului indirect liber –, formulările eliptice, precum și interjecțiile onomatopice ori cele cu valoare verbală (specifice țaranului hâtru, care face haz de necaz) dau oralitatea unei scrieri care exploatează virtuțile **spiritului nastratinesc**. Spectacolul umanității rurale soresciene este asemănător (însă nu identic!)

celui din **Amintirile** lui Creangă. Și acolo, și aici, spectacolul (unul ilar, dramatic, tragic uneori) este realizat de diverse categorii: copii, tineri, maturi și/ sau bătrâni, fiecare cu metehnele sau calitățile sale. Însă „Dacă la Creangă facem cunoștință cu lumea satului humuleștean în chip concentric, de la frații, părinți, vecini, rude și alții, Marin Sorescu înregistrează și descrie figuri de-a valma, localizate în timp și spațiu aleatoriu.” (Teodora Albu).

Dacă la Creangă, în **Amintiri...**, am putut recunoaște jocul cu măști, într-un spectacol carnavalesc, susținut de Nică și frații săi, povestitorul fiind, în egală măsură, actor și regizor, la Marin Preda, în **Moromeții** (volumul întâi), ca și la Marin Sorescu, în toate cărțile care alcătuiesc epopeea **La lilieci**, viziunea lumii rurale, ca spectacol, propune o altă manieră față de cea a scriitorului humuleștean. În **Moromeții**, protagonistul – Ilie Moromete – devine împreună cu cititorul **spectator** al celor care se perindă pe drum, dar sunt momente când Ilie Moromete este și **regizor-actor**, în cadrul sistemului său pedagogic aplicat membrilor familiei. Umanitatea rurală soresciană este prezentată de un **regizor discret**, lăsând cititorului spectator impresia că lumea din **La lilieci** se prezintă singură. Așa se explică prezența dialogului, care nu numai că dezvăluie spontaneitatea vorbirii, ci și faptul că **spectacolul** se desfășoară sub ochii cititorului, aceasta fiind încă o trăsătură a spiritului nastratinesc.

În **La lilieci**, Marin Sorescu îmbracă, rând pe rând, atât haina de **narator omniscient**, cât și cea a celui **implicat** în cele povestite. Omnisciența îi dă posibilitatea autorului să etaleze **spiritul nastratinesc oltenesc** și să facă din unele creații micro-scenete, dialogul fiind concentrat, iar cel care narează substituindu-se regizorului: „Dimineața, cu noaptea în cap/ ăștia de la comitetul provizoriu/ Cu hoții după ei, ca să/ Predea plugul: «Pentru verificări»,/ Au zis ei./ -Cum să-mi verificați mie plugul, mă?/ Ce, acum ne luați și amprentele/ După coarnele plugului/ Și le depuneți la / primărie/ În dulap cu acte? Hă, hă!” Se poate lesne observa că ironia țaranului este amară. Ridicolul situației nu pare a fi departe de verosimil, căci – să nu uităm! – în perioada cooperativizării forțate, abuzurile celor care se-ntreceau să raporteze la **Centru** încheierea rapidă a acestui act samavolnic erau asemănătoare cu situația imaginată de Sorescu. Insistența cu care cei veniți după plug se interesează de averea gospodarului relevă faptul că nu credeau cu una cu două, chiar dacă omul este sincer și recunoaște că nu mai are nimic: „S-au dus, s-au uitat prin curte./ -Bă, ce avere ai pe-aici?/ Asta e agoniseala, mă, nene! (Și niște ălea vechi, niște coșuri de nuiele./ Pârmaci, gânjuri de car făcute din puieti de ulmi/ Arși și răsuciți.)/ -Mă, unde-ți e strânsura?/ -Ce strânsură, domnule, n-am nimic!/ Duceți-vă de-aci, că pun câinii pe voi.” Tot la perioada cooperativizării forțate – înscrierea în GAC-uri – face referire **Amprentă de nas**. Aici, rizibilul constă în **găselnița** celor care se ocupau de înscrierea țaranilor. Chemați la Primărie (la Comitetul de partid), pentru a-și da adeziunea în scris, țaranii recurg la un întreg repertoriu de gesturi, spre a nu semna: „Li se punea hârția în față./ Oamenii încrucșau mâinile, ca să nu semneze./ -Pune deștul aici!/ -Nu știm carte noi. Femeile își băgau mâinile/ În sân. Bărbații le puneau ori la spate/ Și se țineau cu una de ailaltă, ori le încrucșau pe piept./ Ziceau că nici degetul nu știu să-l pună, dacă nu știu carte./ Îi chemau pe rând, într-o odaie a Comitetului/ Provizoriu/ -Așa-i ziceau primăriei – Totul era provizoriu. Numai pământul/ Voiau să-l ia pe tot. Niște hăia, grași, rumeni./ Burtoși, veniți de nu știu unde să te lămurească./ În cămăruța aia, cum intra țaranul, sfrijit, speriat,/ Nebărbierit, făcând pe bolnavul, înțepenea. Punea ochii/ În dușumea – preferă să se uite cum intră/ Motorina în dușumeaua aia veche, decât să

se uite la foaia de/ Hârtie, care-l aștepta pe masă, gata scrisă.” (s.n.). Față de reticența celor nevoiți să vină la Primărie, mai marii zilei nu se lasă impresionați, nici măcar atunci când li se spune că nu știu carte și, prin urmare, nu au habar cum să-și dea adeziunea. **Găselnița** lor este ingenioasă și chiar dacă secvența e lucrată în absurd, ea dezvăluie înverșunarea **tovarășilor** în a-și duce **sarcina de partid** până la capăt: „...unul din comisie venea și-i/ Trăgea cu-o pensulă de tuș pe vârful nasului/ Și altul, pe la spate, îl împingea de cap./ -Hai, apleacă-te aici./ -Păi, dacă nu știu să mă iscălesc! Nu se-nvăța carte pe vremea/ Mea. Da' acela îl tot apleca de cap... până-l băga cu nasul în cerere.../ Și asta era iscălitura. Cu tuș cu vârful nasului.” La țărani care se eschivează în a-și da adeziunea de „intrare în colectivă” putem recunoaște spiritul nastratinesc, circumscris unui ludic al gesticii și limbajului. Afișând naivitatea, ei cred că vor putea ocoli gravitatea situației – una fără ieșire decât doar în direcția dorită de fâhrerii locali comuniști.

*

O caracteristică a poemelor unde putem sesiza spiritul nastratinesc la personajele din **La lilieci** este teatralitatea. Subsumat acesteia, ludicul apare ca fiind unul voluntar sau/ și, de cele mai multe ori, involuntar. Bunăoară, spre a ilustra „faima” unui sătean, care – se spunea – ar avea obiceiul de **a dormi din picioare**, Marin Sorescu imaginează o scenetă, exagerând voit acest „obicei”. Pentru protagonist, e ceva normal, însă pentru cititorul-spectator absurdul situației este rizibil. Partea expozitivă a creației **Târg la Bălcești** dezvăluie intenția firească a lui Florea de a vinde porumb: „Florea lui Ghiță trebuia să se repeadă la Bălcești,/ Să-și vândă porumbul. (...) / Zicea să meargă cu căruța. (...) / (...) Se gândise să plece de cu seară...” Când să iasă la drum, omul roagă femeia să-i aducă pieptarul, căci fiind în postul Crăciunului, noaptea se lăsa frig. Aici, e momentul ca naratorul să spună pățania gospodarului: „Florea era cam somnoros de felul lui./ I se dusese vestea că doarme din picioare./ Și dacă s-a văzut sus pe capră, arânjat,/ A adormit. Așa cu mâna întinsă pe hățuri./ (...) Dimineața, iese țata Mitra să dea drumul/ la păsări. Îl vede-n poartă. Încremenit pe capră.” Din discuția celor doi soți, observăm că bărbatul nu sesizează ruptura temporală: „-Hai, fă, nu mai aduci odată pieptarul acela?/ Că-mi e de zor!/ -Au, fire-al ciorilor cu somnul tău,/ Unde să te mai duci acum, că e ziuă? Până ajungi,/ Târgul se sparge./ - Ce ziuă? Nu vezi că e-ntuneric?/ -Păi e-ntuneric de ziuă, că se face acuși ziuă,/ Nu întuneric de noapte. Noapte s-a făcut aseară,/ Acuși se face ziuă./ - Când dracu trecu noaptea, fă, că adineauri te trimesei/ După pieptar...” Năravul acesta al lui Florea – dormitul din picioare – ca formă de inactivitate amintește de „năravul” protagonistului din **Povestea unui om leneș**. Numai că acolo ludicul fără a fi conștientizat de personaj era **voluntar**, aici e unul **involuntar**.

Un alt sătean, Spânu, cu apucături vestimentare de-a-ndoaselea, parcă ar fi un alt nerod întâlnit de personajul din povestirea lui Creangă, **Prostia omenească**: „-Nărodule, du-te acolo-n vale și-ntoarce pantalonii,/ Că se schimbă vremea,/ Se mai pune vreun potop, ne-apucă-aici/ Și tu nici nu poți fugi așa, cu turu-nainte./ Mă dacă te trăsnește cumva,/ o să se mire lumea, cum te-a răsucit bubuitura/ În pantaloni, de ți-au venit nasturii la spate./ Ca la muieri.” Omul nu sesizează paradoxul și dacă cele din preajmă râd, el e sobru: „Spânu, serios, se uită pe el:/ -Da' ce-au pantalonii mei, că eu așa-i port demult/ Și n-am observat nimic.” Ca să-l facă să înțeleagă inadvertența

în vestimentație, cineva – o femeie mai șugubeată – imaginează o posibilă situație paradoxală, cu Spănu protagonist la înmormântarea acesteia: „Spănule, când oi muri, să vii să-mi duci sfeșnicul,/ (...) Da' vezi cum te îmbraci,/ Că-mi întorci procesiunea-ndărăt,/ Dacă-mi vii tot așa, cu turu-nainte...” Replica săteanului e specifică spiritului nostru balcanic și, mai cu seamă, celui oltenesc, de a face haz de necaz: „-Lasă, fă, când o să fii moartă, nu te mai uiți tu acolo,/ La nădragii mei.../ Tu te uiți în sus și numeri stelele.”

O soacră e nevoită să iasă și să intre pe fereastră, punând scara, căci pe aceeași ușă folosită de noră nu are voie: „Mi-a-ncuiat ușa într-o zi, povestea a bătrână,/ Și-am stat încuiată-n casă, că n-am putut să mai ies./ Când am scăpat de-acolo, n-am mai îndrăznit să mai intru pe la ea./ Ce să fac? Am pus scara de la pod și intram și ieșeam pe/ Fereastră.” Față de pățania relatată de bătrână, comentariul din final, făcut de autor, include ironia înțelegătoare: „Ei, rea e și bătrânețea,/ Ferească Dumnezeu să ajungi să simți scara vieții/ În spinare. S-o mai și muți di coló coló.”

Doi bărbați au apucături cazone și în viața civilă. Unul, Jurebie, face instrucție cu nevasta, celălalt, Seder, visează că trece escadronul și niciodată nu poate să-l urmeze. Și într-un caz și în celălalt, incipit-ul dă informații despre cel revenit de pe front: „Jurebie se întorsese proaspăt din război./ Războiul greu, stătuse mult pe-acolo./ Fusesse pe tot frontul (...)/ (...) Acum ajunsese acasă și să se bucure și el de/ Viață, de pace, de casă, de brazda de pământ.” Ciudatei apucături a omului („Dar în loc de vorbe dulci îi veneau, cum zisei, comenzi.”), naratorul îi găsește o justificare: „Că după atât amar de militarie – fusesse și/ Frunțuș –/ E greu să treci așa dintr-o dată la vorbe civile./ E ca și când ai fi petrecut în străinătate,/ și nu prea mai nimerești pe românește.” Rizibilul nu provine din relatarea autorului. El doar consemnează detașat faptele. Spre a stârni hazul, Marin Sorescu imaginează sceneta cu martori, unul dintre aceștia asumându-și rolul de povestitor: „-Mă, ce instrucție o fi făcând ăla acolo,/ În puterea nopții?/ (...) Întră Florea, îl găsește așa și zice:/ -Nu în genunchi, frate-meu, că de-aia am făcut România Mare./ «Culcat! Târâș marș!» Așa să-i comanzi muierii!/ (...) Ce mai râdeam, când ne povestea Nea Florea despre/ Instrucția lui Jurebie cu nevastă-sa.” În cazul lui Seder din **Escadronul**, rizibilul nu provine din faptul că visează că vine escadronul și nici din ciondăneala celor doi soți. Explicația naratorului coroborată cu aceste două aspecte relevă hiat-ul temporal: „Ce să fie, că nu mai are oprovenie,/ Se văieta Anica. Nu-i prinde gura de veste ce-ndruga./ Eu nu mai poci de la secerat/ Și el mă ia din vis noaptea,/ Să-i fac pâine că pleacă escadronul/ (...) Îmi dai câte-o... zămârcă/ De mâncare, o zămârcă și mă scoli întotdeauna/ După ce trece escadronul./ Cum să-l mai ajung eu, pe jos?/ (Și escadronul lui trecuse de 60 de ani,/ Tot escadron visa.”

*

Comportamentul deviant al unor personaje, cu apucături sau hobby-uri ciudate, contrastează cu normalitatea. Ceea ce este „normal” pentru ele e anormal pentru cititorii-spectatori. De aceea, putem situa asemenea personaje în galeria celor cu spirit nastratinesc, ele luând aparența drept esență. De aici și rizibilul situațiilor. Spre pildă, Ioniță Birete, protagonistul din poemul cu același nume, colecționează poze ale diferitelor personalități și la recensământ cere să-i fie consemnată „strânsura”: „Toate pozele care i s-au părut lui importante,/ De la Stalin încoace,/ Erau bătute în pioaneze pe pereți./ (Le-a văzut Ionică,

la recensământ./ -Pe-astea să le mai scriu aici, nene?/ -A, scrie-le! Astea sunt averea mea. Strânsura./ Mă uit la ele ca la vite. Agoniseală, neică!/ Cu ăștia mi-am petrecut eu veacul.” În legătură cu rizibilul fragmentului reprodus, putem spune că este unul de aparență, spre a proteja pe cel care transpare din subtext. Să ne explicăm! Declarația omului că se uită la fotografiile unor personalități ca la vite și solicitarea ca la recensământul animalelor să-i fie consemnată „averea” – acestea stârnesc râsul. Însă, dacă avem în vedere două amănunte comunicate de narator (Ioniță avea **poze care i s-au părut importante de la Stalin încoace**, ele fiind „bătute” în piuneze **pe pereți**), ne dăm seama că el nu a intenționat, în fond, să ia în răspăr hobbi-ul omului, ci faptul că în „epoca de aur”, toate instituțiile statului aveau la loc de cinste, pe perete, portretul **Tovarășului**.

Poemul **A bea gaz** (care are naratorul implicat) este axat pe spiritul nastratinesc, ce relevă ingeniozitatea lui Nea Trică: omul scapă de boală, bând gaz. După ce Trică dezvăluie **rețeta** sa („Așa, preț de-o linguriță pe zi,/ Înainte de masă. Gaz!”), naratorul îl avertizează: „Să nu mai spui la nimeni, că te-nchid./ Te ia lumea cu pietre. Lumea n-are de pus în/ Lampă și dumneata îl bei...” Cel vindecat nu se sinchisește (un alt aspect al nastratinescului) și dă amănunte: „Am încercat... da’ ce n-am încercat ?/ Toate ierburile, toate buruienile, toate cojile/ De copaci fierte, toate cozile de cireșe, de prune,/ De porumbe.../ Ceai de mătase de porumb, de anghinare, de sovârf,/ Ceai de lubeniță... Lubeniță fiartă, cine-a mai pomenit!/ De pătlagină.../ Nimic. Nici un leac.../ Până m-a învățat o femeie...”

Istoria lui Leancă (din **Leancă luat din căluș**) ilustrează, prin tărășenia nastratinească, zicala **Nu e pentru cine se pregătește, ci pentru cine se nimereste!** Faptul că la un praznic cineva bea un litru de țuică și apoi moare pare neverosimil. Așa că autorul explică, în felul său inconfundabil, expresia **a fi mort de beat**, cu varianta **a fi beat-mort**: „A băut la-nmormântarea unuia un kilogram de țuică./ Și la urmă murea și el, cum ar veni în cinstea/ Răposatului.” Narațiunea continuă cu alt detaliu legat de această expresie: „Oamenii de păziseră mortul l-au păzit și pe el./ Dar cu sfială, că nu erau siguri de deces. Mai/ Murise o dată./ Într-o zi de Rusalii, fiindcă dormise beat și fără pelin/ La brâu.” Jumătate serios, jumătate ironic, Marin Sorescu lămurește care a fost norocul lui Leancă: „Norocul lui a fost că era lumea strânsă./ Să-l jelească pe altul. L-au îngropat și pe el/ În contul ăluia.”

*

O femeie și un bărbat (Ricuța lui Pătru și Cazacu) au apucături ciudate: ea vorbește singură, el se autoflagează. Comportamentul celor două personaje este paradoxal. Femeia **vorbește necuvântătoarelor** : „Ricuța lui Pătru vorbea singură. Asta era damblaua ei,/ Așa se pomenise vorbind la lemne, la găini. Lumea îi zicea/ Avocatul./ Pentru că avea un glas ascuțit și-o mare repeziciune în/ Rostire. Când se supăra, se ducea lângă furcile pământului/ Și tănuia acolo. Toată taina le-o spunea furcilor.” Dacă în cazul Ricuței ciudățenia ei stârnește mai degrabă – vorba lui Nichita Stănescu – **râsu-plânsu**, în cel al lui Cazacu, explicația dată de vecini e una voit batjocoritoare: „Când se-mbăta Cazacu sau se certa cu cineva/ Își da palme, își smulgea părul, se supăra rău de tot pe/ Persoana lui./ Era rău. Se snopea, domnule, în bățai./ -Aoleu, fir-aș al dracului!.../ Și jap! cu palma peste obraz./ La urmă se prijonea

cu palma ailaltă.../ Îl vedeai trecând pe drum zgâriat, cu vânătași/ Cucuie, vai de el. «Iar se-ncăieră-n oglindă», ziceau vecinii.”

*

Necazurile bărbaților avute din pricina muierilor sunt și ele rizibile. Când se ceartă, fie pleacă el, fie ea! Gheorghe (din poemul **Purcea**), venind acasă băut, e luat la zor de nevastă și gonit de acasă. Pățania celui gonit și nevoit să înnopteze pe câmp, în singurul obiect cumpărat de el – o puțină – provoacă din partea cititorului un zâmbet îngăduitor. Însă justificarea bărbatului care nu se desparte de puțină face din el un personaj nastratinesc: „Vin și eu cam băut și ea se ceartă cu mine/ Și mă dă afară./ -Ia stai tu, muierie, că nu merge așa. Eu am o puțină/ Aici la tine, am dat bani pe ea./ -Ia-ți putina, fi-ți-ar brădoaica a dracului, că curge./ (...) Ce să fac? Mi-am luat putina, am dus-o-n porumb în vale./ Dac-aș fi plecat s-o las singură... dacă mi-o fura cineva? / Dădusem bani pe ea./ Așa am stat ciucit în ea.” (s.n.).

Ori de câte ori se ceartă cu bărbatul, Ioana (din poemul **Lada de zestre**) își ia lumea-n cap, nu înainte de a-și duce cu sine lada de zestre. Plecarea femeii de acasă și revenirea ei, după ce bărbatul se ducea după ea devine aproape o obișnuință, încât tatăl naratorului nu scapă ocazia de a șfichiui acest „ritual”, acest procedeu făcând din cei doi soți certăreți personaje nastratinesti: „Îl vedeai venind, el cu tuciul de toartă./ Ea cu lada frumoasă, în cap./ (...) Ei, tineri! Parcă atunci se vedeau prima dată./ -Ete, Dumitru iar vine cu zestrea, zicea tata.”

Dacă indiferența lui Bățu (din **Grija**) față de femeia infidelă stârnește mirarea și consternarea colectivității („-Mă, de ce te canonești tu pe pământ, ca nelumea?/ Îl certa câte unul, nu te sui să dormi și tu în pat/ Lângă muieria ta, că de-aia ai luat-o./ -Nu, că ea doarme la Mitru lui Ciugulea,/ Cum să m-ating eu de ea?/ -Ptui! Bată-te să te bată...”), în alt poem, fratele lui Banța, în ciuda faptului că era socotit de muierie molâu, găsește cu cale să arate lumii ce „poamă” are la ușă. Modalitatea – una ingenioasă – ține de același spirit nastratinesc: „Știi ce i-a făcut a lui frate-meu?/ (...) Cât a fost el unde-a fost, ol-a făcut de răs, auzi?/ Da și el, când a venit, cât e de moale,/ I-a găsit în ladă scrisorile de la ibovnici,/ Le-a luat pe toate și le-a lipit cu cocă,/ Le-a afișat pe toate/ La primărie./ (...) Le citeau toți ca pe circulare – răsul lumii, răsul lumii!”

*

În **La lilieci**, sunt și personaje cu implicații în lumea animală. Astfel, protagonistul din **Daraua** amintește, prin îndeletnicire, ca și prin metamorfozare, de Pandele Vergea, personaj din povestirea **Între cotețe**. Dacă personajul lui Macedonski își făcuse o pasiune în a crește tot soiul de păsări, iar obsesia lui pentru acest hobby merge până acolo, încât are loc metamorfozarea sa, în vis, simțindu-se „cocoș din creștet până-n tălpi”, finalul acestei creații literare fiind unul tragic (personajul va fi mutilat de proprii **copii**), cel al lui Marin Sorescu are parte de o metamorfozare parțială, în caricatural: „Luase astenia de la o găină./ Un pui părăsit de cloșcă,/ Pe care îl crescuse el în sân,/ (...) Îi scormonea cu degetul în țărână./ Așa cum fac toate cloștile/ Și-l chema: «Piu! Piu! Piu!»// (...) Crescuse mare, o găină, care vara sărea pe fereastră/ Și oua în pat./ Și deodată a început să se umfle. Stătea bleagă./

(...)// Peste câțiva ani/ A început să se umfle el./ Avea aceleași simptome, dacă își aducea bine aminte -/ Numai că nu oua.” Imaginea sisifică din final, în disperata încercare a protagonistului de a reveni la normalitate este una rizibilă: „Își puneă cărămizi pe pânțece./ Se dezumfla burduful./ Zilnic sporea greutatea.” Celălalt personaj, Trică (din poemul **Schija**), înghite, pe când dormea, un șarpe și are parte de un „tratament” special. Explicația cu privire la ineficiența tratamentului empiric dezvăluie luarea în răspăr de către autor a leacurilor băbești: „Unul, Trică, dormea./ Și-i intră un șarpe în gură,/ (...) // L-au luat și l-au pus cu picioarele-n sus/ Și cu capul în jos, pe-o strachină cu lapte./ Fiert. Să se ducă aburul la șarpe./ Șarpele n-a ieșit deocamdată./ Că era lapte praf.” Poate fi și acesta un **semn** al neîndemânării celor care au aplicat „tratamentul”. Malpraxis-ul nu apare ca fiind unul malefic, pentru că e convertit într-o practică a unor salvatori, ce au recurs la o soluție de sorginte nastratinească.

FLORENTIN POPESCU

Dan Laurențiu: „Eu am căzut din cerul cu grădini albastre...”

Sub semnul acestui frumos vers pe care l-am găsit într-una din ultimele poezii cuprinse în volumul său retrospectiv **Poziția astrilor**, apărut în 1996 în colecția „Biblioteca pentru toți” a Editurii „Minerva”, sub îngrijirea autorului, pare a sta, la o mai atentă lectură, întreaga lirică a lui Dan Laurențiu, poet din generația de aur a lui Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Grigore Vieru, Marin Sorescu, Gheorghe Tomozei, Cezar Baltag. Iată că - Vai!, cum ar zice poate un bard – unii dintre acești străluciți reprezentanți de generație ne părăsesc, rând pe rând, ca într-un blestem, aproape la aceleași scurte intervale de timp la care s-au ivit pe lume. Marin Sorescu (n. 1936) a plecat spre cele veșnice în 1996, colegul lui de generație, Gheorghe Tomozei (n. 1936) urmând la scurt timp (1997), pentru ca la scurtă vreme să-și încheie destinul-i pământesc Cezar Baltag (1937-1997), iar mai apoi să-și frângă zborul și Dan Laurențiu (1937-1998).

Evident, cum s-a întâmplat și se întâmplă mai întotdeauna la moartea unui poet valoros, și în cazul autorului cărții **Poziția astrilor**, numele lui Dan Laurențiu a fluturat o vreme pe multe buze (și nu numai ale confrăților!), iar opera lui a intrat, brusc, în atenția publicului larg, căutându-i-se taine și subînțelesuri, conotații și semnificații la care până atunci nu s-au gândit, poate, decât criticii și istoricii literari.

Nu mă număr nici pe departe printre cei care se pot lăuda cu prietenia și compania lui Dan Laurențiu. Prin natura lucrurilor, locuind multă vreme în blocul scriitorilor din strada Apolodor din București, l-am cunoscut, însă, întâlnindu-l în mai multe rânduri când venea în vizită la prieteni și cunoscuți din imobilul cu pricina. Abia dacă am schimbat câteva replici convenționale și de politețe de-a lungul mai multor ani. În furnicarul de scriitori și scriitoriși aflați într-o neconținută mișcare și sporovăială (în preajma sau în blocul de pe Apolodor, dar mai ales în restaurantul și grădina de la Casa Scriitorilor, ori în alte locuri), Dan Laurențiu ieșea în evidență, ca om, prin câteva trăsături ce-l individualizau, la modul plăcut, și-l făceau ușor recognoscibil. Întâi și-ntâi prin figura aparent boemă a ținutei lui vestimentare, căci nu-mi amintesc să-l fi văzut vreodată „la patru ace”, cum se zice, adică purtând costume elegante, la dungă, cravate sau papion; apoi prin nelipsita-i umbrelă, folosită mai degrabă pe post de

baston, indiferent de anotimp, decât ca umbrelă propriu-zisă, care să-l apere de ploaie ori de razele fierbinți ale soarelui din toridele veri bucureștene. După această primă impresie, la Dan Laurențiu te surprindea, în chipul cel mai plăcut, politețea și maniera elegantă (o eleganță necăutată ori afișată din cine știe ce considerente ce ar fi ținut de „imaginea” pe care ar fi vrut s-o aibe în ochii celorlalți, ci fiindcă așa îi stătea lui în fire) în care îți vorbea. Modul agreabil de a ți se adresa sau de a-ți răspunde era (cel puțin în ce mă privește) însoțit mai întotdeauna de un zâmbet cald și prietenos – de unde și gândul ce te încerca numaidecât: acela că omul ascundea un suflet mare, nu numai dornic de comunicare, ci și împătimit de setea de a oferi mângâiere și liniște. Era aidoma unuia din copiii care umblau cu crengi de cireș înflorite în mâini – cum spune însuși într-o poezie...

Grijile și treburile de tot felul, piedici pe care n-are rost să le inventariez acum mă împiedicaseră să-i citesc toate volumele și duceam cu mine povara vinovăției de a-mi fi scăpat chiar și câteva care i-au fost încununate, la vremea apariției, cu laurii unor premii naționale importante, conferite de Academie și de Uniunea Scriitorilor.

De aceea, în 1996, când o amplă selecție de autor i-a apărut în colecția „Biblioteca pentru toți”, sub titlul avut de volumul cu care a debutat în poezie (**Poziția astrilor**) am găsit prilejul cel mai nimerit de a-mi oferi un fel de „absolvire” de vina amintită. Așadar am purces la lectura pe-ndelete a poeziilor lui Dan Laurențiu, căutând să deslușesc, dincolo de haina metaforelor, acel inefabil și acel fior (iartă-mi-se termenul banal, dar e primul care îmi vine în minte) ce-l fac original și inconfundabil pe autor, asigurându-i un loc bine stabilit în contextul liricii noastre actuale. Și prima constatare a fost aceea că omul se confundă cu opera – cel puțin sub aspectul formei, al învelișului de cuvinte, la fel de elegant și tot atât de discret ca și ființa care i-a dat întru chipare. A doua constatare mi-a confirmat ceea ce intuisem mai înainte: întregul univers liric al lui Dan Laurențiu este dominat de o mare singurătate, de o tristețe ce se consumă pe sine în cea mai desăvârșită discreție. Căci, spre deosebire de alți poeți, de ieri sau de azi, Dan Laurențiu nu-și clamează durerile, dorurile, suferințele din iubire în versuri „trâmbițate”, în lamentări zgomotoase (și cu atât mai puțin credibile și convingătoare!), ci, introvertindu-se, el abia dacă și le șoptește pentru sine, cu sfială și reținere, în mare taină, ca și cum s-ar rușina la gândul că este auzit de alții. Este un meditativ, un om întors în permanență cu sufletul către copilărie, iar cugetul insului ce se privește pe sine retrospectiv nu se poate sustrage de la starea de candoare a anilor dintâi: „Crește sarea ce lacrimi în jur / ce rob fără lanțuri / bate în geamul soarelui stins / mă luminează doar gândul // amar să cobor lângă el / mortul albastru îmi va rămâne / deschis e orizontul său de copil / până la capăt nu plânge” (*Până la capăt*). Rareori poetul – scrutător neobosit și neliniștit al abisului, al cerului, al transcendentului (cu care în ultimele poezii din volumul amintit tinde să se confunde) - își proiectează sufletul și inima în marele spațiu stelar, în cosmos, precum în *Carul de foc*: „adu-ți aminte de acele raze / de ochii tăi muritori în cer / lumina cădea la porțile raiului / cu sunetul nepăsător // tu rătăcești în carul de foc / prietenii vor crede c-ai orbit / când pipăi cu mâna drumul abisului / adu-ți aminte de unde vii și unde vei pleca // cerul de iarnă-și întinde prin nouri / gâtul cenușiu de femeie pierdută ai milă / de ochii închiși ai străinilor / care ți-au dat lumina acestei sfinte lumi”.

În contextul mai larg al poeziei lui Dan Laurențiu, însăși iubirea – cu largul său evantai de trăiri, neliniști, suferințe, întrebări etc. – se refuză trăirilor

dionisiace, devenind un motiv al căutării clipelor de liniște și revelație prin contopirea în natură, într-un fel de panteism gingaș și discret: „și apoi vom dormi / pentru totdeauna ca două / aripi de ceață / pe umerii sfântului amurg” (*Aripi de ceață*) sau: „E ceasul reculegerii / aplecat peste umărul tău / îngerul plânge / unde oare ai fost astăzi // tăcerea te ocrotește ca o mamă / privești la cer și o lacrimă / îți luminează mormântul / el te așteaptă ca o sărbătoare” (*Lumină*).

Poet al candorilor, Dan Laurențiu descoperă fiorii unor sentimente autentice pretutindeni în lumea banală în care îi este dat să trăiască. Le descoperă și le investește cu semnificații profunde – prin raportare la propriu-i eu, precum în *Floarea din vază*: „Nici nu știu de ce vei muri / căderea unui om / cu fața în două / un câine trage clopotul în lună // nici nu știu de ce vei muri / atroce floare ce-mi rostești liturghia / din vaza mea neagră / fără iertare // nici nu știu de ce vei muri / am căzut cu fața la pământ / și am izbăvit pământul cu plânsul meu / astăzi știu de ce vei muri”. Nu e de mirare, deci, ca în „recuzita” sa poetică să se întâlnească, nu de puține ori, elemente ale universului vegetal, dar și ființe diafane - îngeri, nori și ceruri, abisuri intuite dincolo de fragila existență pământescă a omului. Pătrunse de fior metafizic, amintitele elemente primesc conotații speciale: „a încerca să fii mort ca o petală / de trandafir o repet / a încerca să fii mort / ca o petală de trandafir // lângă un mic paravan de lumină și umbră / pe care mi l-au construit părinții / un altar a încerca să fii mort ca o petală / de trandafir asta mi-aș dori” (*Ca o petală*).

Oscilând parcă între Arghezi (cel ce în *Psalmi* își punea întrebări și-și răspundea singur în legătură cu existența lui Dumnezeu) și V. Voiculescu (împătimitul practicant al „Rugăciunii lui Iisus”, nerăbdător să se contopească în Divinitatea care l-a creat), Dan Laurențiu se vede pe sine călătorind într-un transcendent de care se teme ca de un mare necunoscut, pe care-l vede aidoma unei mări în care, după moarte, se va scufunda pentru totdeauna. Nu înainte, însă, de a se mai dăruia încă o dată oamenilor: „Ușile iar se închid / cu lacăte sfinte / când bate vântul bucuriei / într-un luceafăr negru // cum sare timpul în lături / câinii se gudură-n lanț / mirosind prada / morții ce vine cu pași de pisică // de pe scara aceasta scufundată în mare / voi arunca în tăcere / un pumn de stele / pe cerul oamenilor” (*Ce va rămâne*).

Ducând simbolul gesticii mai departe, nu putem decât să adăugăm: *Pumnul de stele* este însăși poezia lui Dan Laurențiu – cea care, dintre filele cărților lui, va lumina de acum, în posteritate, sufletele cititorilor ei.

(din vol. **Eu v-am citit pe toți**, în curs de apariție)

NICOLAE ROTUND

Constantin Arcu – *Ceremonial de despărțire*

Printre cărțile aflate în biblioteca revistei *Ex Ponto* și a Filialei „Dobrogea” a U.S. află volumul de povestiri **Ceremonial de despărțire**, Editura „Paralela 45”, 2005, al lui Constantin Arcu, redactorul șef adjunct al revistei *Bucovina Literară*. Prozatorul debutează editorial cu proză scurtă, **Cenușa zilei**, căreia i-au urmat două romane. Cursul mi s-a părut firesc, înscriindu-se pe făgașul bine cunoscut al uceniciei romancierilor români la proza de mai mică întințere – nuvela și povestirea. Surprinzător într-un fel, după **Omul și fiara** și **Faima de dincolo de moarte**, romane care s-au bucurat de o bună receptare, revine, iată, la povestire, parcă în dorința de a retesta posibilitățile pentru o nouă producție romanescă.

Ceremonial de despărțire include opt povestiri de dimensiuni inegale, în mare după un text restrâns urmează un altul de mai largă respirație. E o tehnică vizând două obiective: pe de o parte, să-i lase răgaz lectorului de meditație iar pe de alta, să-și probeze, dacă mai e cazul, vocația amplelor narațiuni. Cititorul observă lesne posibilitățile tehnice ale naratorului, întinse și variate, a organizării datelor narrative, a aceluia *punct de vedere*, perspectiva înregistrării acestor date, întâmplări, evenimente. Tind să cred că autorul, cadru didactic universitar specializat în drept, este bine informat sub raportul teoriei literare. Remarcăm printr-o proiecție a lui Genette atât povestirea expusă de naratorul omniscient (*povestirea non focalizată*), cât și *povestirea cu focalizare internă* (naratorul preluând punctul de vedere al personajului).

Și registrul tematic este variat, în pofida „subțiririi” cărții, 158 de pagini, dense, cu alternarea realului și a fantasticului. Prima povestire *Avocado*, apelează la mitul diavolului. Avocatul Luigi fusese angajat „într-un serviciu secret mulți ani, se remarcase în operațiuni devenite acum celebre, dând dovadă de reale aptitudini, dar după evenimentele din '89, tocmai această râvnă determinase punerea sa pe liber. Ca urmare, fusese nevoit să se apuce de altceva. Și, în ciuda opoziției ferme a baroului, cu sprijinul unor vechi prieteni, reușise să se strecoare în avocatură.” Moartea fratelui geamăn l-a împins spre băutură și, deși convingerea că viciul acesta îl înjosea, îl hărțuia zilnic, decizia de a renunța era amânată pentru ziua următoare. Băutura îi dădea senzația că este victima unui destin crud, trăia un soi de voluptate masochistă. Într-o seară târziu primește vizita unui individ țigănos, un „tuciuriu”, care

intră neanunțat, se așază în fotoliu picior peste picior „renunțând la atitudinea umilă pe care o luase la intrare.” Avea „fața acoperită cu un strat de păr scurt, ochii roșii ce-i străluceau în obscuritatea încăperii”. Dialogul pe tema trădării, insinuările, atmosfera bizară încărcată de tensiune și neliniște, intenția de a-l pune în situația celui înșelat îl duc spre gândul sinuciderii. Vizitatorul devine tot mai insinuant, mai intim: „Se aplecă și mai mult către Luigi. Aș vrea un sfat, matale ce-ai face în locul meu?”, și „Avocado”, cum îl apelează intrusul, trăiește convingerea că individul „care rânjea deasupra capului său”, care-i „citea și cele mai ascunse gânduri, pe care nu și le mărturisea nici lui” este diavolul în persoană. Diavolul este un simbol al Răului, indiferent de înfățișare, de îmbrăcăminte. Se vede cum treptat îl domină pe avocat, îi macină personalitatea și așa aflată într-un avansat stadiu de degradare, încearcă să și-l facă sclav. Lectorul este martorul unor răsturnări de situații, o rupere de realitate, intrarea într-o zonă a confuziei, intervine, vag, un soi de dedublare. E un mecanism ce nu-și are explicația, sensul, logica într-o existență verosimilă, se rupe, cum ar spune Adrian Marino, relația obiect-semn, cu o consecință firească, aceea de „profundă alterare a ordinii semnificației”. Se trece în fantastic, cu alte cuvinte, chiar prin această incapacitate de a explica noua situație. Intervențiile în ordinea normală a timpului țin, de asemenea, de tehnica literaturii fantastice, unde durata capătă alte dimensiuni. Clipa pare că se suspendă: „... se simțea parcă hipnotizat de ochii roșii care îl fixau fără cruțare”. Spre final, sensurile încep să transpară. Organul văzului scormonește, pătrunde dincolo de ceea ce-i vizibil pentru toți, direct în conștiință. De altfel, ochiul este organul percepției universale, căci el percepe nu doar lumea fizică, ci scutează orizontul intelectual și moral. Discursul narativ se ambiguizează, naratorul însuși nu poate face diferența între cele două lumi. Acuzat de soție că „s-a făcut praștie iar”, ajuns în stradă „înțelese că nu era nimic grav. «Avocado» fusese numele codificat al primei sale surse.”

La aproximativ același nivel al dualității realității și fantasticului, cu consecințele respective în mai toate planurile, dar cu anumite diferențe specifice se plasează *Amintirile unui magician*. Magicianul este un scamator, creator al unei lumi iluzorii, și conduce un joc, un spectacol căruia îi cad victime spectatorii (cititorii). Scenariul presupune o compromitere a fantasticului în substanța lui, un estetic. Puterile dobândite sprijină finalități pozitive, uzurpează ascensiuni carieriste, îndreaptă situații etc. și ele sunt pretexte narative pentru imaginația autorului, debordantă. Spiritul ludic este la el acasă, slujit – ca și în cazul ultimei povestiri, *Un plan de bătaie* – de câteva categorii (surse) ale umorului cu efecte garantate, precum satira, parodia, sarja, caricatura. Textul de la sfârșitul cărții pune în lumină o dimensiune pe care cititorul o bănuiește în timp, și anume pe aceea de pamfletar subtil. *Un plan de bătaie* surprinde existența unui grup de scriitori dintr-un târg, cu orgoliile și credința că fiecare este cel mai valoros, măcinat de intrigi, cu dorința să se eternizeze încă de pe pământ, să lase în urmă reputații imaculate. Narațiunea este o veritabilă galerie de mediocrități literare, tânjind după un semn, cât de mic, de prețuire din partea vreunei reviste din centru, veleitari, delatori. Organizarea textului și logica înlănțuită a secvențelor dau coerență structurii discursului narativ, parcă voit metodologic ori doar intuitiv. Deschiderea textului îl obligă într-un fel pe lector să străbată de unul singur spațiul presupus că s-ar continua. Și tot deliberat aruncă în derizoriu ceea ce în tinerețe părea înălțător, lasă tensiunea să scadă prin acea opoziție intervenită între sinceritatea și aspirațiile de început și ipocrizia, acreala de acum. Personajele par scoase dintr-o gravură, autorul

comentează în subsol ca odinioară Budai-Deleanu reacțiile indivizilor, emite anumite considerații, așa că lectorul aude tot. Constantin Arcu e un prozator auditiv prin mânuirea dialogului și vizual prin mijloacele comicului, îndeosebi cele ce sprijină intențiile pamfletare, mimarea adevărului, a originalului, a autenticului. Dacă trecem dincolo de definițiile teoretice, academice, putem presupune că întreg comicul este parodic în principiu, nu doar în raport cu modelele deja constituite, și raportat la ce este veritabil, adică serios în general. Cum s-a observat în *Amintirile unui magician*, parodia capătă forme diverse, adică poate fi satirică, ludică, polemică, totul în raport de finalitatea punerii în mișcare a mecanismului pamfletar (în asamblul lui). Povestitorul are știința adaptării stilistice la diversele subiecte, cum cititorul atent și-a dat seama, reutilizarea duce (v.J.M. Defays) la câteva tendințe detectabile, dintre care am în vedere *deja-vu* și *parodia*. Prima generalizează situațiile oferite, cea de-a doua funcționează, abia perceptibil, și omagial, în paralel cu intenția vizibil depreciativă. Dacă le alăturăm satira, cu finalitate marcant disprețuitoare, și ironia, cu rol batjocoritor, sau epistolar, specie ajutătoare, reconstituim un ansamblu de tip pamfletar, cum am mai spus.

Alte povestiri investighează stări grave existențiale uneori patetice, fără să impună, însă, ceva memorabil. Sunt pagini de notație, interesante, într-un spațiu de observație unde mijloacele comicului sunt utilizate cu severă parcimonie. Remarcabilă este *Duminica bolnavilor*, cea mai întinsă povestire. Relatarea începe în zori: „Ca în fiecare dimineață, cu puțin înainte de ora șase, m-am trezit” și se termină noaptea: „După ce ușa de sticlă s-a izbit cu zgomot în spatele meu, am simțit că încep să mă dizolv în vifornița ce agita coroanele arborilor uriași dincolo de care noaptea îmbrățișa orașul”. Între aceste două momente sunt prezentate micile întâmplări, sunt relatate scurte biografii, decepții pricinuite de sentimente erotice imaginate, reflecții despre viață și moarte etc. Cum spuneam, e mai mult o proză de notație și farmecul narațiunii stă chiar în firescul relatării. Nu se întâmplă nimic senzațional, fiindcă în câteva zile bolnavii se cunosc între ei, își spun suferințele, își clamează optimismul ori decepțiile, aceleași mereu, își târăsc pașii pe coridoare, se întâlnesc prin locurile de fumat, colportează știrile, încearcă să se ajute între ei, analizează simptomele cu siguranța unor experți, comentează evenimentele pricinuite de noi internări. Totul decurge pe făgașe binecunoscute și în același ritm. Nici măcar duminica, ziua prin excelență a vizitelor, nu schimbă mersul obișnuit al existenței. Este o zi din viața unui bolnav de astm, o zi trăită într-un spațiu supus unor interdicții, cu specificul lor și lectorul se oprește fie la Soljenițan – inclusiv la *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, – fie la Thomas Mann cu *Muntele vrăjit* ori la atâți alți prozatori înrudiți prin temă. Mai mereu aceste spații sunt înconjurare de pădure, de arbori uriași, ca un soi de protecție între interior (spital, sanatoriu) și exterior („Dincolo de fereastră începea lumea ambițiilor, a vanităților de tot felul, a adevăratelor drame umane...”), ca o cheazășie a dreptului la refugiu, la reculegere, la reflecție. *Duminica bolnavilor* nu este o parabolă decât, poate, prin titlu. Câteva simboluri sunt însă evidente. Înainte de toate, spațiul ca atare, de regulă unul închis. Cei care intră aici nu-l părăsesc în viață fiind decât cu rare excepții, doar ca pretext de a spune celor din afară despre existența dinăuntru. Nebuni, alcoolici, ftizici, cancerosi, mutanți, mai grav ori mai puțin bolnavi, își trăiesc restul vieții aici, în speranța vindecării și reintegrării vieții normale, în spațiile aglomerate cu ritmul lor debordant. Ritmul este același, proprice meditației. Pentru unii, mai ales pentru cei tineri, izolarea într-un astfel de topos poate fi echivalentă unei

inițieri de tip pedagogic, pentru viață. Odată stagiul satisfăcut, pot ieși. În acest caz legile spațiului ermetic nu funcționează. Timpul nu mai are însemnătate, în consecință și discuțiile interminabile, întrebările și răspunsurile, meditațiile fără de sfârșit despre valoarea vieții. Este o magie care ia sfârșit când devine clar că-i iluzie totul, că, în fond, răspunsurile se găsesc dincolo de aceste ziduri protectoare. Deceționat în unele așteptări, convins că se poate trata singur, personajul nostru, care nu-i același cu autorul, marcat și el, firesc, de singurătate („Pe deasupra, *mărturisește*, eram un singuratic, un introvertit, sufeream de o timiditate agresivă”), de contemplație va părăsi spitalul într-un efort de eliberare. Ca și intrarea, ieșirea se va produce brusc. Este o simultaneitate a acestor momente, prima dictată de alții, plecarea de propria voință, și limitează această scurtă dar bogată în experiență și înțelesuri, a doua viață. Relațiile dintre bolnavi duc mai mereu spre confesiune, spre biografii. Sunt foarte curios ce ar fi putut ieși de aici printr-o tratare amplă, având în vedere posibilitățile epice ale lui Constantin Arcu. Este o sursă practic inepuizabilă și de-a dreptul senzațională, exploatată cu bune rezultate și de scriitorii ro-mâni (v. Petre Sălcudeanu, de ex.). Aici ele sunt relatate, schițat, de bolnavii înșiși, reluate apoi, de toți ceilalți, așa cum și-a făcut-o fiecare. Astfel, Bela, colocutorul său, „divorțase la scurt timp după căsătorie, când a aflat că nevastă-sa îl înșală..., a trimis doi prieteni după individul cu pricina, l-au scos și i-au adus boașele pe care el le-a înmănat soției pe tavă: „«Serveștel!» Evident că s-a creat un imens scandal și n-a lipsit mult ca Bela să plătească scump această nesăbuintă: socrul și cumnații săi au jurat răzbunare potrivit legii talionului, cu unele modificări, unghurașul urmând să se ospăteze cu propriile testicule. Amenințarea putea fi ignorată de idiot, însă părinții săi, alertați de înverșunarea părților adverse, l-au scos din oraș în aceeași noapte și l-au dus plocon soră-sii...”. Povestitorul se prezintă fără menajamente: „La cei aproape treizeci de ani, când alții și-au pus deja bazele unei cariere și robotesc din greu pentru a se afirma în viață, eu îmi consideram serviciul de conțopist o corvoadă indispensabilă, un mijloc de a-mi asigura existența, nimic altceva. Nici un fel de plăcere în ceea ce făceam, ca să nu mai vorbesc de pasiune. În rest, tăiam frunză la câini și mă îmbătam cu apă rece împreună cu alții de teapa mea, sperând că într-o zi mi se va oferi prilejul de a pune bazele unei afaceri prospere, deși n-aveam nici idei și nici aptitudini pentru așa ceva. Habar n-aveam de ce ar fi trebuit să mă apuc, viitorul rămânând o chestiune destul de abstractă în mintea mea.”

Biografiile (autobiografiile) cer și portrete. Constantin Arcu realizează cu o mână sigură câteva crochiuri: Maxinesi, a cărui externare circula ca o glumă, este „un individ spelb, cu numai câteva fire decolorate de păr, fără dinți, scund și străveziu”; preotul spitalului, ce oficia slujba de Duminica Bolnavilor când „familia și cei apropiați le fac tot felul de daruri”, este „un tânăr cu fața suptă și roșie”; o vizitatoare, medic veterinar, are fața „rumenă, plinuță, lipsită de finețe, iar părul galben și-l strânsese într-un coc împletit sub un batic subțire”. Portretelor individuale li se adaugă descrierile de ansamblu, într-o tușă densă, groasă, realistă. Salonul este invadat de „turmele de gândaci maronii ce se împrăștiau peste noapte pe toți pereții salonului. Acum (dimineața, n.n.) începeau să se retragă, n-aș putea spune unde anume...” Sala de mese este mereu aglomerată, ocazie pentru panoramă și detaliu: „Între timp, sala de mese se umpluse ochi, în marea majoritate bătrâni care mai tot timpul deplângeau neînsemnătatea pensiilor lor. La masa mea, alături de două femei s-a așezat tipul acela care îmi spusese că era obișnuit cu ideea morții. Îi

priveam pe furiș maxilarele descărnate și lațele blonde, rărite și unsuroase, uimit până la fascinație. Altul, probabil, s-ar fi gândit la sinucidere, însă tipul se ținea tare... În ușă își așteptau rândul și alți bolnavi”.

Iată că după *Duminica orbului* (Cezar Petrescu), după *Duminica mușilor* (Constantin Țoiu) ori după *Petrececi duminicale* (Eugen Lumezianu) literatura noastră se îmbogățește cu remarcabila *Duminica bolnavilor*.

Ceremonial de despărțire este alcătuit din așa-zisele evenimente ale naratorului. În pofida unei diversități tematice, al unui întins registru de strategii narative, volumul are o coerență evidentă, dată de plăcerea povestirii. Constantin Arcu are un timbru propriu și încă multe de spus.

CORINA APOSTOLEANU

Poetul cel îmblânzitor de cuvinte

Jntro recentă intervenție scrisă, Nicolae Motoc readucea în atenția cititorilor, dar și al scriitorilor de poezie o idee pe care mult prea frustele versuri ce populează de ceva timp revistele literare par să o ignore cu desăvârșire: „Dificultatea poeziei vine de acolo că pentru *ceea ce vrea să spună poetul* nici nu există cuvinte. Sau dacă există, ele aparțin unei entități suprafirești care, probabil, dintr-un soi de gelozie, le ține departe de el”.

Gândindu-ne și la *Necuvintele* lui Nichita Stănescu, afirmația poetului ne stârnește imaginația și ne determină să credem că, există încă un *limbaj poetic*, neexersat, cu mici abateri de la regulă, decât de poeții din generații anterioare.

„Ademenită” de real, creația nouăzeciștilor și douămiiștilor s-a distanțat de „entitatea suprafirească” de care amintea Nicolae Motoc, spre a ajunge într-o zonă de conflict cu însăși ideea de poetic.

Iată de ce *Ochiul lui Orfeu* este *cu totul altceva* și față de lecturile curente din revistele literare, dar și față de anterioarele volume semnate Nicolae Motoc.

Uitându-ne doar spre cărțile sale de poezie apărute cam în ultimul deceniu, volumul de față este departe de transparența delicată a *Fragilităților* (1996), de excepționala concentrație de haiku din *Senzații* (2003), dar cu siguranță mult mai înrudit cu *Provocări imergente* (2000).

Este poate greu de crezut că *Ochiul lui Orfeu* (Editura Ex Ponto, 2006) este o ilustrare a *inefabilului poeziei* pentru că limbajul pe care Nicolae Motoc îl alege este mai degrabă unul foarte conturat și foarte viu. Înseși titlurile celor trei diviziuni ale volumului sunt asocieri de cuvinte greu de conceput altminteri: „La mila unui ego divin viran”, „Epicentrul strălucirilor vagabonde”, „În marginea unei concreteți infinite”, într-o înlănțuire suprarealistă.

Cele trei „personaje” din acest inedit poem dramatic ar fi : Orfeu care se și adresează lectorului, Cronos, mai degrabă tăcut, dar omniprezent, iar cel de-al treilea este Zeița Cruzimii, care punctează finalul. Cele trei entități aduc mărturie despre dimensiunea proteică a poetului care se poate identifica prin mai multe nume, prin mai multe voci, prin infinite fațete.

Mitul orfic, venind din antichitate către lumea modernă, și-a amplificat cele două componente inițiale: coborârea în infern (*katabasis*) a bardului care îmblânzise fiarele cu cântul său și însuflețise obiectele și momentul morții sale, asociindu-și ideea de misterios, ezoteric.

Nicolae Motoc propune *inițierea* cititorului într-o nouă lume poetică cu un nou limbaj, „coborârea” spre materialitatea frustră a cuvântului și, mai mult, asocierea imaginii lui Orfeu cu cea a unui izbăvitor Mesia. El se sacrifică în felul său pentru mai binele semenilor. Trimiterea directă la destinul Christic este poate șocantă într-o lume a mitului total transformat. Eul poetic se ipostaziază în: „Telal albinos al mirobolantelor pomeni cu dulci ciorchini / Din flori de salcâm spre-ndestularea celor săraci cu duhul // partizan al comerțului cu-mpieturi din ramuri de ghimpi / Amintind de coroana fratelui orfic care spre a ne salva / De sclavia cruzimii se încredințase unei iubiri abstracte”.

Orfeu anunță sosirea noii credințe, prin însăși esența de sacrificiu pe care o poartă cu sine: „Te ignori fără să fii îndreptățit sa afli de unde vii deși / Așa cum fratele isus despre a cărui sosire am profețit - / i-a făcut față unei întrebări și mai dificile-*de unde/vine credința?*- și Tu ai putea spune că vii ca bucuria / Sau dorința *de unde s-a zămislit din ea însăși lumina*.”

Universul marin, prezență constantă în scrierile lui Nicolae Motoc – poezie sau proză – este refăcut de fiecare dată în alt registru. Amintirea mării și a sentimentului pe care apropierea ei îl creează, a senzațiilor olfactive, a lungilor plimbări pe faleză, golfului poleit de soare în zori sau violaceu în penumbra înserării, așa cum s-au fixat mental la diferite vârste se sublimază într-o nouă proiecție față de care peisajul real are sau nu importanță.

Volumul *Ochiul lui Orfeu* înseamnă mare și simboluri nenumărate care vin din acumulări culturale. Construcția de-a dreptul labirintică a edificiului poetic din volum impune o atenție specială din partea lectorului care poate fi amăgit de încărcătura mitologică a textului.

Zeite, menade, zei aspri cu păgâne glasuri, ritualuri uitate sau doar împinse în zona de umbră a gândului apar și dispar printr-o continuă fulgurație a memoriei regresive. Trecerea prin poezie este în fapt o străbaterie inițiativă a unei lumi, pe care privind-o și trăind-o, te alătură simțirii unui Orfeu care nu mai are seninătatea și lumina venite din glasul divin sau cântecul lirei ce împlânzea fiare: „S-ar zice că trecând prin infern eu mi-am câștigat harul / Dezechilibrului și-al infraviziunii. Altfel cum aș mai izbuti / Să alerg în toate părțile deodată sau să pun un semn / De egalitate între petrecerile unor fantasmă cu aripi / Și desfătările unor forme ale misterului pe insulele fericirii / La care ești chemat să iei parte fără sentimentul duratei?”

O ironie crudă a iubirii și a vieții aduce în prim-plan menade grotești, slujitoare într-un templu al minciunii și îndoielii unde puritatea iubirii lui Orfeu nu își mai găsește locul: „Uneori în zori sunt chemat să duc cu fiecare menadă / O boccea virtuală / Doldora de tuburi cu boieli și săcuietți muzicali cu silicon / Gene false și oglinzi din pietre lustruite c-un șmirghel / Din lacrimi de bărbați care suferă că nu-s iubiți. Pline de depilatoare și flacoane de ruj preparat din sângele lui orfeu”.

O va mai căuta/o va mai găsi adevăratul Orfeu (cel cu majusculă!) pe a sa Euridice în infernul lumii?! Spune poetul: „Aici unde fidelitatea este un izvor spre gloria / Euridicei din care-șoptește din șanț țitera / Spartă-mixat cu sângele lui orfeu menadele / Beau cu pumnii Unde înainte de a fi în pas / Cu tăria răzbunării sau s-o confunzi cu dorința / Iubirea e o formă de-a sfida indiferența mării”.

Seva cu totul „grea” a poemului este dată de incredibile asociații lingvistice sau chiar de cuvinte abia născute dintr-un nou creuzet poetic: „zăpada unui zâmbet pe gura verii și-a falezei / Amplifică muzica ploii și nostalgia ei fricoasă”, „în bazarul falezei îmi revine onoarea de aghezmatar / fără plată să

schimb solzii vernali nutriți de speranțe / pe indulgențe scrise cu stamine în stare să îi absolve”. O frenezie a cuvântului, o „utilizare” la maximum a limbii române, într-o manieră de transfigurare a realului în fantast.

Emoția pare inexistentă ori ascunsă cu parcimonie în spatele cuvântului. O subtilă trimitere spre parnasianism în peisajul aspru, tratat cu uimirea celui care descoperă că geologia falezei a căpătat o frumusețe stranie: „Un drum al falezei paralel cu marea ar fi al multiplului / Divagant unde dictatura luminii sfârșește prin a fi mar / Cată de o mistică a valurilor aproape decise s-o refuze / Tu taci cu fiecare crăpătură dintre bazalturile cubice / Care se adună și se despart ca pliurile de armonică / Închipuind sub roțile mașinii când zalele unor centuri / De castitate când bolțile unor șiraguri de arcade plate”.

Valul, scoica, stâncă se dematerializează și se re-materializează sub ochiul atent al poetului. Nu mai sunt elemente de decor marin, ci însăși percepția acută, prin toate simțurile, a întregului univers, căci marea însăși e lumea.

Multe din versuri au gravitatea unor sentințe filozofice și prin ele poezia lui Nicolae Motoc se întoarce la una dintre inițialele sale meniri dramatice, subliniată în multe rânduri de explicitatea cu „fiindcă”, nefirească poeziei în alte contexte: „Frumusețea nu se teme de dorință fiindcă are destinul / Unei veri veșnice cum nu se teme nici cine nu are trup” sau „Frumusețea și iubirea nu se tem de ură sau nedreptate / Nu se tem nici de sărăcie sau de edictele oricărei puteri / Obsedate să-și supraviețuiască cum nu se tem stâncile / Care nu știu nimic despre gustul și culoarea sângelui”.

Tăcutul Cronos domină întreg poemul; prezența i se face simțită prin însăși traversarea acestui întreg univers mineral, dar și de istorie a omenirii. Ochiul lui Orfeu înseamnă privirea lui Orfeu care trece dincolo de timp și de spațiu, „călătorie dinapoia ochiului”. Lumea antică și lumea modernă sunt părți ale unui întreg ce se lasă descoperit, amintind eminescianul motiv al „ochiului care înlăuntru se deșteaptă”.

„Înapoi” și „înainte” în timp sunt noțiuni care își pierd semnificația odată ce Ochiul divin străbate veacurile și mitul nu mai este decât un pretext al prezentului: „Tânăr în preajma înfricoșătoarei mări înstelate de-afară Și a îngăduitoarei mări înghețate din tine te lași băntuit / De un simulacru de jale țâșnind din arteziene ascunse / Ochiului divin care când te aștepți mai puțin face un pas / C-un veac înapoi / Și te trezești în ținuturile începutului unde mai licăresc / Incoruptibile primele izvoare ale bucuriei și prosperității // Te deschizi în tăcere să cuprinzi cu blândețe tastatura / Cu maidane în trepte a falezei schimbate în computer”.

Lumea este dominată de spectrul cruzimii și nici „miracolele de bazar” ori „lumina inimii „nu pot împlânzi destinul.

Care este în esență mesajul transmis de *Ochiul lui Orfeu*? Este lumea încă doritoare să primească în minte și suflet *poemul*? Și dacă nu: „Esențială e prosperitatea la limita visătoriei și în pas / Cu divinizarea agresiunii și a succesului obligatoriu”?!

I s-ar putea reproșa poetului caracterul greoi al versurilor din *Ochiul lui Orfeu*, densitatea extremă, apelul continuu la mit, la istorie.

Credem că pentru Nicolae Motoc tocmai dimensiunea culturală a contat în sublimarea unui întreg crez poetic.

Nu este sigur că poetul trebuie să își schimbe numele la fiecare nou volum, dar probabil că *Orfeu sunt eu!* ar fi un bun motto pentru acest volum.

Răpit pe veci plăcerii



În **Sonete 2** (Editura Arania, 2006), Adrian Munteanu cultivă forma fixă dintr-o încredere în „rost”, în capacitatea poetului de a-și organiza ființarea artistică pe criterii estetice, gest care poate părea desuet acum, „când veacuri / De gesturi tandre-au devenit istorii”, când reperatele ontice (om, divinitate, natură) sunt spulberate prin „silnice atacuri”, iar locul „visărilor de taină” a fost luat de alunecarea în gol, în „văgăuni cu umbre reci împunse”.

Tematica sonetelor este variată, de la dragostea cântată (oricât ar părea de antipatic acest cuvânt criticii literare și receptorilor de literatură modernişti / postmodernişti, sonetul e potrivire melodică, deci cântec, sau nu mai e nimic) în maniera lui Petrarca sau în cea voiculesciană, până la căutarea / tăgada quasiargheziană a divinității, cu metafore subtil romantice într-o încercare de recuperare a antichității și a miturilor precreștine.

Adrian Munteanu face câteva concesii postmodernismului, care înțelege literatura ca joc, spectacol de cuvinte sub care nu se mai ascunde decât plăcerea diabolică a cultivării artificialului, a lipsei de profunzime, experimentele lui (sonete alcătuite din cuvinte „ce din coadă au să sune”, înșirate după criterii alfabetice, exterioare) având de fapt menirea de a atrage atenția poetilor contemporani că te poți juca și altfel decât cum fac ei, obsedați exclusiv de anatomia și fiziologia omului: „Abrupt atac aripa amuțită / Amorfe-accente aspru amputate / Au asfințit abulic amânate / Având alături arma ațintită / Afinități avid algoritmate / Aur ascund alica ațipită / acea arcadă amplu alun-gită / Ardea alcoave-amar aglutinate / Absent ascult aceeași abordare / A acoladei arcului astral / Aulic ax acoperă altare / Actinii-albastre au ajuns aval / Adeverește-ardentă alternare / Acord adus aproape abisal” - *experiment 1 (litera a)*. După câteva astfel de tururi de forță lexicală unde, ca cititor, nu ești foarte sigur dacă te afli în fața unor jocuri textualiste ori în fața unei parodii a ermetismului ionbarbian, poetul te mai face partaș unei experiențe, cea a „antisonetului”, prin aceasta el înțelegând respectarea regulilor prozodice (rimă, ritm, măsură), dar coborârea din sfera semantică a transcendenței pline într-o zonă a epicului centrat pe „omul recent”, produs al hedonismului consumerist: „Îmi rup cu dinții pielea dintre țâțe / și-nfig ciosvârta găfâind nu știe / tăcutul înger calea să-ți ație / nu se agită aripi de nagâțe / stai fă în casă s-a pornit urgie / n-ai minte-n cap îți curg numai tărâțe / și vorba seacă ți-e scuipat de mâte / îmi ies colaci de fum de sub dimie / atârnă mama rufele să

iasă / un iz de carne arsă stai pe brânci / să-ți vină sânge-n țeastă mă apasă / un scâncet surd și monoton de țânci / dintre vecine care-ți e aleasă / de preacurvie rănile-s adânci” (*in vitro 1*). Sonetele „in vitro”, clonate, artificiale, pură invenție verbală, la un pas de căderea în verbiaj, nu sunt reprezentative pentru Adrian Munteanu, care nu este un poet sedus de „isme” (clasicism, romantism, modernism etc), ci un poet foarte sigur pe el și cu adevărat îndrăgostit de sonet. Parodiile și „clonele” pe care le presară în volum, dincolo de aspectul ludic al demersului, au probabil și rolul de a-l trezi pe cititor din amorțeală, creându-i falsa impresie că ar avea de-a face cu o simplă inginerie, cu o schelărie ingenios construită, dincolo de care, în spirit postmodernist, s-ar afla nu „catedrala” (Wittgenstein spunea că pentru a o contempla trebuie să dai jos schelele), ci nimic, neantul.

De fapt lucrurile nu stau așa, pentru simplul motiv că Adrian Munteanu nu și-a programat să distrugă rezistența multiseculară a sonetului prin rescriere parodică, ci, pur și simplu, el scrie aducând în contemporaneitate și încercând să revigoreze o specie literară extrem de dificil de abordat. Înnoirile sunt mai ales la nivel lexical, regulile prozodice fiind respectate (în absența lor nici nu mai poate fi vorba despre sonet, ci despre orice alt fel de poem, astfel că strădania unui mai puțin în vogă poet contemporan de a scrie sonet „în vers alb” este cel puțin comică).

O parte din sonetele care-și merită numele (adică majoritatea) scrise de Adrian Munteanu aduc o imagistică de tip baroc, bazată pe exacerbarea senzorialității, a gustului pentru fantastic și pe un anume rafinament al metaforei trimitând la un fond precreștin: „Degeaba fugi, o Daphne cu păr moale, / Din trist alai, scrutând un cerb prin spații, / Povara mea o voi feri de Grații / Chiar de-ar dori să-mi dea păgân târcoale. // Doar pentru tine vor veghea bărbații / Rămași etern înmărmuriți la poale, / Căci sunt Apollon și-ți voi da ocoale / Până când Marte va pieri-n rotații // Te urmăresc prin jariște, fierbinte, / Când înserarea stinge-o altă zi. / Roiesc în preajmă zodii, să te-alinte. // În ochii calzi de-a pururi te-oi privi, / Să văd cum zeul fluviului, părinte, / Te va prefăce-n laur, pe vecii” (*Mit 1*). Iubirea apare atât în ipostază romantic / barocă, înveșmântată în metafore livrești, cât și în dualitatea senzualitate / conștiința păcatului („Să nu se stingă-n aspre ierni amnarul // Râvnirilor de nestrunit bărbat. / Ascunde-mă în inimă ca darul / Jinduitor de patimi și păcat” – *Așază-mă pe bruma gurii-ncinse*), pentru ca, în final, sonetele să ajungă la o exprimare a sexualității primare, în ton cu tendințele actuale din poezia postmodernistă: „trăiesc gemând prin creierul hipnotic / simt între pulpe fulgere mă strânge / ca fetusul într-un borcan de sânge / golita țeastă în vârtej spasmotic / încolăcita patimă răsfrânge / urlet de voci insinuând despotice / că nu privesc un sân decât erotic / un pui de mierlă-n oul putred plânge / acum ți-ajunge simți răcori prin vene / cu mucii la glezne se jeleşte-un țânc / și-și scarpină eczema din izmene / mă arde-un junghi în plex pe când mănânc / răbdări prăjite s-au întors cangrene / pe ochi pe gând pe limbă în adânc” – *in vitro 2*).

Sonetele de factură voiculesciană spiritualizează combustia erotică punând-o sub semnul eternității și al inocenței (metafora inorogului): „Alerg secunda-n râpi secătuite / Și sap în glod, ca să gădesc topazul / Frământă roibul orelor izlazul, / Și îmi fărâmă vrerea sub copite. // Rupând zăbala, în pământ împlântă / Rărunchiul tihnei care-a-ntârziat, / M-arunc în șeaua zilei ce-nfierbântă / Un ciob de cer în urmă aruncat / Cu coama-n vânt, un inorog se-avântă, / să întărească timpu-nrouat”.

Apelul la miturile precreștine este dublat de o supunere în fața unicului mit care n-a devenit simplă narațiune fără referință, mitul sacrificial-cristic: „Deschide poarta, omule și frate, / Să intre solul jertfei în absidă, / Îl vezi cu pasul blând, să nu ucidă / Smerenia, zvârlindu-te-n păcate. // Te va salva din crâncena obidă / Chemând din spații-nflăcărări uitate / Într-un târziu, la ușă când vei bate, / Uitându-ți trândăvia deomidă, // Va unge rana inimii bolnave / Cu harul sfânt, înmiresmând ardent / Corola tainei pe tăcute nave // Purtând nădejdi spre un etern prezent. / Pe țărmlul tău, îndepărtând epave, / Te vei simți eliberat torent” (*Deschide poarta omule și frate*). Nevoia unei cunoașteri de tip mistic îl determină pe Adrian Munteanu să inverseze termenii raportului dintre om și divinitate: nu omul trebuie să-l aștepte pe Dumnezeu să-i intre în casa ființei, pentru că, de fapt, Dumnezeu este cel care-l așteaptă pe om să vină la El, să-i bată la ușă: *acel te va salva la ușă când vei bate* presupune un efort de depășire a antropocentrismului profan, în favoarea celui creștin, dornic de transparența lumii, de punere a ei sub semnul îndumnezeirii.

Sonetele nu merg pe urma „lăcrămosului” Petrarca, ci încearcă o îmbinare a galanteriei cu sfera sacrului, iubirea terestră, pătimasă, este spiritualizată până ce devine cumva iubire mistică, poetul neavând conștiința blasfemiei atunci când transformă secvența euharistică într-una pur carnală: „Spune-mi spre seară te iubesc. Odată. / Cum nu mi-ai spus de când te am în sânge, / Nu vezi că-s trist și răsuflarea-mi plânge / Sub coasta ta în chinuri frământată? // Toarnă cuvântu-n miera ce se strânge / În cupa tainei îndelung păstrată, / Ca să-mi cuminec clipa alinată / Cu azima ce între noi se frânge. // În timp ce ruga n-a sfințit havuze, / Din degete s-au revărsat povești / Și-n peșteră, umbros lăcaș de muze, // Mi-am așezat hotarele domnești / N-ai împlinit un zbucium scris pe buze / Mi-ai arătat cu trupul că iubești” (*Spune-mi spre seară te iubesc. Odată*). Pendularea între sacru, profan și simbolurile precreștine este sugestivă pentru lipsa de coerență a omului modern, care folosește cuvintele fără a mai fi atent la sistemul de referință; de fapt, în estetica post-modernistă, important este jocul, inventivitatea verbală, și mai puțin ceea ce se vede *după ce dai jos schelele*. În sonetele lui Adrian Munteanu, dincolo de aspectul galant / ludic și de mestegug, există totuși o ardere intensă, o anumită sinceritate a trăirii care-l îndepărtează de moderni și-l apropie de marii creatori – și iubitori - de sonet, căci sonetul scris fără dragoste e orice altceva, în afară de sonet: „Picioarul zvelt, un semn al învierii / Și coapsa blândă, semn de-ngropăciune, / Sâni trufași, uimiri în trup s-adune, / Pântecul cald, răpit pe veci plăcerii. // Ochii supuși, săgeată să-mpreune, / Păr revărsat în unduire puzderii / Spre vadul calm ce l-au păzit străjerii. / Gura peceti de vreri aprinse pune. // Vinul îl toarnă buzele vlăstare / În șoapte tandre ce nu s-au desprins / Dintr-o prelungă, dulce sărutare // De dincolo de timpul neînvins. / Și ce-nrobire-n sfânta desfătare / De care-am fost, fără răgaz, cuprins!” (*Picioarul zvelt, ca semn al învierii*).

DRAGOȘ VIȘAN

Flash-uri dinspre standul cu cărți

■ Adrian Alui Gheorghe – *Bătrânul și Marta*

(Paralela 45, Pitești, 2006)

In afara majorității prozelor scurte din volumul *Goliath* (Ed. Libra, 1999), care sunt selectate, reordonate de către autor, numai prima proză, romanțul (microromanul) *Bătrânul și Marta* reprezintă o producție epică de ultimă oră. Celelalte nuvele, povestiri, deși au fost publicate în deceniul trecut, completează armonios, după obiective perfecționiste nemărturisite de către autor, edificiul narativ. Dacă am rezuma aici acțiunea întregului volum, spectaculosul ar dispărea, precum cortegiul fluturilor în jungla africană, conduși de un exemplar rarissim cu un corn pe cap, din nuvela *Goliath*. Speranța moare ultima în apocalipticul seism ideologic din cealaltă nuvelă, *Moartea de catifea*: proiectul și regimul clausturant, de **panopticum** ca-n *Istoria* foucaultiană a *nebuliei*, atanasierea colectivă a oamenilor sunt invenția megalomaniacă a unui director de spital. Ca și „serviciul de recrutare”, devenit treptat unul de „anihilare a oricărei rezistențe”. Vor fi dezavuate la urmă de „scriitorul”-narrator. Fost șomer, angajat consilier al mișcării thanatice mondiale, se va ralia primilor dizidenți – celor persecutați, precum Esttela sau Eva, reuniți în clandestinitate împotriva Clinicii.

La recenzarea acestui volum de proză nu trebuie să prevaleze urmărirea factualului, deoarece prin acest risc al deciptării unui scenariu cvasirealist, am impieta grav, am neantiza mesajul romanțului, mai exact celebrarea smerită a cultului cărților din dilematica scriere *Bătrânul și Marta*. Nu ar transpărea revărsările miraculosului la lectură, carnagiul livresc și apoteoza intelectualului-artist: «Între timp am mai incendiat câteva camere cu cărți, priveam focul înfrățindu-se cu paginile îngălbenite de vreme, aveam senzația că tot ce incendiez îmi aparține cu desăvârșire.» Un **flash** reconstitativ imaginarului epic din «romanț» totuși se va impune, date fiind valoarea estetică, candoarea experimentului autobiografic ale acestui demers narativ.

O discuție preliminară asupra titlului, ne va îndrepta asupra unor metaforice corespondențe ale numelui Marta, ales personajului feminin absent,

și scadența M(ortii), «arta de a muri» (M. Eliade), ce trebuie plătită ca un obol de către orice om înțelept. Refugierea permanentă în teluric (pensionarea liniștită) a eroului din *Bătrânul și Marta* este imposibilă, pentru că intervin arta citirii speculative, simile-euharistice a cărților, apoi se prefigurează moartea, adică cele două forțe prin care-l fascinează Marta, fantomatic, nocturn. Așa că ne vom conforma autenticității trăirilor prozatorului și poetului Ad. Alui Gheorghe, indicatoarelor auctoriale scrijelate slab, printre urmele narative lăsate – cu gesturi misterios intextuate – de către protagonistul-narator. Sau gândurilor-negânduri, prevederilor din testamentul primit de la Papasterie, unchiul decedat. O dată cu acceptarea moștenirii – ce consta, dezamăgitor, în îngrijirea și neînstrăinarea clădirii labirintice, cu nivele destinate a fi doar coridoare de bibliotecă – bătrânul se vede în ipostaza de a reacționa pe viitor ca armașii cetăților medievale.

Fără a retrăi stările de extaz sau de angoasă ale unchiului său, care adunase valoroase exemplare, chiar ediții princeps din toate marile cărți scrise, bătrânul își anihilează treptat orice urmă de personalitate. După ce se izolase luni la rând de Diana, de femeia ce-l înțelegea întru totul până să fie subjugat de bibliotecă, bătrânul o chemă la telefon să-l viziteze. După ce îl îngrijea, îi făcu menajul, Diana fu legată, rănită, ținută prizonieră în galeriile bibliotecii, dar reuși să scape cu fuga, nedenunțând autorităților accesesele sale sadice (transa indusă de cărți).

Claustromaniacul deprinde alte simțuri, căci asistă neputincios la o revoltă fabuloasă din partea cărților, împotriva regnului uman (ne)cititor. Neexagerând cu nimic beligeranța ontică cititor-carte colecționată, după răsfoirea cărților, după ‘antropofagia’, absorbirea noastră de către ele vine obligatoriu și ruperea lor din coperti, (auto)pedepsirea: bătrânul le va arde pe rând, până la una. Întâmplările sunt inspirate, din acest moment, mărturisește autorul în postfața volumului, de moartea tragică a unui biblioman la cutremurul din '77, stâlcit de cărțile interzise pe care le salvase și le colecționase. Insensibil-prea sensibil la nevoile lor de a intra în circulație, în vizorul unui public larg, el se simțea, paradoxal, încă de când le îngrijea, un întemnițat. Destinul i-a ales și eroului din *Bătrânul și Marta* propriul ‘holocaust’ în gândul decimării lor, topirea sa noetică în athanorul moștenit.

În postura liber asumată de custode al bibliotecii, bătrânul devine, ca și predecesorul proprietar al «ei», un fel de arhivar-șaman, un locatar care ne tâlmăcește nouă, spectatorilor, acest mister romanesc, voința negregară de resolidarizare a cărților (J. Habermas), care nu se lasă uitate în societatea unde primează imaginea, zgomotul și spiritul mercantil. Bătrânul deslușește vag, pe lângă atribuțiile de a fi șambelanul ultim al cărților moștenite, și o funcție onorifică, pe cea de Căutător al (non)entității Marta (arta+moartea), femeia despre care ne dau contradictorii indicii însemnările, «arborele genealogic» lăsate într-un sertar de către unchiul bibliofil Papasterie. Personajului-narator, bătrânul, i se năzare mereu a-l vedea pe unchiul necunoscut cât trăise, de când luase în posesie ‘blestemata’ clădire. O aude, o percepe extrasenzorial și pe fantoma Martei, dematerializată muză, suferind înfometată (de viață, de sânge omenesc) printre copacii din jurul clădirii, pe la periferia orașului din apropierea țărnelor mării. Eitem ipoteza că toate femeile abia cunoscute de narator, atrase abil în locașul cărților, sunt substitute ale modelelor picturilor, idei livrești – funcționare în oraș dar mai ales prostituate amăgite ușor; îi par protagonistului niște jertfe alese de iluzorica dar omniprezenta Marta, care poate deveni, în imaginația cititorilor patroana unui carnagiu livresc, o nouă

Elisabeta Bathory, dar nu este decât simbolul omniprezenței mortificării în artă, martora iluminării.

Pre-finalul «romanțului», apoteozează mozartian, ca-ntr-o groapă comună, truda ce le pare multora netrebnică: intelectualul, „bătrânul”-narrator vrea să fie zdrobit de viu în clădirea sa de la periferia orașului. Muncitorii din șantierul apropiat construiesc noi locuințe. În cale stă templul bătrânului. Acesta se ascunde, e invadat de lupta cu lumea, conștient înfometat noetic. Demolarea începe. Clădirea e crezută părăsită. Biblioteca, pe care proprietarul o incendiase de mai multe ori, îi devine ca în *Masca Roșie* de E.A.Poe, compresor. Prin personificare, e percepută de către noi, când îl strivește aproape cu ruinele, în moloz, ca fiind ‘torționar’, un fel de Comandor din opera-romanț *Don Giovanni*. Spațiul șantierului din vecinătate, teritoriul vitalist, colonia uvrieră a expansiunii urbanistice din apropierea bibliotecii sufocă acest topos magic. Biblioteca era demult sortită unei alte topiri prin implozie a cărților, mai machiavelică decât planificase cenzura comunistă, prin strivirea lor odată cu molozul făcut de cupele escavatoarelor. Parabola aglutinării de templul cărților a chintesenței artei și clipei morții, așteptarea Martei care ar gravita ca un miraj edenic în jurul destinului nefericit avut de «bătrân» îi sunt salvatoare, iar el se trezește dus la spital. Plecarea lui cu trenul s-ar decoda ca extază a nemuririi, reinstalării și-n suflet de iubire hristică. Marta – **spiritus loci** – ori vorbele altei noi muze, necunoscuta Isabela, îl învață, înainte de a dispărea, arta de a se socoti, ca și acestea, pelerin «supus sorții»: «Și îmi spuse să plec. Oriunde. În lume totul este posibil: să trăiești sau să mori. Să te substitui altcuiva, să faci avere sau să devii de tot sărac. Să ajungi undeva sau nu.» Maximele aparțin «suedezului Oxenstierna», în capitolele I și al XXIII-lea. Îl fac pe narator să creadă în posibilitatea reîntâlnirii, prin itinerariu atemporal, a persoanelor ce-l inițiau: «Picioarele nu rezistă drumului atât cât poate el să te rătăcească. Acolo unde te oprești, îți faci casa. Și iarăși pleci. E pasionant chiar. Descopeream acum asta. Poate în tren, în celelalte vagoane, erau și ceilalți. Marta, Papasterie, Diana, Isabela... Toți ar fi trebuit să plece la timp.»

■ Mircea Ioan Casimcea – *Arheologul*

(Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006)

Discursul „arheologic” și epicul dens din acest roman par stratificate în pasta corpusculelor oralității colocviale, de „memorii secundare”. Demonstrează că nu i se pot invalida instanței naratorii, în mod sceptic, critic, o aderare la fantastic, precum și ipotezele palpante (culese din mărturii de jurnal sau scrisori apocrife) despre revenirea din trecut a unei femei antice, care tocmai e descoperită, dezgropată de eroii-arheologi în Dobrogea. Povestirile formează o macronarațiune romanescă. Atmosfera ficțiunii este în gen Gérard de Nerval, George Orwell, de la sublimul istoriei secrete autorul șarjând, în critica societății aculturale, spre absurd, grotesc.

Prozatorul alege ca subiect o situație banală: descoperirea osemintelor unei tinere femei, o presupusă geto-dacă, hună ori gepidă din secolele IV-V. La sfârșitul romanului-colaj de mărturii avem și una epistolară, „anonimă”, a unei tinere vizitatoare a șantierului. Adeptă a teoriei metempsihozei, ea tocmai își văzuse locuința de veci, pretinzând că între unele avataruri l-ar fi avut pe

cel al gepidei Adipeg (numită greșit Unicela de arheologi). Ea se încrede cu tot dinadinsul karmelor Nefertiti, cobra unui fakir budist, gibonul meloman, dar se lasă bântuită nocturn de spectrul Unicelei. Când să spună ce îi reprezentase „memoria secundară” despre apogeul vieții Unicelei, constată nefirescul situației: nu poate să comită dezvăluirea, refuză sacrilegiul confesiunii, exact cum indica Michél Foucault: «arheologia nu caută să restituie ceea ce a putut fi gândit, voit, vizat, simțit, dorit de către oameni în chiar momentul în care ei își proferau discursul; ea nu-și propune să regăsească nucleul fugitiv în care autorul și opera fac schimb de identitate. [...] Altfel spus, ea nu încearcă să repete ceea ce a fost spus, regăsindu-l în însăși identitatea lui. Nu pretinde a se eclipsa pe sine însăși în modestia ambiguă a unei lecturi care ar permite revenirea, în deplina ei puritate, a luminii îndepărtate, precare, aproape stinse, a originii. Nu este nimic mai mult și nimic altceva decât o rescriere (*une réécriture*): adică, în forma menținută a exteriorității, o transformare reglementată a ceea ce a fost deja scris» (*Arheologia cunoașterii*).

M. I. Casimcea își va lăsa proiecția sa auctorial-afectivă în personajul reflector și narator Arheologul, mandatându-l să o reconstituie, să o anime cel puțin virtual, fantastic, pe această descoperire arheologică Unicela-Adipeg. Impactul mărturisirii, în scrisoarea apocrifă trimisă echipei de arheologi de către avatarul feminin al acesteia, a provenienței lucrurilor zornăitoare primite cu 1500 de ani în urmă într-un vas de Unicela – cu care fusese parțial înhumată – ar leza: intimitatea arheului feminin, integrarea atman-brahman, sobrietatea ipotezelor istoricilor, libertatea imaginației receptorilor de literatură bună. Autorul romanului stopează astfel efuziunile ei lirice.

Intruziunea în discursul epic a oracolului vrăjitoarei Acnagit, urmată imediat de consultarea unui renumit clarvăzător Euziv – în două capitole aglutinate jurnalului incomplet al Unicelei – arată preferința autorului pentru ambiguizarea maximă a controverselor colocalizate științifice, neîncrederea în pseudomartorii de peste timp, a căror oglinzi mincinoase, perceperii spiritiste reduc misterul femeii, ca efect contrar mitizării necontrolate a vieții acesteia.

După botezarea latinizantă „Unicela” din *incipit*, în jurul ființei adormite, ad-hoc, se aud în tabără, în ruina cetății, povești inspirate rapid, spuse în stare de reverie, sau după somn (oasele rearanjându-se automat, formând mandala grafiată într-un gorgan pe coperta cărții) de Arheolog (naratorul homodiegetic) – care este și directorul șantierului, de colaboratorul său Lime și de vreo șase-sapte studenți. Nu aduc cu cele ale lui Boccaccio ori cu *Hanul Ancuței*, decât în măsura rediscutării proximității distanței dintre o cetate decimată de atacuri (molime) și un „vicus” – vecinătatea ei. Destinul alogenei-autohtone Unicela din Vestul Pontului Euxin reface de fapt etnogeneza românilor, percepută și ca retragere în codri, dar și ca expandare demografică a spațiului danubiano-pontic până în ultimele două secole (fluxul demografic spre vechea Sciție Mică a mocanilor și cojenilor, al eroinei Trunchifalnica din romanul casimcian *Amintiri închipuite*, 2005). Fragilitatea, absorția vieții cetăților pontice, nesupraviețuirea tagmei nobiliare din cauza năvălitorilor dinspre Est se observă și din acumularea epică de inventarieri ale mormântului Unicelei, ce nu-i bogat în dovezile opulenței vieții materiale. Fuga de captivitate, precipitarea feminină spre siguranța materială și statutul maternal îi motivează drepturile în incipienta obște sătească. Ascunderea neabilă de colectivitatea încă păgână a extazului mistic, ori a deliciilor amorului ei sunt ipoteze asupra cauzalității morții timpurii, prin defăimare în public, linșaj. Aceste toposuri (citadin-rustic) devin la M.I.Casimcea abcisa înălțării sociale (prin obârșie familială nobilă,

contract nupțial avantajos), respectiv ordonata coborârii personajului Unicela-Adipeg în anonim. Contrazicera ipotezelor despre obârșia etnică a Unicelei intrigă asistența descoperirii arheologice, mai ales pe cercetătorii abilitați ai sitului din cetate, Arheologul și Lime; bijuteriile aflate lângă ea constituie intriga romanului, dar și repere-simbol despre felul perceperii în comunitatea antică a femeii, despre gusturile erotice, estetice – sondate fantezist, deși documentat, de către studenții-povestitori heterodiegetici.

Identificarea onirică a uneia dintre studente cu personajul feminin Unicela vegheat noaptea, în jurul focului, de echipa descoperitorilor lui va fi povestită în zorii zilei care aduce mutarea scheletului din locul funerar la muzeu. Lime fotografiază relicvele și îi arată Arheologului rezultatul muncii lor. Am spune că reconstituirea trecutului Unicelei seamănă cu efortul lui Michél Foucault de a dezierarhiza valorile individului, formalizate excesiv în medii istorice diferite. Climatul socio-politic, etnia, religia puțin contează și-n cazul Unicelei, fiind invocat de Lime și de către moderatorul analizelor microbiografice – Arheologul – aportul la nașterea legendei pe care îl prezintă „fenomenologia”, direcțea observațiilor, confundarea de sine a subiectului cu obiectul analizei. O arheologie foucaultiană a spiritului Unicelei se desprinde vag, dar convingător precum parfumul mirului conservant izvorât din oasele Unicelei. Abjecția vieții unei păcătoase nomade ori autohtone trimite spre o istorie a sexualității, deși autorul nu comite fraudă instanței naratoriale a lui Gh. Crăciun în *Puppa rusa* de a identifica androgenic psihologia Leontinei cominterniste cu a sa. De la grotescul-absurd al povestirii de avataruri macabre Nefertiti-Adipeg-cobră-gibon meloman la sublimul vieții martirilor creștini nu e decât un pas, sau un strat arheologic-scriptural. Gibonizarea culturii, politicii actuale din „scrisoarea anonimă” a străinei corespondente cu grupul cunoscător al Unicelei îl provoacă pe Lime, îi marchează pe naratorii studenți – cu care tinerii cititori se pot identifica. Preluăm, din dicționar doar, pentru că în roman nu se explicitează deloc, o informație narativă indispensabilă: Gibonul dirijor este caricatura compozitorului englez elisabetan Orlando Gibbons. De aceea el prezintă publicului cum se cântă la virginal, făcând însă lecție de anatomie pe o fecioară ciopârțită de organişti giboni din orchestra sa. Senzaționalul – ingredient necesar – nu lipsește însă din nota spontaneității oralității discursive, pe care o remarcăm din strângerea impresiilor acelor tineri arheologi.

Lipsa elaborării concluziilor neutre despre viața Unicelei în fișe documentare, are ca efect mai degrabă avantajul redimensionării metodei onirice, a transei povestitului. Duzina de povestiri a cărții e calchiată după intuirea eshatonului eroinei. Discernerea trecerii graniței dintre viața pleneră și tânjirea, visarea ei – gândirea Unicelei, sunt constant redate apocrif și echivalează cu exercițiul de readmirație a vieții, întreprins de un Arheolog, realizat voit neverosimil, drept *Pigmalion á rebours*, terorizat la muzeu, în final, de horderle invaziilor sale imagine și de arătarea personajului înviat.

■ **Iosif Caraiman – *Noaptea băutorilor de rom***
(Marineasa, Timișoara, 2006)

Alt poet nouăzecist, I. Caraiman, în *Noaptea băutorilor de rom* (2006) cocktailizează prin truc epistolar iubirea, esența trăirilor sale, dialogând cu ea în răspăr, strident – într-o reperlucrare a tehnicilor de fragmenta-

lizare discursivă (focalizare obiectuală) a impresiilor proprii, a liricului: «treaz/ în beția mea/ de-o viață/ din nebunii/ cu surâsul cuminte.../ vin/ tandru inocent/ în fotografia color mă așez/ între noi/ iartă-mă de-ți cântă pământul în/ inimă/ cu nunta norilor o, despărțirea/ din ploii.../ nu mă mai redă mie; [...]» (*dragă iubire*). Tema boemei breslei scriitoricești nu-i nouă, excesul narcisistic e greu de temperat iar evanescența imaginilor, cubismul, colajul cioburilor de impresii, toate se includ expresiv deconstructivismului subdialectal al limbii standard, redat familiar în litotele poetului din partea sudică a Banatului. Deznădejdiile unui autentic nihilist nu au intenția de problematizare a durerii lumii. Durițățile sau libertățile de limbaj au scuza că redau atmosfera iraționalului imprecățiilor din birturi.

Veselia și calmitatea își fac simțită prezența prin oralitatea replicilor, redată și în „stilul indirect liber”, de parcă poetul își populează textele cu personaje luate, din perspectiva terasei, chiar în instantaneele liricizării lui Mitică bănățean («**vagabond** cântând cu/ aripile subsioară/ cântecul acela răstignit vi-l dăruiesc» - „o ușă va rămâne-nchisă”). Bioritmiiile românilor în *loisir* n-au nevoie de a mai fi demonstrate după Caragiale, finul culturolog, vorbele conținându-ne ritualico-pragmatic; privilegiată este conversația sceptică, ea atingând în unele puncte contradictorii asimetrismul judecăților de valoare, cu aceeași prezență de spirit, cu vii și amuzante vorbe în care se observă cum necazul bate hazul «ro-mâniei», adică al kitsch-ului. Drept exemplu, cităm în întregime poezia programatică „cel ce-a iubit o iluzie” în care depersonalizarea confesivă a eului liric (ipostaziat în final ca «rană» a «degetului» suprauman, creator) o așează la masa din localul lumii pe fecioara poezie: «cine a iubit o iluzie împotriva/ judecății împotriva/ judecătorilor/ cine-a iubit iluzia aceea/ iarnă se numește/ cu părul ei îmi șterge urmele de pe/ cer/ doar o pulbere constelațiile și/ steaua fecioarei în vinul cel negru.// hei este cineva acasă ? – întrebă/ vremea viscolul și-n cârciumă/ tace cântând poema.// „săru’mana luați loc...”// lin liniștea-n pahare ninge. Sunt/ rana pe care puteți pune degetul pe voi/ ca și când cineva ușor v-ar atinge...».

Volumul este botezat ritualic și tematic (vizând boema artistică), după titlul scenei lirico-anecdote („noaptea băutorilor de rom”), în care dedublarea instanței povestașului de farse liricoide, confundarea moderatorului ICAR AMAN (una dintre anagramele după Caraiman) cu vorbăreții, histrionii săi companioni într-un bar provincial nu vor cunoaște bine, în mod intenționat, regizarea, cosmetizarea calofilă:

«OCTI (nemaiaducându-și aminte liniștea purperei): [...] acum trăiesc hrănindu-mă cu vieți/ Și viețile nasc moarte-n carnea mea. [...]

Biță: ha-ha-ha-ha... răspunsu-i/ în paharele ce tac. Nu-nțelegi, bătrâne ? în pa-ha-re-le ce tac !

DOAMNA COCA: poetule numai dragostea are gura mai lacomă decât/ foamea/ și eu visez în fiecare noapte/ șerpi calzi încolăcindu-mi coapsele. de ce/ nu vezi ochii mei oglindiți în/ pahar... [...]

UN BĂUTOR DE DETOATE: «pe lângă plopii fără soț/ văruț eu n-oi mai trece/ mă simt nemuritor și rece/ și ca demiurgul mult mai ’oț./ m-am prefăcut femeie a iubi de parcă n-am văzut destule! [...]

Autorului cozeriilor înromate, poetului Caraiman îi ies perfect – dacă ar fi după exigența criticilor mari, sobri – nu puține (un sfert) dintre poeme, atunci când versificațiile neogoliardice se îmbină fericit cu stările de grație: „M”, „’șpe dețuri din arta cu tendință”, „marea mea dintr-un amurg liliachiu”, „melancolie”, „dragă dihanie”, „poem găsit lângă un râu”, „cu tine în numele

curcubeului", „poem pentru ieri", „singurătatea băutorului de rom", „peștișorul de aur (1)", „la masa lungă necăjiții lumii", „revoluția la masa poezilor", "sărbătoarea nebunilor" și "cu uiuga sub mestecăn". Permisivitatea unei lecturări îndrăgostite de text (R. Barthes) reclamă, în măsura în care izbândește experimentul poetic propus de autor, și recunoașterea (*a posteriori*) fabricării îndelungi a stilului autopersiflat «iosife! iosife!» în toate celelalte texte, etape-cheie ale *Noptii băutorilor de rom*. Nivelarea aretorică și anticatolofilismul ating la Iosif Caraiman limite extreme, rar decelabile chiar la suprarealiști: «[...] „las' că nu-i muri tu de-o trăiești și pe asta ;/ amara șugubeața viață dintre sfânt și chefliu"» (*dragă dihanie*). Spargerea convențiilor pare multora inestetică, gratuit și iresponsabil împărtășită. Totuși, lianții onticii personale dintre poemele-vase comunicante, răzbat din raportul lor consangvin cu viața protagonistului boemei ca niște tentacule ale oralității, afectivului, ca amprențele identitare ale martorilor invizibilei confesiuni: numele prietenilor (Emilian Roșca, Gh. Pruncuț, Adrian Derlea, Arthur Porumboiu) ori apropourile despre alți scriitori ori cunoscuți de-ai săi (Emin, Constantin, Octi, Ionchi, Nicolae de Socrace, Eugen, Mariana, Traian, Gogu etc.). Idilele tinereții, munca în portul Constanța, stabilirea în Banat, autobiograficul abia ghicit, dau târcoale mefistofelic poetului, să-l închidă în anturajul proiecțiilor vârstei trecute; dar spectrul amintirilor e imediat afurisit, uitat, clipa prezentă devenind apogeu al sarcasticului: «munce munce semenic/ o lună sânziană va înnebuni prin inimi/ greieri// mai urcă spre izvoare păstrăvii mei/ sărutați? mai joacă pe ape?// la moara chincii umbra poetului constantin/ și iarba răsărind prin cenușă.// s-aprindem focul... cel ce va trece prin el/ umbra ne-o lase. o! ra! vi! ță! ... o! ra! vi! ță!.../ va striga deasupra-i pasărea e m i n. » (*poem găsit lângă un râu*). Chiotul bahico-nupțial al poeziei («o! Ra!», «vi! ță!») este hieratic, solar (către Ra) dar și saturnalic («ță!»), pentru că săritul flăcăilor peste foc, ce poate fi chiar modelul călușului din regiuni distanțate ale României, are conotațiile neuitării confratelui artist, a umbrei sale din opere.

Grafiate cu bond, primele cuvinte și ultimele din majoritatea poemelor constituie, simbolic, reîntregirea concluziei-enunț prim pentru fiecare poem-cozerie, care se poate întoarce, relecturat (rearomat) de la început. Momentele scoaterii dopului și punerea la sfârșit a celui mai calitativ vin în pahare coincid cu raportarea autorului la așteptările mesenilor-cititori, respectiv cu șansa aprecierii juste a efortului creator, a aromelor tari. Degustarea de către specialiști presupune aflarea procedeelelor în urma cărora s-a obținut licoarea magică, textura bahică. Din păcate unele narcoze dau dureri unor cerberi actuali – pudibonzilor dintre istoricii, criticii literari – pe care-i sperie și efectul soporific, încifrarea metodei onirice la Gellu Naum.

■ Marin Codreanu – *Unde au dispărut minotaurii?*

Evocări, însemnări, consemnări (Editura Muzeul
Literaturii Române, București, 2005)

Poetul șaptezecist M. Codreanu realizează, «consemnează» evocări în memoria unor scriitori foarte valoroși, pe nedrept neglijați de critici în ultimii zece-cincisprezece ani: Gheorghe Pituț, Marius Robescu, Dan Laurențiu, Mircea Ciobanu, Virgil Mazilescu, sau Ion Băieșu. Era mai mult

decât necesară continuarea de „retroproiecții literare”, „umbre pe pânza vremii” (după denumirile generice date unor astfel de scrieri de Pericle Marinescu) sau de mărturii-instantanee despre prietenii scriitorii care «au trecut în lumea celor fără umbră», dar aureolați artistic prin umbra capodoperelor lăsate viitorimii. Concentrând la maximum discuția despre opere ori existențe, acest volum *Unde au dispărut minotaurii?* (2005) este odihnitor pentru foarte selectivii cititori de monografii critice, pentru simplul fapt că acestea au c-am dispărut din librării sau n-au prea multă căutare. Avantajul față de arbitrarul viziunii distante, reci din cuprinsul lucrărilor strict critice este că Marin Codreanu respectă criteriul relației dintre om și propria creație, dintre omul-scriitor (editorul, criticul în carne și oase) și mediul cultural ostil sau intenționalitatea nefățîșă, subversivă a realizărilor sale literare. Alt criteriu, ce ne implică pe noi, cei din prezent, ar fi să urmărim în pagini memorialistice de mică istorie a culturii recente impactul asupra publicului, pe care-l repercutează activitatea creativ-literară sau editorială a scriitorilor șaizeciști și mai ales șaptezeciști, în urma demersurilor de liberalizare parțială a inițiativei scriitoricești.

«Minotaurii» temuți de oficialitățile culturii din anii '60 – '70, cei care au făcut posibile rediscutarea ororilor impuse de Moscova în „cultura” obsedantului deceniu, dar și activitatea cenaclurilor studențești, ocrotind insurgența optzeciștilor, sunt și cei care s-au dedicat neprecupețit unui mecenariat cultural benefic (imparțial, cum nu mai este la ora actuală) care se zbăteau să scape pe mulți de supravegherea unor cozi de topor din renumita «casă Monteoru» din Capitală a Uniunii Scriitorilor Români.

Portretele sunt dinamice, edificatorii asupra calităților de adevărați profesioniști ai condeiului, ai presei literare. Curaj, inconformism, tenacitate, colegialitate, responsabilitate, echidistanță, autoritate, spirit deschis (sau măcar permisiv) noului și subversibilului – se pot semna din atitudinile la lucru, ori, direct din discuțiile amicale purtate cu interviuantul-memorialist Marin Codreanu de protagoniștii Nicolae Ciobanu (autor de cărți, excelente studii critice, ca *Între imaginar și fantastic în proza românească*, 1987), Mircea Ciobanu, Marius Robescu, Dan Laurențiu, Gheorghe Pituț, Ion Băieșu. Sau, doar în roluri secundare, de Zaharia Stancu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Mircea Nedelciu, Florin Iaru, etc.

Strădania refacerii atmosferei nu se limitează la cadrul Capitalei. Se amintește și de renașterea culturală din provincie (cum se întâmplase doar în anii 1930-1945), dar din păcate stratagema proletcultistă de incriminare a intelectualilor se perfecționase diabolic în anii '80; face vocile autoritare ale multor mari scriitori tot mai asurdizate (temperându-se dezvoltările din cauza unei cenzuri excesiv de suspicioase) până la revoluția din decembrie. Autorul cărții insistă asupra prezentării dilematicelor decese ale lui Marin Preda, Virgil Mazilescu și mai ales a lui Marius Robescu, al cărui roman nu este dat spre editare nici astăzi de Gabriela Adameșteanu, căreia i s-a încredințat manuscrisul. Cartea lui Marin Codreanu arată contribuția scriitorilor din promoțiile literare '60-'70 la conturarea climatului transmodernist, propice, de spornic dialog între generațiile de scriitori. Animizitățile dintre colegi erau pure jocuri de tatonare artistică, nu sfădiri.

■ Alexandra Mihalcea – *Eva, Anno Domini 2005*

(Curtea Veche, București, 2006)

Compoziția volumului este tripartită: *Anno Domini*, *Despățirea de sine* și *Ospiciul lui Pygmalion*. Încă din primul ciclu poetic eul liric nu își clamează o deconcentrantă pierdere a feminității ca în etapa nouăzecistă post-modernistă a liricii Angelei Marinescu, ci alege trucul defeminizării parodice, gesturi-ghimpi aruncați rapid, atitudini băiețești ale fecioriei zeiței Artemis. Iată un *Purgatoriu* fixat de fapt în edenul tinereții: «Fire de leri/ Mi se încolăcesc/ În jurul gleznei – / Vechi iluzii,/ Avortate la colțuri/ De stradă,/ Care se tânguie/ Spasmodic/ Cu voci de soprană/ Ratată./ Vor să le spun/ Care din ele/ Mi-a ars carnea/ Mai tare». Simbolica «mușcare» de către șarpe, «jupuirea» de angelic (*Poveste din eden*), spargerea tâmplei spre aflarea «cioborilor de lună», rămășițelor de gând (*Tăceri de fiere*), cererea sprijinului nostru ca să se producă anamneza sau găsirea «În ce limbă/ Ar trebui să zâmbesc» (*Ploaia de spini a cuvintelor*) toate conțin stări disforice meditative, dinamica spiritului în fața inerțiilor trupești.

În poemul *Exil* finalitatea dialogului imaginar cu iubitul respins (*Nu mă cunoști!*) se tranșează la modul comicăriei tragice al viziunii răsturnate a lumii (similară celei a lui Ochilă din *Harap Alb*), prin răspunsul apodictic dat oricui: «Nu te cunosc.../ Stau atârnată cu capul în jos,/ Legănată de un fir/ De păianjen,/ Într-un loc prin care/ Timpul a uitat să mai treacă.../ Aștept să mă chemi/ Într-o altă viață – Cu cea de acum am pierdut/ Prea multe pariuri.»

În celălalt ciclu, *Despățirea de sine*, se observă agresarea Evei de către moartea «venită în trombă». Comparația, alegoria acestei himere, în poezia *Moartea mea beată*, ca fiind o mașinărie de neoprit a agonalei existențe este prilejuită de trezirea în zori: «Mi se strecoară sub pernă/ Și mă lovește cu toată forța/ În cel mai ascuns vis.» Viața autoarei poate fi refăcută, parțial, după citirea hematografică a «albastrului» rănilor. Mai mult, după descoperirea supra-eului interogat, care zace ascuns în pliurile ermetice textuale. Criticul ce recomandă volumul, Al. Condeescu, crede că discursul poetei debutante ar fi axat tematic pe iubire, inspirat de «suferințele și deziluziile, inerente vieții», «ar oscila între tradiționalismul modernist al metaforei mitologizante și biografismul minimalist al avangardei postmoderne» (sic!). «Tocirea» e aproape singura mică bijuterie din volum, crede Condeescu. „Moartea mea beată” nu-i însă text artificios creat, retrobiogramă erotizantă. Poemele Alexandrei Mihalcea au aspectul mărilor vârtice. Altceva decât cruzime, africanism al senzorialului este conținut în ironia: «Pe dracu’! E atât de nesperioasă/ Moartea asta a mea,/ Că nici nu-mi mai pot aminti/ Pentru a câta oară mă lasă baltă !/ Pun pariu că acum/ Doarme dusă, cu capul pe coasă.../ Moartea mea nu vine pâș-păș, băi, Cosmine !/ Moartea mea e prea beată!» Iuvenaliile exorcizării morții sale când o vede absentând sau «dând o fugă/ Până la bodega din colț» au cadența discursului poetic sorescian, a sarcasmului.

Confesiune-bilanț a neîmplinirii destinului de artist poate fi considerată *Despățirea de sine*: incipitul «Mi-am încătușat/ Gândurile/ Într-o cochilie/ De melc» și intriganta înecare a lor (sublimare în viziuni poetice) au drept consecință ataraxia – «Ca să nu-mi mai spintece/ Încrâncenate/ Tâmpla mușcată de somn.» Decodarea textuală o facem prin citirea inversă a conotației conținute de titlu; contrazicerea paradoxului „Despățirii de sine” este intuiția că toate gândurile haotice, prejudecăți, complexe ori obsesii (redate prin

«cochilie», traiect spiralat, schizoidic) sunt orientate în afara sinelui de actul creației literare. Tehnicile meditative isihaste, efectul cathartic indus de elegiile stănesciene o fac pe Alexandra Mihalcea să se considere portaltui de răni antimetafizice. Alt simț, al extincției sinelui, prin dematerializare imaginativă, își face pe neașteptate apariția în «gândul» din finalul pseudo-*Despărțirii de sine*: «Am păstrat numai unul/ Ceva mai albastru,/ Închistat într-un țurture/ Înfipt în obraz – / Fostă lacrimă.»

În partea ultimă, ciclul *Ospiciul lui Pygmalion*, Alexandra Mihalcea interoghează fără menajamente, dar, concomitent, foarte suav pe cititorii de azi. Dă o reușită replică artei poetice "Galateea" de Nichita Stănescu, persuadându-i pe aceștia în poemul ei „Pygmalion” să aspire în viață spre statutul neprivilegiat, neînvidiat, autoostracizant, al sculptorului legendar ce însușește, prin perfecte undoiri ale mâinii și dălții, piatra, marmura casantă. Doar ca Pygmalion redivivus, cititorul primește invitație la rescrierea, continuarea operelor: «Ai lipit cioburi de lut,/ Ai lipit fărâme din tine/ În locurile lipsă/ (Așa, ochiul meu stâng/ A devenit ceva mai albastru)...».

Redobândirea forică a autocontrolului, refacerea sinelui – comunicant cu orice semen cititor, cu orice confrate din lumea literară de azi – intră în cele mai stringente aspirații auctoriale: «Cine ești ?/ Cine te-a trimis să-mi smulg/ Toți demonii de sub tâmplă – / Buruieni cu rădăcinile/ Adânc înfipte în carnea mea arsă?» Oglindirea în «tu» nu se transformă în obsesia dedublării autor-cititor. Se propune un dialog fecund, o interactivă priză la public. Principiul autenticității din articolul „FRACTURISMUL – un manifest” (rev. "Paralela 45", 1999, nr. 1-2) scris de Dumitru Crudu și Marius Ianuș este complementar celui de dialogare sau corespondență în versuri cu cititorii din *Eva, Anno Domini 2005*. Demersul neoavangardiștilor de la 2000 încoace este aici actualizat în indicarea pentru instanța receptoare a redobândirii nealterate de drum interior, de inspirație existențială. Acționează tainic la Alexandra Mihalcea, formând orizont de așteptare înnoirilor liricii prin pregnanța revenirii la transmodernismul deceniului VIII din literatura română a secolului XX, al liberalizării colocvialității artistice.

Anatomia spirituală a sinelui spart de acei «ei», de către «demonii» din motto-ul întregului volum care acționaseră spre toropirea conștiinței de sine, a valorii artistice, devine remarcabilă în *Clepsidra spartă*: «Mușcă din jumătatea/ Cuvântului „noi”.../ Privește cum se prelinge/ Prin mine/ Veninul albastru/ Al secundeii!» Privirile nu rămân deformatate. Complexele dobândite după revoluție de către unii postmoderniști în anii 1980-1989 sunt alungate psihanalitic din preajma minților juvenile de către o poetă la fel de juvenilă. Alexandra Mihalcea îl îndeamnă, prin discurs anastigmatic, pe orice vizitator-lector al ospiciului ei foucaultian literar să constate disperarea existentă, dar să se bucure și el de libertatea eului liric de a da cărțile pe față, de a respira, dar nu tot ca un Procust, ci precum un Pygmalion: «Și-acum pleacă !/ N-ai să vezi/ Cum mi se scurge/ Ultimul fir de nisip/ De sub pleoapă.» Libertatea regăsirii sinelui poate fi asumată de fiecare în parte, fără suspiciuni de înregimentare, pentru că fracturismul nu-i curent literar, ci reacție transmodernistă, răscruce prin care se realizează continuitatea cu șaptezecistii, șaiszecistii, avangardiștii și moderniștii. Contopirea (acomodarea) respirațiilor eului liric cu instanța receptoare se face sub semnul unui timp cronometrat, al înțelegerii simpatetice (*Respirații*) sau prin decența supraviețuirii fiecăruia în climatul acultural: «Văduvă neagră, Cesaria Evora/ Ne dizloca sufletele/ Încrustate în dale de piatră./ Acum... ne iubim/ Printre morțile zdrențuite de pat/ Și înjunghiați cu

poeme nescrise,/ Devenim victime colaterale/ Într-un război de țesut vise,/ Pe care oricum... mâine/ O să le arunci la gunoi.» (*Besame*)

Actantul liric, cu «trupul de ceară», se desprinde brusc din simulata lui muțenie, îl agrează direct pe cititorul neatent: «Clipele se strecurau/ printre tăceri translucide,/ Sparte doar de ecoul/ Unui țipăt/ Care mi-a sfredelit cândva/ Trupul de ceară./ Tu ai crezut că sunt mută/ Și ai plecat/ Să îmi cauți cuvinte.../ Dacă le-ai fi găsit/ Nu ți-aș fi spus/ Decât că ești surd,/ Pentru că n-ai învățat/ Să ascuți tăcerea» (*The sound of silence*).

Subtilitate feminină și retragere la pândă, ofensivă mascată. Dar și apărare voalată din spatele rețelelor de cuvinte conspirative, aflate pe baricada textului, care la A. Mihalcea se cheamă *Nimic*: «Sunt un amalgam... Frânturi de nimic/ Legate strâns între ele/ Cu un fir de păianjen./ Știi... mi-e teamă/ Că am să mă destram... Firul e deja prea îmbâcsit/ De așteptările depuse pe el».

ADINA VOINEA

Fără sânge de Alessandro Baricco

Editura Polirom publică, în anul 2004, traducerea lui Adrian Popescu a romanului *Fără sânge* (*Senza sangue*), roman scris de Alessandro Baricco și publicat în Italia în anul 2002 la editura Rizzoli. În perioada în care s-a realizat traducerea românească, în Italia, acesta era ultimul roman al lui Baricco, dar, între timp scriitorul italian a realizat și o serie de alte proiecte. Cel mai recent, din martie 2006, este conceput sub forma unui roman-colecție de studii (*romanzo-saggio a puntate*). Este un proiect foarte amplu lansat în cotidianul *Repubblica* și are drept temă influența așa-zişilor intruși în lumea postmodernă (*nuovi barbari*).

Integrarea romancierului în contextul cultural european se datorează spiritului său complex și viziunii ample asupra existenței. Studiile de muzică și filozofie, licența obținută sub îndrumarea lui Gianni Vattimo îi permit lui Alessandro Baricco să devină un scriitor polivalent. La 30 de ani publică eseu despre opera lui Rossini, *Geniul pe fugă* (*Il genio in fuga. Sul teatro musicale di Rossini*, (1988), iar în 1992 apare eseu despre raportul dintre muzică și modernitate numit *Sufletul lui Hegel și vacile din Winsconsin* (*L'anima di Hegel e le mucche del Winsconsin*). Devine în scurt timp unul dintre cei mai cunoscuți și iubiți scriitori italieni. Este evident faptul că dragostea pentru muzică și literatură l-au inspirat încă de la început în activitatea de filozof și scriitor.

Alessandro Baricco, pe lângă romanele pe care le publică, înființează împreună cu câțiva prieteni o școală dedicată tehnicilor narative. Aceasta este numită *La Scuola di scrittura Holden* și reprezintă cel mai potrivit context pentru a aplica rezultatele cercetărilor naratologice în romanele sale. Corpusul analizat cuprinde și patru dintre ele, toate publicate în anii '90: *Castele de mânie*, (*Castelli di rabbia*, 1991), *Ocean mare* (*Oceano mare*, 1993), *Mătase* (*Seta*, 1996), *City* (*City*, 1999). Autorul conferă un spațiu amplu aspectului lingvistic și cu precădere "forței fabulatorii a semnificantului". În aceste romane se renunță la o perspectivă univocă asupra realității. Există astfel o deschidere spre tematici și modalități narative foarte variate în care instrumentul lingvistic are un rol fundamental. Cuvântul asigură polifonia lumii reale. Fiecare studiu prevede aplicarea unei grile interpretative care devine și un instrument de investigare a lumii ca operă deschisă. Primul dintre acestea constă într-o analiză a romanului *Castele de mânie* a cărui intrigă dezvăluie proiectul de roman ca joc combinatoriu. Această perspectivă este similară

cu cea a lui Italo Calvino care, influențat de Roland Barthes, scrie *Castelul destinelor încrucișate* (*Castello dei destini incrociati*, 1969) unde este evidentă influența structuralismului literar. Această tehnică generează o multitudine de planuri narative. Tensiunea fantastică își găsește expresia în personajele caracterizate de o percepție inocentă și vitală asupra existenței, ele fiind figuri bizare în care vibrează fascinația frumuseții. Un aspect foarte important este reprezentat de individualizarea metaforelor scriiturii care conduc la ideea de literatură ca strategie de apărare împotriva existenței. Acest studiu se încheie cu o analiză lingvistică ce are drept finalitate dezvăluirea tehnicilor, a mărcilor stilistice ce aparțin unei scriituri centrifuge, anarhice.

Studiul următor analizează romanul *Ocean mare*. Prima parte conține intriga povestirii în ramă. Există aici un spațiu atipic, suspendat între pământ și mare ce poate fi catalogat drept fantastic. Cele șapte personaje ale romanului interacționează cu universul mitic al mării în căutarea propriului destin. De fapt, marea este metafora pe care Baricco o alege pentru destin. Sunt analizați protagoniștii și poveștile lor, relațiile care se stabilesc între ei și călătoria pe care fiecare o împlinește în propria lor conștiință. Figuri vagi dar profund umane, personajele au bizateria celor din romanul *Castele de mânie* și în același timp au o dimensiune lirică care îi fac să aparțină și unei alte realități. Același tipar de analiză este aplicat și celorlalte două cărți care sunt echilibrate în modul de îmbinare a planurilor narative, unde stări contemplative se întrepătrund cu nostalgia în spectacolul lucid al însingurării.

În *Fără sânge*, Alessandro Baricco se comportă ca o gazdă exemplară, invitându-și cititorii în anticamera romanului compus din două părți intitulate simbolic *Unu* și *Doi*. Încă de la începutul romanului scriitorul justifică alegerea după un criteriu muzical a numelor personajelor: *Alegerea frecventă a numelor spaniole este un fapt pur muzical și nu trebuie să sugereze vreo legătură temporală sau geografică a întâmplărilor*.

Unu și *Doi* sunt cele două planuri temporale, două momente ale poveștii cu un subiect aparent simplu, însă cu profunde implicații psihologice. În prima parte a romanului acțiunea se desfășoară la ferma de la Mato Rujo unde un grup de revoluționari îlucid pe Manuel Roca și pe fiul său ca răz bunare pentru o crimă necomisă. Violența acestor întâmplări este prezentă și la nivelul limbajului dur, argotic, caracteristic personajelor care apar în acest conflict: *...ați mirosit situația, v-ați scos cămășile de zberi și v-ați cărat, lăsând totul acolo... sau – Eu te omor, ai priceput? Acum te omor, bastardule, eu te omor*. Undeva, la subsol, într-o pivniță, Nina, fetița lui Manuel Roca, asistă la acest macabru spectacol fiind descoperită de unul dintre revoluționari care, însă se hotărăște să o salveze fără să afle ceilalți. Acesta este, de fapt, pretextul romanului. Chiar Baricco admite această ipoteză afirmând după lansarea romanului: *De mult aveam în minte următoarea imagine: o fetiță care se ascunde într-o pivniță, care se încolăcește acolo în timp ce cineva o urmărește. Un coșmar. Încercam să-mi imaginez ce e în mintea fetiței. Apoi, încetul cu încetul, povestea a început să capete contur și, când m-am hotărât s-o scriu, au ieșit la iveală până și cele mai mici detalii. Acum toată lumea spune că „Fără sânge” este o carte despre război. În realitate, războiul nu reprezintă decât o bază de pornire. Adevăratul subiect e altul: o fetiță care se salvează ascunzându-se într-o pivniță unde să-și găsească o poziție identică și să se salveze pentru totdeauna*. Această mărturisire orientează lectura romanului în direcția (re)descoperirii sensului existenței și a personajului, fetița devenită între timp o bătrână copilă.

Titlul romanul are, aparent, legătură cu partea în care tatăl și fratele Ninei sunt uciși cu violență, însă în ultima pagină a romanului este dezvăluit sensul adevărat al acestuia. *Fără sânge* nu este altceva decât viața la care a visat Nina din momentul captivității ei silite în pivniță și până în momentul în care viața ei s-a transformat într-un *infern blând*.

În momentul în care Nina realizează că trebuie să coboare în acea pivniță, caută în privirea tatălui ei o explicație ce întârzie să apară. Din acea clipă fata rămâne practic singură cu ea însăși. Nu poate să înțeleagă ce i se întâmplă, nimeni nu-i explică ce se întâmplă. E singură. E speriată. Instinctul de conservare o ghidează într-o lume nouă, iar ascunzătoarea este, de fapt, spațiul în care începe această lume. Odată închisă în pivniță *își îndoise picioarele, și stătea acolo, ghemuită, ca și cum ar fi fost în patul ei, și nu ar fi avut nimic altceva de făcut decât să adoarmă și să viseze*. Ea nu face altceva decât să se izoleze într-o intimitate-interioritate ce amintește cumva de confortul spațiului amniotic de dinainte de naștere. Fantasma ei compensatorie are semnificația și unei *regresum ad uterum*. Nina reiterează această stare de confort amniotic de câte ori este nevoie, este modul ei de a respinge violența unei lumi căreia întârzie sau îi este dificil să-i confere sens: *Se piti în pătură, se ghemui și mai mult, ridicându-și genunchii spre piept. Îi plăcea să stea așa. Simțea țărâna jilavă, sub șold, ocrotind-o – ea nu o putea trăda. Și își simțea propriul trup adunat, răsucit ca o cochilie – asta-i plăcea – era carapace și animal, adăpost sieși, era totul, era pentru ea însăși totul, nimeni nu i-ar fi putut face rău, cât timp ar fi rămas în poziția aceea – redeschise ochii, și se gândi. Nu te mișca, fii fericită*. Iată deja o schimbare totală a ființei ei. Nu mai este copila speriată care să caute în ochii tatălui ei o alinare. Nu mai visează că se află în patul ei. A devenit conștientă de ea, iar lucrul acesta nu o sperie, dar nici nu o face fericită așa cum își propune să fie. Își dă seama că doar pe sine se are, că își este *adăpost*, adăpostul unui animal uman ocrotit de pământ. Există aici o imagine a eului scindat și recuperat fantasmal, completată de momentele următoare în care auzea spectacolul macabru de dincolo unde protagoniștii erau tatăl și fratele ei. Persistă aceeași atitudine specifică copilului care încearcă să se protejeze singur printr-o ordonare a atitudinii corporale: *Cu mâna își aranjă fusta. Părea un meșteșugar concentrat să-și finiseze lucrarea. Ghemuită pe o parte, înlătură imperfecțiunile una câte una. Își alinie picioarele până-și simți gamba perfect suprapuse, cele două coapse ușor unite, genunchii ca două cești în suspensie, una peste alta gleznele separate de un gol. Verifică din nou simetria pantofilor, împerecheați ca într-o vitrină, dar de aceeași mărime, ai fi zis tolăniți de oboseală. Îi plăcea acea ordine. Dacă ești o scoică, ordinea e importantă. Dacă ești cochilie și animal, totul trebuie să fie perfect. Exactitatea te va salva*.

Nina s-a împrietenit nu numai cu pământul de sub ea, dar și cu pivnița. Atitudinea ei reflectă o atenție care va deveni obsesivă pentru felul ei de a exista în acest nou mediu. Nina aude strigătele de durere ale tatălui său și încearcă să și le îndepărteze din minte printr-un joc. Nina face un efort considerabil pentru a ecrana ceea ce se întâmplă prin apelul dramatic la jocul copilăresc: *Nina-și aminti cântecul acela care începea cu: Numără norii, vremea va veni (...) Prin lâna aspră a păturii se puse pe cântat, cu un firicel de voce. Numără norii, vremea va veni*. Însă acest mod de a ignora ceea ce se întâmplă cu familia ei nu exorcizează complet realitatea de "dincolo": *Nina auzea vocea răgușită a tatălui ei care horcăia de durere, apoi auzi vocea fratelui său. Se gândi că după ce va fi ieșit de-acolo va merge la fratele ei și-i va spune că*

avea o voce foarte plăcută, deoarece într-adevăr i se păru foarte frumoasă, așa de curată și infinit de copilăroasă.

Ceea ce produce o ruptură între cele două lumi, lumea 1 și lumea 2 este moartea violentă a tatălui ei: *Nina simți o tăcere care te înspăimânta. Atunci își uni mâinile și le strecură între picioare. Se îndoi și mai mult apropiindu-și genunchii de cap. Se gândi că de-acum totul era terminat. Tatăl ei ar fi venit să o ia și s-ar fi dus la cină. Se gândea că despre povestea asta n-ar mai fi vorbit niciodată, și că ar fi uitat-o repede: gândea așa pentru că era o fetiță și încă nu putea pricepe.* Deodată, copila redevine cea care căuta instinctiv în ochii tatălui ceva care să o ajute să înțeleagă, fetița care-și puse buzele pe fruntea tatălui. Tot ce a simțit între aceste două momente pare să fi fost un vis, o halucinație și-atât. Dorința de a se reîntoarce la tatăl ei coincide cu teama de la început. La un moment dat pivnița este deschisă de unul dintre cei care se aflau în casă, iar fetița-și întoarse capul și-l privi. Avea ochii negri, cu o tăietură ciudată. Îl privea fără nici o expresie. Avea buzele întredeschise și respira liniștită. Era o sălbăticiune în vizuina sa. Tito simțea că îl cuprinde senzația încercată de mii de ori, când găsea acea poziție precisă, în căldura cearșafului sau sub soarele de după-amiază, copil. Genunchii îndoți, mâinile între genunchi, picioarele suprapuse. Creștetul ușor aplecat în față pentru a închide cercul. Doamne, cât era de frumos, se gândi. Pielea fetiței era albă, iar conturul buzelor ei perfect. Picioarele ieșeau dintr-o rochiță roșie, și păreau un desen. Era totul așa de ordonat. Era totul așa de împlinit. Fascinația pentru trupul încolăcit al fetiței este salvatoare. Tot ceea ce a învățat Nina în tot timpul în care a fost captivă, o salvează și îi dă un sens vieții ei, sens pe care îl regăsește cândva, târziu, când devenise o copilă bătrână.

Partea a doua a romanului se deschide cu imaginea unei femei cu pas elegant căreia îi plăcea să simtă orașul curgându-i în spate. Se resimte aici starea de confort pe care cândva o simțea o copilă ascunsă în pivnița din care asculta un spectacol violent. Mai mult decât atât, această doamnă în ciuda vârstei, mergea, înaltă și sigură, înnobilând părul alb cu tinerețea ținutei. Alb, și-l purta strâns la ceafă, ținut de un pieptăne întunecat, de fată. Siguranța și eleganța femeii mature par a fi lecții învățate în urmă cu mult timp, poate pe când era doar o copilă. Avea un râs plăcut, fără nici o oboeală în el. Acesta este portretul Ninei. Acum chiar nu mai este un copil și nici nu se mai află captivă într-o pivniță, este o femeie de aproape șaiszeci de ani.

Această parte a romanului conține noua ipostază feminină Ninei care se află în căutarea celui care a salvat-o cândva. Este prezentată aici întâlnirea dintre Nina și cel care a găsit-o, deja bătrâni. După un moment de ezitare cei doi se recunosc, iar această recunoaștere va conduce tocmai la împlinirea unui ideal pe care într-o zi un copil prizonier l-a creat: ... bărbatul rămase s-o privească. Și numai în clipa aceea, în fine, revăzu cu adevărat pe chipul ei, chipul acelei fetițe, întinsă acolo dedesubt, impecabilă și dreaptă, perfectă. Văzu ochii aceia în aceștia, și o forță extraordinară în calmul acestei frumuseți obosite. Fetița: se întorsese și îl privise. Fetița: acum era aici. De fapt, acest context este unul neobișnuit, ea era o fantasmă, iar el un bărbat a cărui viață se sfârșise cu mult timp înainte. Cei doi încep să-și creeze un prezent pe baza trecutului. Acest lucru este posibil datorită mărturisirilor pe care încep să le facă fără teamă despre o teroare care a urmărit-o pe Nina toată viața. Singurul lucru care a determinat-o pe Nina să supraviețuiască a fost un sentiment pe care l-a simțit timp de aproape cincizeci de ani, acela

de a-l găsi pe cel care a salvat-o. Evenimentele evoluează într-un ritm alert și într-o direcție neașteptată.

În finalul romanului cei doi se regăsesc, iar visul lor de o viață întregă se împlinește: ea îl îmbrățișează cu o *forță disperată*, intrusul-salvator își împlinește menirea, devenind amantul Ninei. După noaptea în care au făcut dragoste, Nina se *ghemui la spatele lui: își trase ghenunchii în sus spre piept: își alinie picioarele până își găsi gamba perfect împerecheate, cele două coapse ușor unite, ghenunchii ca două cești în suspensie una peste alta, gleznelor separate de un gol: își strânse puțin umerii, și făcu să-i alunece mâinile, unite, între ghenunchi. Se privi. Văzu o bătrână copilă. Surâse. Cochilie și animal. Acesta este momentul la care a visat zeci de ani: să trăiască într-un fel de purgatoriu, dar fără sânge, dintr-o dată blând (...) numai gândindu-ne că acela care ne-a salvat odată o poate face mereu. Acest final al celei de-a doua părți corespunde cu cel al primei, înfățișând-o pe Nina adormind cu fruntea sprijinită de spatele bărbatului care a salvat-o, creându-se o simetrie perfectă între cele două planuri ale poveștii, *Unu și Doi*. Eliminându-i tatăl, într-un fel bărbatul îi ia locul în economia simbolică a existenței, este cel care-i oferă protecție în locul lui, cel care îi completează conjugal universul feminin. Redescoperirea sa închide cercul violenței și redeschide lumea copilăriei.*

CRISTINA VLAICU

Satele Potemkin sau mijloacele și scopurile aparenței Metis / Simulacru

Carte de vizită cu litere chirilice

Cu câtă lejeritate putem vorbi despre ceea ce noi considerăm a fi defectele noastre? Și, atunci când o facem, cât de sinceri putem fi? E mai ușor să vorbești despre defecte închipuite, dar „chic”, decât despre cele reale.

Când te prezinți cuiva, prima tentație este aceea de a-ți construi propriul portret așa cum îți imaginezi că celălalt îl va aprecia mai mult. Falsul, în această privință, este o practică absolut normală. Oamenii au darul de a prezenta „realitatea” în cuvinte care o fac de nerecunoscut, cu atât mai mult ei pot prezenta falsul într-o formă foarte plauzibilă.

Totul pentru a servi intereselor noastre.

Dacă nu poți să convingi, mizează pe confuzie

Atunci când prințul Potemkin a construit (dacă într-adevăr a făcut-o) sate false pentru a o „păcăli” pe împărăteasa Ecaterina a II-a în timpul vizitei sale în Crimeea, în anul 1787, această strategie a intrat instantaneu în „înțelepciunea convențională” rusească, expresia „sate Potemkin” fiind absorbită în limbajul curent.

„<Satele Potemkin> au ajuns să însemne, mai ales în context politic, orice halou sau falsă construcție, fizică sau figurativă, menită să ascundă o situație indezirabilă sau potențial distructivă.”¹

Realitatea istorică a acestei întâmplări se amestecă însă, foarte bine, cu miturile și legendele locale, astfel încât, acum, nimeni nu se mai poate pronunța, cu certitudine, asupra adevărului din spatele acestor povești. Se spune însă că Potemkin, care a condus campania militară din Crimeea, a reconstruit, cu toate trucurile recuzitei, fațadele unor localități... mai puțin frumoase de-a lungul Niprului, pentru a o impresiona pe Ecaterina și pe curtenii care o însoțeau, în legătură cu valoarea cuceririlor lor, dar și cu propria sa imagine.

Ca dovadă a acestei reușite, Potemkin va deveni, curând, amantul Ecaterinei.

Istoricii moderni, într-un amestec de argumentare documentară și psihanaliză, consideră însă acest scenariu o textualizare a decepției

aservirii rusești, având cel mult consistența reală a unei exagerări. O ipoteză ar fi aceea că povestea ar fi emanat din direcția unor oponenți ai prințului Potemkin, foarte dornici să-l denigreze. Scenariul se leagă de faptul că Potemkin a făcut eforturi reale de a dezvolta zona rurală a Crimeei, mai ales înainte de sosirea Ecaterinei, dar existența așezărilor false, elaborate, a căminelor cu lumini scânteietoare făcute să reconforteze spiritul împărătesei și suitei ei în timp ce traversau, noaptea, acest teritoriu, este, aproape sigur, o ficțiune.

A fost, sau nu a fost

Concret, suita a trecut prin vechile orașe Sevastopol, Kherson, Nikolaev și Ekaterinoslav.

E drept că de la început, Potemkin a plănuit să arate realizările sale Ecaterinei și, la fel de important, puterilor europene, reprezentate de cei șapte atașați ai Înaltei Curți.² Având însă în vedere scala gigantică a acestei lucrări de reabilitare a imaginii satelor Crimeei și timpul limitat pentru a o îndeplini, ar fi surprinzător ca Potemkin să fi respectat un astfel de program. Totuși, „Rusia fiind Rusia”, așa cum tot înțelepciunea populară spune, trebuie luată în calcul și nevoia de a o saluta pe Ecaterina cu o etalare grandioasă a „exoticelor splendori” rusești la fiecare oprire din turul ei de inspecție, ceea ce trebuie să fi solicitat ceva management scenic. Cerșetorii au fost ascunși, s-au vopsit calcanele și, probabil, s-au pus fațade false pentru a ascunde câte o bojdeucă. Nimic mai firesc – astfel de cutume se păstrează până azi. Greu de crezut însă că Potemkin ar fi construit întregi așezări de mucava pentru un show al prosperității. Aceste bârfe sunt puse de unii istorici pe seama trimisului saxon la curtea Ecaterinei, Georg von Helbig, un rival al lui Potemkin. Bârfa a fost popularizată de acesta într-o biografie, la zece ani după vizita în Crimeea, când și Potemkin și Ecaterina erau deja morți. Poate că prințul rus a „ornat” un pic realitatea, dar el este cel care (fără a-l transforma, pentru asta, în erou civilizator) a reușit totuși să construiască o flotă, câteva porturi, să creeze un arsenal și multe alte lucruri care au încântat Curtea Ecaterinei.

Curteanul cu „daruri grecești”

Ecaterina este o femeie cultivată, cu o inteligență ascuțită și cu planuri importante. Corespundează mai mult de cincisprezece ani cu Voltaire și îl invită pe Diderot la Sankt Petersburg. Greu de păcălit o asemenea împărăteasă. Împreună cu Potemkin, elaborează „Proiectul Grecesc” care dorește să destrame Imperiul Otoman, să elimine Turcia din Europa și să instaureze Imperiul Creștin în zona cucerită prin crearea unui imperiu grec independent și puternic între cele două imperii (rus și austriac), înlocuind astfel pe arena geopolitică sud-est europeană „împărăția sultanului”. Acest proiect nu vorbește doar despre admirația împărătesei față de civilizația greacă, ci despre întreaga istorie a Rusiei, plasată în descendența imperiului Bizantin. Într-un spațiu mental în care Grecia încă reprezenta un model, „darul grecesc” era, cum e și firesc, întotdeauna „bine primit”.

„Metis la ruși” – de Prințul Potemkin³

Rusia este în căutare de modele.

Acest respect pentru civilizația Greciei mă face să cred că în planurile politice ale rușilor secolului XVII există o aspirație ascunsă spre o formă de înșelătorie de tip „metis”, dar care, odată asimilată și adaptată civilizației lor, se transformă în simulare și impostură. În secolul XVII, nu există nici un „cal

troian” prin mijlocirea căruia civilizația rusă să intre în alte culturi, ci, încercând să pătrundă în alte spații, rușii înșiși sunt transformați. Odată cu acest eșec al ieșirii din sine se dezvoltă o altă formă de înșelătorie, un „vicleșug al inteligenței” mult mai meschin – simularea.

Metis este sinonimul grecesc pentru înțelepciune și prudență și un termen investit cu valoare de strategie politică. *Metis* înseamnă că prin inteligența ta reușești să păcălești pe Celălalt, pentru a-ți putea păstra identitatea, integritatea, valorile pe care le aperi. Simularea înseamnă să înșeli pe Celălalt afectându-ți, totodată, propria ființă. Vizitele diplomaților europeni în Rusia și relațiile de colaborare care se stabilesc în această perioadă produc reacții neașteptate. Acesta este adevărul „dar grecesc”: primind vizitele occidentalilor, Rusia își etalează splendorile sărbătorilor de mucava, ofrandelor false și, în același timp, se transformă radical.

Așa cum afirmă M. Detienne și J-P Vernant „*metis* e o formă de inteligență și de gândire, o modalitate a cunoașterii; ea presupune un ansamblu complex, dar foarte coerent, de atitudini mentale, de comportamente intelectuale care îmbină perspicacitatea, agerimea, previziunea, suplețea spiritului, înșelăciunea, istețimea, vigilența, intuiția bunului prilej, diverse abilități, precum și o experiență dobândită printr-o practică îndelungată; *metis* se aplică unor realități fugare, instabile, deconcertante și ambigue, care nu se supun unei măsurători precise, unui calcul exact sau unui raționament riguros.”⁴ *Metis* este metoda prin care Potemkin anticipează dorințele și dejoacă intențiile diplomaților europeni, făcându-i, printr-un șiretlic, să își revizuiască prejudecățile în legătură cu Rusia.

Când se confruntă cu o realitate multiplă, schimbătoare, imposibil de fixat din cauza capacității ei de a îmbrăca mereu altă formă, individul înzestrat cu *metis* o poate supune unor limite fixe – limitele pe care le avea în clipa când a fost surprinsă -, pentru că el însuși este mobil și polivalent⁵, de aceea el poate merge pe calea cea mai scurtă spre împlinirea proiectului său.

Cu alte cuvinte, *metis* răstoarnă în contrariul lor termeni ca realitate și aparență, termeni care nu au fost niciodată definiți prin concepte stabile și delimitate, și care susțin o adversitate care, în funcție de întorsăturile de situație apărute în confruntarea dintre ele, sunt, pe rând, învingătoare și învinse. Construind așezări false, Crimeea nu se îmbogățește brusc cu noi localități, în schimb se îmbogățește cu o nouă idee de civilizație – una care anticipează modernitatea.

Atunci când este vorba despre Rusia, aparența este un „efect de *metis*” la nivel societal, așa cum societatea spectacolului este anterioară exploziei progresiste a tehnologiei imaginii. Spațiul public este în mod prematur o relație socială mediată de imagini așa cum spațiul politicii externe este construit după indicații de regie. Indiferent de existența reală a „satelor Potemkin”, practica simulacrelor există: în permanență, ceva trimite la o absență, dar această trimitere fictivă crează simptome în ordinea realului – ceea ce bulversează însuși principiul realității.

Vicleșugul care organizează panteonul

Dimensiunile semantice ale lui *metis* depășesc sensul înșelăciunii, vizând atât elementarele tradiții tehnice cât și strategiile care au ca efect organizarea panteonului. Într-o astfel de înțelegere, însuși gestul de înșelăciune al lui Potemkin poate fi citit ca o încercare de a cuceri și reorganiza structurile puterii.

În mitul grec, odată cu suveranitatea lui Zeus, rolul jucat de *metis* se modifică radical. Prin ingerarea zeiței Metis, prima lui soție, acesta desființează elementul imprevizibil de dezordine care justifica revoltele și conflictele între zei, în favoarea unei ordini ierarhic stăpânite. Este momentul în care dispar aventurile și surprizele gratuite și răsturnările de situații gen „păcălitul”. Zeus împarte zeilor cinstiturile și privilegiile și distribuie fiecăruia competențe și prerogative bine delimitate. Dezordinile pe care le putea provoca libertatea zeiței Metis sunt eliminate din lumea nouă și ordonată a zeilor. *Metis* dinăuntrul lui Zeus îi îngăduie să prevadă și prevină toate vicisugurile pe care le pot urzi oameni, zei sau monștri. Creându-se structura organizată a panteonului, *metis* intervine numai pentru a marca deosebirile și a delimita puterile între zei.

Pe de altă parte, deși Zeus este cel mai înzestrat cu „virtutea” lui Metis, el nu are totuși puterea de a o folosi nechibzuit și în dauna celorlalți. Suveranitatea sa nu este pusă, decât parțial, sub adăpostul vicleniei inteligente.

O dată posedată de către stăpânul zeilor, *metis* se transformă într-o simplă componentă a anumitor științe sau a unor tehnici aflate în apanajul unui anumit zeu, cu activități orientate funcțional către domenii în care această formă de inteligență este determinantă.

Într-adevăr, înșelăciunea lui Potemkin într-unul din miturile fondatoare rusești este gestul prin care se aruncă în lume știința politică, abilitatea diplomatică, cu alte cuvinte, regula jocului. De acum luptele se pot duce între egali, adversari politici sau oameni de rând, și numai printr-o determinare, dintr-o cauză, pentru un scop, cu un efect, totul justificat de rațiune. Potențial, fiecare se află sub protectoratul acestei reglementări ordonatoare. În fond, și în Olimp, prin această raționalizare a lui *metis*, zeii pot câștiga în orice împrejurare.

Pentru a face, prin *metis*, diferența între zei, este nevoie să fie născocite situații în care dreptul legitim al unuia dintre competitori îi asigură izbânda sau îi îngăduie să-și exercite puterea împotriva rivalului, chiar și temporar. Rămâne însă o superioritate a înșelăciunii olimpiene: „Între un zeu și un muritor, lupta este neapărat inegală, chiar și în cazul unuia dintre acei pământeni <al cărui *metis* îl aseamie lui Zeus>.”⁶

Metis înseamnă „pieziș”, o „procedură piezișă”, ceea ce presupune existența unor demersuri ocolite care țin de vicisugurile aproximației: a manipula aparența înseamnă a manipula existența.

Întâlnirea filosofului cu șarlatanul

Confruntarea dintre Potemkin și Curtea Ecaterinei este, de fapt, o poveste despre scindarea între două forme de inteligență: cea tradițională – *metis*, și noua inteligență a filosofului.

Așa cum remarcau autorii francezi, „în linii generale, *metis* a grecilor aduce în discuție poziția pe care o ocupă, în economia miturilor mai multor popoare, personajul de tipul <înșelătorului>, numit de antropologii anglo-saxoni, de comun acord, *trickster*, șarlatanul.”⁷

Și printre zei, ca și printre oameni, viclenia se bucură de avantaje, dintre care, cel mai prețios, este acela de a fi memorabilă, și, implicit, de a investi capital simbolic. Ea apare întotdeauna înaintea unor evenimente inedite sau cruciale, a unor situații ambigue. *Metis* este pusă în pericol de neprevăzut, deci trebuie să se dovedească vigilentă și polimorfă pentru a reuși să manipuleze în folosul său viclenia rivalului, atrăgându-l în propriile-i capcane.⁸ Un moment crucial este întâlnirea între voința politică și exigența occidentală a

Ecaterinei și a suitei ei și voința thimotică și orgoliul rusesc al prințului Potemkin. Nevoia lui de a poseda și stăpâni, de a „ingera” *metis*, este înscrisă în planul devenirii.

Întâlnirea dintre cei doi este întâlnirea zeului șarlatan cu filosoful. Între ei orice divergență este un indecibil, singurul sfârșit posibil fiind alianța.

Dar care este modelul ideal al celui care, stăpân fiind pe o formă de *metis*, o „îmbânzește” cu „prudență”? „Pentru Aristotel, modelul ființei prudente (...) este politicianul, omul a cărui <izbândă datorează mai mult perspicacității decât unei științe nezdruncinate>, individul a cărui acțiune îndreptată către un țel trebuie să țină seama întotdeauna de momentul oportun și să știe că se desfășoară într-un domeniu al veșnicei instabilități”⁹. Ecaterina nu este nici ea o inocentă, politica ei o demonstrează peste măsură. Dar viclesugurile la care recurge sunt „prudente”, urmarea fermă a unei chibzuințe, și lipsă a oricărei extravagante.

De fapt, diferența între Potemkin și Ecaterina este diferența dintre prudență și abilitate - prin care se definește tipul uman al „pehlivanului” sau „ștregarului”, „individul remarcat prin prestigiul neliniștitor al unei inteligențe neasemuit de suple”¹⁰.

Mai mult ca sigur, nici Ecaterina nici Potemkin nu gândeau în termenii mitologiei grecești, dar nici dezbaterea în jurul categoriei de *metis* nu se oprește la discuția unor filosofi greci ai secolului al IV-lea. În istoria inteligenței, aceste concepte au urmărit evoluția gândirii apusene până în epoca modernă.

Pâine și circ

Satul Potemkin este, pentru „organizatori”, un *truc*. Iar scamatoria are, în orice dicționar obiectiv, două definiții, diametral opuse. A face o scamatorie înseamnă, pentru „spectatorii” care cred în magie, să arăți ceva ce, în mod miraculos, se întâmplă în spațiul realului, iar pentru cei care nu (mai) cred în magie, să faci vizibile extraordinare fenomene inexistente.

Panem et circem este un principiu verificat, astfel încât succesul său de masă nu ar trebui să mai fie o surpriză, și totuși...

„... Mă autodenunț”¹¹

Istoria reține cu bravadă înșelătoriile reușite, multe din ele intrând în structura cea mai intimă a miturilor naționale – iar miturilor, așa cum știm, niciodată nu li s-a pretins doza de adevăr. Orice diversiune este legitimată de un cult al eroilor: copaci îmbrăcați în ostași, bătălii în mlaștină, atacuri false, istoria românilor reține o mulțime de asemenea episoade.

De ce ar păstra însă, memoria colectivă o amintire aproape defăimătoare, precum un fals care nu aduce nici o victorie în câmp real, cum este cazul satelor Potemkin? De ce ar reține o întâmplare dacă ea nici măcar nu a existat? De ce orgoliul rusesc nu refuză acest episod jignitor, de vreme ce tocmai orgoliul care caracterizează acest popor l-a făcut să născocoască aceste sate? De ce amintirea aceasta este atât de puternică încât capătă rădăcini frazeologice?

(Auto)denunțul este o practică sovietică. Orice relatare poate să incrimineze, totul depinde de formulare. „Tot ce spui poate fi folosit împotriva ta”, sau...”Mecanismul dorințelor mele este foarte rafinat construit. Imediat ce am început să mă gândesc la scrierea unui roman, *arriere-pense*-ul meu mi-a șoptit: de ce un roman? N-ar fi mai bine să scrii un denunț? (...) Important

nu e conținutul, ci numai faptul că raportul există”¹² se autodenunță Alexandr Zinoviev.

E posibil ca legenda satelor Potemkin să fi rămas în memoria colectivă tocmai pentru că ea vorbește despre vremurile în care înșelătoria încă mai era *metis*, și nu înșelătorie de dragul înșelătoriei, despre vremuri în care se respecta distincția categorială între oameni și zei și luptele pentru putere își aveau determinarea rațională. Despre vremuri în care *metis* era apanajul inteligenței, iar falsul o strategie care urmărea interese nobile. *Metis* este ultima înșelăciune nobilă înaintea simulării.

„Keep your powder dry”¹³

Michail Epstein, în celebrul său articol *The Origins and Meaning of Russian Postmodernism*¹⁴ pornește de la presupuziția lui Nikolai Berdiaev că Rusia este prinsă între două mari sisteme spirituale: unul vestic, venind dinspre realitatea empirică, celălalt, estic, pretinzând că toate realitățile sunt iluzorii. Vestul este marcat de catolicism și protestantism, în sensul lor pozitiv, de prezență a zeului, dar această pozitivitate religioasă este permanent subminată de diverse mișcări de opoziție, de la romantism la existențialism. Estul se recomandă prin „cea mai precisă intuiție religioasă a Nimicului”, fiind o respingere a oricărei pozitivități. Rusia, în schimb, nu a ales, ci a combinat între ortodoxie și comunism: aici materialismul eșuează în practică, iar idealismul în teorie.

Dicționarul metaforelor reușite

„Sat Potemkin” este o expresie într-o continuă resemantizare: se folosește în legătură cu practica autorităților sovietice de a duce vizitatorii străini numai în acele locuri care „dau bine” pentru politica externă, dar și în legătură cu alte state socialiste. „<Marele pește> este o poveste faimoasă din Republica Populară Chineză care se referă la vizita unor străini, la începutul anilor '70, într-o piață urbană tip sate Potemkin.”¹⁵ Un alt exemplu este Orașul Păcii – Gijeong-dong din Coreea de Nord – cunoscut în Coreea de Sud drept „Orașul Propagandei” – care nu are alți locuitori în afara câtorva rezidenți militari, astfel încât, din cele peste două sute de locuințe comune, noaptea luminile se aprind în doar câteva, întotdeauna aceleași.

Mai nou, în limbajul curent, expresia exprimă dezaprobarea, îndoiala extremă, sau depărtarea unui lucru de sensul său original. În termeni juridici, desemnează folosirea unui aspect minor ca fâgaș de exonerare a unui fapt condamnat, sau de evitare a unei decizii îndoielnice.¹⁶

Pierderea realității

În spatele scenografiei de mucava, ceva fundamental se deteriorează: principiul realității care, în marea tradiție a gândirii occidentale face corespondența între conceptele culturale și realitate.

Secolul XX face sciziunea imposibil de depășit: tehnica și arta subminează acest principiu prin distrugerea iluziei subiectiviste a narațiunilor și prin dispariția prejudecății autorității, din dorința de obiectivare, și respinge iluzia progresistă și științifică a modernității de secol XIX. Teoriile realiste ale „modernismului înalt” își pierd credibilitatea, iar conceptul de realitate încetează să mai funcționeze, în favoarea producției realității.

Se ajunge, într-un sincronism *ad absurdum*, ca, și în spațiul rus, sistemul de stimuli să fie cel care produce sensul realității (Baudrillard). Cultural se

resimte aceeași nevoie interioară, ca și în Occident, de a trece de la imitație – a reprezenta realist, la simulare – a substitui realitatea.

Ceva se pierde, ceva se câștigă:

... Producția realității

Teza lui Andrei Siniavsky¹⁷ din eseu despre *utopia realizată* este aceea că, pornind de la ipoteza marxistă conform căreia filosofii se iroseau încercând să explice lumea, menirea lor fiind de a o reorganiza, Revoluția din Octombrie a funcționat ca o „mare explicare a lumii” și o realizare „practică” a himerelor ruse. Extinzând, pe plan european, această tendință de după al doilea război mondial, se constată că s-a ajuns la o „pierdere a sensului în istorie”, umanitatea găsindu-și un nou scop: „utopia realizată” sau, în cuvintele lui Siniavsky, „conștiința determină ființa, ideologia determină politica, politica determină economia.”¹⁸

Pentru Michail Epstein, această tendință ține exclusiv de caracterul „simulativ, nominativ și himeric” al civilizației ruse, care se descrie prin etichete plauzibile. Astfel de asumări ale unor realități neverosimile sunt și creștinarea Rusiei la cererea prințului Vladimir, reformele lui Petru cel Mare (Universitatea, Academia – ca forme fără fond), construirea orașului Sankt Petersburg, și, bineînțeles, satele Potemkin.

Caracterul „simulativ” se amplifică după revoluția bolșevică ('30 – '50), iar proiecte ca planul hidroelectric făcut de Stalin pentru Nipru, planul lui Hrușciov pentru deșțelenirea Siberiei, autobiografiile lui Brejnev sau *Subbotniki* (hiper-evenimente de celebrare a muncii) aduc un suflu atât de viu asupra rușilor încât sunt asumate ca măsuri ale realității. Într-o „societate a deficitului”, în comparație cu numele, obiectele însele sunt în declin. Marxismul este o formă totalitară de a concretiza supremația ideii care crează lumea după chipul și asemănarea sa.

Pentru Andrei Siniavsky, Rusia este un *vis care se realizează*, „o utopie științific organizată”. Lumea rusă își comunică propria raționalitate astfel încât omul să se înscrie benevol în acest proces generat de ficțiune. Tocmai de aceea, explică el, Revoluția se petrece în Rusia, nu în țările avansat industrializate, unde proletariatul era majoritar.

Istoria civilizației sovietice oferă o serie nesfârșită de exemple care arată cum trebuie să fii ca să corespunzi ideii.

Michail Epstein consideră că există două moduri culturale asumate de a produce realitatea – „ideocrația” în stil sovietic (cu fundament marxist) sau „psiho-sinteza” în stil american, cu amendamentul că, spre deosebire de postmodernismul occidental, postmodernismul perioadei sovietice păstra câteva presupoziii ale adevărului în spatele activităților simulative: categoria planului prevala, spectacularul fiind o celebrare a viitorului.

Stepa Hollywood

Clیșeele nu greșesc întotdeauna: „America e spațiul în care fanteziile devin realitate” este o afirmație foarte aproape de adevăr.

Ca o curiozitate, este reținut faptul că, în 1959, primul lucru pe care Nikita Hrușciov îl vizitează în America, este Disneyland. „Gurile rele” (Epstein) spun că a vrut să verifice dacă americanii au reușit să reconstruiască o realitate mai bine decât rușii.

Suntem cu un pas mai aproape de o concluzie.

Un fenomen care pare pur occidental își dezvăluie afinitatea cu tradiția spirituală rusă.

Pentru Siniavsky, fenomenul arhetipal al civilizației sovietice este acela că ea s-a celebrat în cele mai grandioase proiecte utopice din istoria omenirii. Ține de un specific mentalitar impulsul simultan constructiv și destructiv al unei culturi în care totul este deconstruit chiar în procesul construcției și anxietatea de a păstra o aparență care nu devine niciodată realitate. Rușii sunt străini atât practicii contemplative estice cât și etosului vestic al organizării lumii, recomandându-se cu câte un pic din amândouă.

Ivan Baudrillard

Atunci când se referă la zona rusă, conceptul de postmodernism vizează: *simularea* – „producerea realității ca o serie de copii plauzibile” (*Baudrillard*) în care modelele realității înlocuiesc realitatea, *dispariția metanarațiunilor*, *abolirea opoziției înalt /jos* – în favoarea unei culturi a mediocrității. Astfel, „originile și sensurile” postmodernismului rus sunt mult mai vechi și mai înrădăcinate decât indică diagnoza lor contemporană. Oricât de riscantă ar fi o asemenea afirmație, argumentele se acumulează în favoarea tezei că postmodernismul este o urmare a aceleiași paradigme ideologice înrădăcinate în Rusia ca și realismul socialist.

Bibliografie

Detienne M, Vernant J-P, *Vicleșugurile inteligenței. Metis la greci*, Ed. Symposion București, 1999.

Editor Ellen E. Berry, Anessa Miller Pogacar, *Re-Entering the Sign or Articulating New Russian Culture*, The University of Michigan Press, Michigan, pp. 25 – 48.

Epstein, Michail, *After the Future, The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst, Massachusetts University Press, 1995.

<http://www.straightdope.com/columns/031114.html+potemkin+villages>langtru.

<http://wikipedia.org/wiki/Potemkinvillage+potemkin+villages>langtenlangtfrlangtrollangtru.

Siniavsky, Andrei, *Civilizația sovietică*, cap. *Utopia realizată*.

Zonoviev, Alexandr, *Homo Sovieticus*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1991, pp. 13 – 15.

¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Potemkinvillage+potemkin+villages>langtenlangtfrlangtrollangtru.

² <http://www.straightdope.com/columns/031114.html+potemkin+villages>langtenlangtfrlangtrollangtru.

³ parafrază după Detienne M, Vernant J-P, *Vicleșugurile inteligenței. Metis la greci*, Ed. Symposion București 1999.

⁴ Marcel Detienne, Jean Pierre Vernant, *Vicleșugurile inteligenței, Metis la greci*, Ed. Symposion, București, 1999, p. 10.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Marcel Detienne, Jean Pierre Vernant, *Vicleșugurile inteligenței, Metis la greci*, Ed. Symposion, București, 1999, p. 350.

⁷ *idem*, p. 14.

⁸ *idem*, p. 351.

⁹ Marcel Detienne, Jean Pierre Vernant, *Vicleșugurile inteligenței, Metis la greci*, Ed. Symposion, București, 1999, p. 366.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ am în vedere eseul politic *Homo Sovieticus*, al lui Aleksandr Zinoviev.

¹² Zonoviev, Alexandr, *Homo Sovieticus*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1991, pp. 13 – 15.

¹³ în întregime “Keep your faith in God but keep your powder dry” – Oliver Cromwell.

¹⁴ în *Re-Entering the Sign, or Articulating New Russian Culture*, Ellen E. Berry, Anessa Miller Pogacar, Michigan, The University of Michigan Press, pp. 25 – 48.

¹⁵ <http://wikipedia.org/wiki/Potemkinvillage+potemkin+villages-langten|langfr|langtr>.

¹⁶ după www.wikipedia.org.

¹⁷ în Civilizația sovietică, cap. *Utopia realizată*.

¹⁸ *Idem*.

MARCOS FARIAS-FERREIRA

FCH, Universidade Católica Portuguesa

From within the universe of grand theory (II)

We should look carefully at the landscape. But in so doing we should proceed like the axis of a wheel, following the wheel without moving.

[Adriano Moreira.]

There is no dictionary that can save us from the perplexity towards which the world has been led by the abuse of words. But the words are there, in every mouth: human rights, social justice, democracy, national will. The same words and nevertheless a growing distance between what is real and what is proclaimed. Less peace in the world, less justice, less ethics. And an increasing necessity to listen to the poets and to find out that in the inside of things does rest what things really are.

[Adriano Moreira.]

GROTIUS AND VITORIA: THE RATIONALIST *VIA MEDIA* IN IR THEORY

Considering the argument of a teleological horizon for human sociableness demands further investigation on what is, in the context of Adriano Moreira's IR theory, the deeper constitution of international society, i.e. about what ultimately grounds the authority of norms and rules whose operation makes it possible to individuate the 'routine life' of a society formed by sovereign states. The commitment to dialogue is the basis of the international contractual edifice. However, without moral grounding, the agreement and consensus reached by the representatives of sovereign states do not suffice in order to understand the full scale of authority secured by norms and rules agreed upon by these actors. This means that in his view, the instrumental reason reducing consensual acts to mere utilitarian calculation on how to maximise individual gains is not enough to get into the logic of rule-following within international society. The contractual edifice giving substance to this society is above all the expression of the collective will to put violence and injustice under the authority of that kind of reason being able to acknowledge values as autonomous motivations for social conduct.

It is my argument that in its search to ground and understand the logic of rule following within an anarchic society, Adriano Moreira's IR theory appeals straightforwardly to a retrieved theory of natural law "inspired by justice and accepted by rationality", as he writes apropos the contractualists¹. Furthermore,

the retrieval of natural law assumes the character of a return to Grotius but also to Vitoria (and to Suárez and Molina) with the consequent normative urgency to seize it as the guide for international order at the beginning of the 21st century. As comes out of his definition of natural law, Adriano Moreira perceives the role of this body of norms not as one of *explaining* the conduct of states or human sociableness, but instead that of *understanding* their nature and grounding it on moral obligation. In the view of David Maple and Terry Nardin, this kind of moral grounding and justification for human sociableness goes back to Thomas Aquinas in the sense that it points at the individuation of ‘basic goods’ constituting the very idea of humanity. Hence “[o.]ne of these goods is community, particularly the idea of a ‘complete’ community capable of securing the overall well-being of its members”². This ‘complete’ community, I argue, corresponds to the idea of Adriano Moreira’s originary universal community having in natural law a privileged instrument for the production of fairer social relations on a global scale. This appears to be the complete community serving as moral reference to human sociableness, but also to the distinctive sociableness guiding relations among states, and which consubstantiates around a material and immaterial patrimony whose preservation is crucial to guarantee the physical survival of the human flock.

Eventually, it is this rationalist edifice grounded on the validity of natural law as moral horizon of human sociableness, that which corresponds to the Grotian tradition within the academic discipline of International Relations. The Anglo-Saxon influence in the context of its formation certainly justifies the prominence of Grotius as the privileged source for rationalism. It is due to the authors of the English school, to Martin Wight above all, that the problematiques seized by Hugo Grotius in the first half of the 17th century were recovered as most relevant to deal with international relations in the second half of the 20th century. Adriano Moreira’s theorisation follows the same intellectual path in the search for the jusnaturalist and Christian influence encompassing the social relations of the encounter of the new world with the old one. It is my contention that by turning the encounter played out by Vasco da Gama’s sailor and the Indian on shore into a metaphor of human sociableness and international relations generally, Adriano Moreira is identifying the problematique of natural law as crucial to the understanding of the nature of social interactions. The approach is clearly Christian and Western-led, but unlike Martin Wight, the source of his rationalism is due both to the Iberian school of natural law and to Grotius.

The starting point to assess the influence of Grotius upon academic IR is the essay in which Hedley Bull admits that the very idea of an international society goes back to the theorisation of the Dutch author³. Thus, in Bull’s view, the Grotian tradition seems to draw on the appeal to understand the empirical effects of state interactions on the light of the natural law those states accept as ultimate reference for their conduct. Therefore, and as Bull clarifies in the same essay, the existence of a Grotian tradition in the 20th century goes beyond the authors and texts directly engaged with the exclusive elucidation of Grotius’ texts and arguments. In the context of academic IR, the Grotian tradition must then include the intellectual production that even without direct reference to Grotius, “involves the application, modification, development, or rejection of approaches and insights previously associated with the Grotian tradition [...]”, viz. to that body of literature more directly connected to Grotius and his arguments⁴. In the case of Adriano Moreira, the Grotian reference starts with the acknowledgement that human actions are encompassed and

assume meaning in the context of social rules, many of which become binding even without the means for their enforcement. This is the reason why both authors rely on the authority of natural law to understand human society, i.e. that specific trait the stoics have called sociableness. Unlike the type of utilitarianism coming out of a selfish reading of human nature often imputed to Thomas Hobbes, sociableness for Grotius is based on a syncretic reading of human nature according to which there is a social tendency to coexistence grounded on the use of reason and on consensus formation around common values and goals⁵. As Howard Williams notes on this subject, “Grotius sees our sociableness as evident in our capacity to speak and use reason. We like to follow rules in our behaviour with our kind and we are uniquely able to do so because of our ability to think logically and remember similar incidents. In Habermas’s terms, we demonstrate communicative competence”⁶. In this context, communicative competence translates into the use of rational ability to build consensus among political actors assuming as motivations for action something more than selfishness, relative gains, and material interests. Grotius’s enquiry stems from a clearly normative concern, viz. that it is the good life of humanity itself which grounds the urge to save international law from the contempt of those eager to demonstrate that it is nothing but shallow words⁷. The social world is approached as a whole, whence it follows that this perspective preserves the sphere of interactions constituting the ‘international’ from the letdowns of moral scepticism. Therefore, the Grotian rationalism guiding Adriano Moreira’s theorisation is marked by the conviction that there is an institutional context endorsing the carrying out of social rules and the fulfilment of international justice and, furthermore, that in such context the resort to war must be accounted for as an exceptional though legitimate tool in order to safeguard the reciprocity grounding the contractual web of international society. This version of Grotian rationalism categorically rejects Trasimachus’s words in Plato’s *The Republic* according to which justice is nothing but a reflex of the interests of the strong. The resort to force must be legitimate and this last recourse ought to be grounded on a higher law of human sociableness expressing itself through the institutional consensus of states fulfilling the natural potentialities inherent to social conduct. In this sense, war becomes an institution of international society itself, destined to preserve the principles of equality and independence agreed upon by states in search of mutual recognition and security.

The bottom line is that to speak of a Grotian *via media* in Adriano Moreira’s IR theory means to identify a theoretical body of thought constituted by those very consensus states are able to agree upon through practice, and which cannot ignore the reference to a natural law, vis-à-vis the alternative approaches of moral scepticism and emancipatory revolutionism. Therefore, and through its distinctive institutional approach, the Grotian tradition ascribes a purpose to the web of interactions connecting sovereign states and that overcomes pure utilitarianism. For this rationalist *via media*, both of these extreme positions suffer from the same insufficiency, viz. that of ignoring a substantial part of reality and of the temporal horizon of human sociableness. Moral scepticism ignores the possibility, the urge and the moral pressure for developing human potentialities according to the cosmopolitan needs of an ordinary human community; emancipatory revolutionism ignores the sovereignist resistances and the capacity to mobilise people’s allegiances shown still today by state-centric political ethics. Thus, Adriano Moreira’s IR

theory proceeds through the clarification of the normative tensions constituting the 'international' and conditioning the decisions of political actors. The whole translates in a kind of Socratic conversation in which it is the distinctive tension among contrasted traditions of thought that which allows producing knowledge and understanding about the syncretic nature of the contingent political world of the 'international'. The tension is very often that between pluralism and solidarism, viz. between considering as the crucial political phenomenon the more strict ethics of the state and of the rules agreed upon by states and the deepening of these rules in the light of natural law's more radical authority as moral horizon of the whole of human action.

Although Grotius has been the major influence on rationalism as a specific theory of international relations, and his influence is very visible in Adriano Moreira's theorising, the thought of the Portuguese author clearly recovers and owes much to the legacy of the Iberian school of natural law scattered through Coimbra, Évora and Salamanca. From this school he receives a globalising and multidimensional image of human sociableness according to which each *respublica* belongs to a world we need to consider in its totality – Vitoria's *totus orbis* – given that this totality retains in itself a much more comprehensive finality than that of each *respublica*⁸. This is, I argue, the closest source of Adriano Moreira's theorisation, in that his image of a world of multiple voices and resistant sovereignties clearly rejects the Hobbesian image of the political world by adhering to Vitoria's reading of the 'international' according to which the plurality of political communities integrates and acquires meaning in the light of the guiding idea of a *civitas maxima* and its distinctive body of norms. It follows from here that the problematique of international dialogue in a world of multiple voices, so crucial within Adriano Moreira's IR theory, also springs from Vitoria's effort to coherently build on the multi-layered structure of human sociableness. As Martin C. Ortega underlines concerning the legitimisation process of the Spanish presence in the new world, the claims Vitoria resorted to were mainly those of the opportunity to develop a rational international political order in the sense of the pacific coexistence among different peoples through dialogue. According to this, "[o.]nly Christians could be enlightened by divine law, but relations in the recently explored globe would be regulated by a *jus gentium* common to all mankind, and proceeding directly from man's rational nature. The *jus gentium* which should regulate the relations among all nations as well as between foreigners and the state derived, in principle, from natural law"⁹. Consequently, in Vitoria's theoretical edifice, communication stands up as a crucial principle of *jus gentium* including the freedom to travel across land and sea, the freedom of commerce, the freedom for foreigners to arrive and establish themselves throughout the world, the whole of it stemming from the Gospels' inspiration about the equal dignity of human beings: "the Spaniards are the neighbours of the barbarians, according to the good Samaritan parable in Luke's Gospel"¹⁰. What is missing in Vitoria however, according to Ortega's analysis, is the conscience that the natural rationality engraved on *jus communicationes* would operate on behalf of the powerful states against the weak. That notwithstanding, it is worth noting that Vitoria's reflection clearly articulates the modern doctrine of the equality of all men, regardless of their origin and status, and anticipates the Teilhardian conception of a human flock in search of political recognition.

All in all, this is I argue the right context in which to locate Adriano Moreira's own articulation of the solidarist problematiques of an international society

in rapid transition to some form of political community. By using the cultural encounter narrated by Álvaro Velho as a metaphor of international relations, Adriano Moreira is clearly drawing on Vitoria's claims about the relations between the new and the old worlds. Once again, the point here refers to the insufficiency of political realism in order to get hold of the subtleties inherent to the syncretic nature of international relations. As Martin Ortega well acknowledges, and despite his having been a supporter of the expansion of the Christian faith and civilization throughout the Americas, Vitoria "cannot be considered simply a realist because he always understood the relations with the 'barbarians' as a moral question"¹¹. The problematique of the relations with 'barbarians' as a metaphor for relations with the 'other' is dealt with at length by Martin Wight in his *International Theory* (1992). The three traditions he individuates in the book are crucial in my view to the understanding of Vitoria's influence over Adriano Moreira. Rationalism is the framework used by both authors, which means that the encounter with the 'other' becomes a cultural encounter structured around the possibility of their being common values, rules and interests and the possibility of resorting to a common language of communication. With this assumption in mind, their perspective departs therefore from that other one according to which every encounter of subjects and groups cannot be but the confrontation of incommensurable ways of life and the consequent dispute of irreconcilable interests. The moral question in the relations with 'barbarians' underlined by Ortega is introduced by Wight in terms of a natural law in its capacity of legislation of reason serving as pattern of ethical conduct within a universal legal community. By including Vitoria in his list of rationalists, Wight remarks that "[i.]t is a principle of Rationalist theory that barbarians have rights under natural or moral law"¹². However, he also acknowledges that the rationalist support for dialogue and communication and for the responsible exercise of power at the international sphere on behalf of moral values risks becoming a realist strategy for the acquisition and maintenance of power: "[t.]he Rationalist argument that we must do the best we can in our situation is of course capable, like every other, of perversion. After all, 'our situation', in international politics, is defined by ourselves and it is easy to define it so as to suit our appetites and wishes"¹³.

Adhering to the *via media* principle according to which there is more to international relations than the realist suggests but less than the cosmopolitan desires, the rationalist is reluctant to resolve once and for good the confrontation between the values of statism and universalism and opts instead for bridging the gap and promoting the dialogue between both in the search for existential syntheses in which the opposing terms never quite dissolve into one another. As Ortega concludes, "Vitoria is rationalist, above all, because he realises that his state is the only one which can defend the Indians and protect the rights which he proclaims"¹⁴. This claim suggests therefore that rationalism points at a mitigated universalism, given that the framework of universal moral reference in which the relations with the 'other' have necessarily to be located always confronts itself with the more particular ethical sphere of the state. In its quality of situated reason, Adriano Moreira's 'reasonability' draws on the syncretism of a mitigated universalism characterising human sociableness and sets out to understand the dynamics of a triple temporal horizon in which alternative political emergencies coexist. Resorting once more to Ortega, I would argue that rationalists are authors navigating between statism and universalism and that this is the very method according to which they establish their distinctive

via media, while bridging the gap between those two *terrae firmæ*¹⁵. In so doing, the ontological and epistemological status of their social world cannot but appear as somewhat fuzzy, both for those who rely on manicheist dualisms and those denying commensurability when setting out to explain or understand social reality.

ADRIANO MOREIRA: INTERLOCUTOR TO ARON AND MARITAIN

Taken as a whole, Adriano Moreira's interpretivism is finalist and teleological, drawing all along on the transcendence of a grounding human conscience – that sort of ontological and epistemological warrant many intellectual quarters dismiss today as but a fictional subject. As a typically modern body of thought, Adriano Moreira's theorization clearly adheres to the need to warrant knowledge on secure grounds; to think otherwise would certainly leave the world prey to 'mis-understanding'. *Either* there are solid grounds for the human project *or* un-reason shall take the place of reason, which in the formulation of Richard Bernstein means that "either there is some support for our being, a fixed foundation for our knowledge, or we cannot escape the forces of darkness that envelop us with madness, with intellectual and moral chaos"¹⁶. For sure, Adriano Moreira's reluctance to produce grand syntheses in the confrontation of traditions of thought has nothing to do with postmodern skepticism. It draws instead on that sort of Christian-existential humility pointing at the dramatic character of human nature and at the situatedness of reason which can be mitigated by the resort to an Archimedean point of ontological reference and epistemological security. This ground, I argue, conforms to a dialogical form of reason in which *utopia* stands for the ultimate warrant of the meaning of life and *disenchantment* amends utopia's excesses in order to assume the "combative, melancholic and ironic form of hope"¹⁷.

As for Aron and Maritain, so too in Adriano Moreira's theorization the tension between the Machiavellian and Humanist legacies becomes a crucial hermeneutic device in the production of knowledge about the normative structures constituting the social world. In this respect, Adriano Moreira is the Portuguese interlocutor in the dialogue of Aron and Maritain on the dispute of Machiavellianism. He is the interpreter of this dispute, making it known to the Portuguese public and transforming it into a central piece and catalyst of his own thought. Publishing in *France Libre*, on 15 June 1943 under the pseudonym of René Avort, Aron would define the essential of the dispute by asking two questions: "[w.]hat goal the one purporting to govern his people is supposed to pursue?" and "[w.]hich are the means that, in conscience, he has the right to use?"¹⁸ In Aron's view, these questions have to be posed as long as men's imperfection and opposing aspirations accord to force and injustice a central role in society. In his answer, Maritain tried to stay away from sheer idealism by underlining the nature of political choice as an inescapably dramatic activity whose judgement does not depend entirely on the criteria of Christian ethics. In fact, he accorded his agreement to Aron by acknowledging that "choosing the means for action is not always possible"¹⁹. The drama of politics thus becomes that of an inevitable clash of ethical criteria for action, in a way that often is it impossible to stay away from the dilemma of whether to lose the soul or the city. Maritain's answer clearly reflects the concern to understand the limitations imposed on men by the circumstances, i.e. to take into account the

contingency of the political choice departing from values in their pure form, in order to acknowledge a type of political ethics conditioned by the shortcomings of human nature and the routine of social collectivities. Accordingly, politics can never be moral, in the sense of being ruled by a categorical imperative; only ethical, given the criteria impeding on the very casuistic and contingent logic of pragmatic decision. Politics cannot be moral for, as Max Weber has stressed, morality relates to the Ten Commandments.

Unlike realism – especially neo-realism, to be more accurate –, that divests the world of the ‘international’ of its normative dimension and content, the rationalist *via media* in academic IR, in which I include Adriano Moreira and Raymond Aron, is actually a perspective drawing on the recurrent moral tensions inherent to the political dimension of human sociableness. But in case we accept that politics cannot be moral, which relation does politics keep with morality? Aron’s answer is, I believe, a case of what Maritain calls *moderatum* Machiavellianism. It is the case that politics very often departs from individual morality to assume the form of dramatic compromises and synthesis that jeopardize the categorical imperative. The bottom line for Aron is that, “in order to save the nation, we sometimes ought to loose the soul”²⁰. In Maritain’s view, all kinds of Machiavellianism must be rejected, either absolute or *moderatum*. Notwithstanding, and between an abstract hyper-moralism leading men to cynicism and that kind of Machiavellianism trading with evil, Maritain forwards his own idea of what could be a moral *and* pragmatic politics. Without ignoring the dramatic character of human circumstances, Maritain advances that only the horizon of faith in Providence can contribute to a true politics, able to stand against the temptation of Machiavellianism. Contingency in politics, the casuistic method as the proper way of decision-making against absolute judgement must in any case be understood in the context of a moral horizon of Christian absolute values: “to that kind of politics offering the kingdom of this world at the price of the soul, the Christian says no”²¹. In Maritain’s view, Machiavelli is undeniably guilty of several political sins, first of all that of modernity’s fault line separating politics from morality and the consequent denial of a political tradition going back to Plato, Aristotle and Thomas Aquinas:

The systematic exclusion of morality, metaphysics and theology from the domain of public knowledge and political prudence is his [Machiavelli’s.] entire responsibility, while being also the most violent mutilation suffered by practical reason [...]²².

Mutilation for Maritain draws on the deceitful idea of taking human nature for what is but men’s episodic iniquity. In this sense, Maritain’s notion of a mutilated practical reason could well stand up as the ultimate source of Adriano Moreira’s critique of instrumental reason and consequent rehabilitation of practical reason along the lines of an axiological approach. Consequently, this kind of approach, assumedly Christian, proceeds through the private dialogue the author weaves between a *moderatum* Machiavellianism, and the kind of communitarianism that goes with it, on the one hand, and that humanist cosmopolitanism of an originary community with its natural law, on the other. All in all, this is the insolvable tension between an international ethics obliged to answer to the challenge of accommodation regarding sovereign states’ conflicting interests and a more comprehensive universal morality meant to promote justice in overall human relationships.

Stepping back from a positivist theory of causality, Adriano Moreira uses his hermeneutic device along the lines of the Aronian *Verstehen* epistemology in order to produce knowledge on the nature of choice and the moral dilemmas that go with it. It is a system of interpretation meant to bring light to the normative structures constituting the social world and to make clear that political choices are often difficult and always carry with them a specific price to pay. The method proceeds then through theoretical examples (*exemplos de escola*) whose dilemmatic character accentuates the dramatic nature of choice. There are opposing ethics of action at play and these bring different implications to bear both on individuals' lives and on the life of political collectivities. Every ethics of action is a world unto itself given that they are subject to non-coincidental political finalities. A crucial *exemplo de escola* is the shipwreck, in which the *tabula unicapax* allows the symbolic rescuing of only a child, or Albert Einstein, or a national flag, or a painting, the whole pointing therefore at what is the omega point ascribing meaning to opposing political projects. It does not have the same meaning, in terms of a life project, to rescue a child or Einstein from a shipwreck or to opt between a national flag and a Rubens amongst the flames of a fire. There are different meanings, in terms of a global relationship project, inherent to the fidelity towards the state, the nation or a global originary community. The ethics of political action differs from case to case, which means that the basic value serving as guiding principle for human interactions does not coincide. In *Direito Corporativo* (1951), Adriano Moreira clarifies the problematique in the following way:

It has become a classic, in order to exemplify the transpersonalist approach, to remember that, on the occasion of sacrificing the isle of Phile temple, on the Nile, to an irrigation plan, sir George Birdwood, who protested against such plan, answered to the following question –« What would you do, if alone in a house on flames, obliged to opt between rescuing a child and Raphael's Madonna? » – that he would decidedly opt for the salvation of Raphael's Madonna²³.

It is my argument that such *exemplos de escola* are meant to explore the possibilities of the 'political' beyond the actual set of political relations and to explore the 'international' beyond the set of international relations operative in a particular conjuncture. It is then a way of critically exploring the possibilities and the limits of human sociableness entangled in opposing ethics of action.

CONCLUSION: ADRIANO MOREIRA'S IR THEORY AND GRAND THEORY

Concluding, I would argue that Adriano Moreira's IR theory draws basically on an intellectual exercise that, though rejecting positivism, is essentially modern, assuming the social world as a hermeneutic problem which is possible to solve in the sense that it is possible to accede to the inner meanings actors attribute to their actions and social interactions. Adriano Moreira's IR theory proceeds then basically through the enquiry into the intelligibility of international society and human sociableness at large. Accordingly, the intelligibility of the social world, and of international relations, depends on the possibility of producing a coherent answer to the hermeneutic problem and of producing knowledge thereof. Adriano Moreira's broad affirmative answer to this problematique gives content to what is his generally modern approach to academic International Relations. That is why, I argue, his claims on knowledge

production about the 'international' end up making his theoretical approach match that which Quentin Skinner calls 'grand theory'. In the formulation of the British thinker, this corresponds to the construction of abstract and normative theories on human nature and conduct turning a crucial light to the clarification of the problematique of social action and structures²⁴. Like the reluctant theorizers put up by Skinner, in Adriano Moreira too the production of a 'grand theory' seems to fight against the epistemological skepticism found in his unveiling of contingency and situatedness as human circumstances resisting the kind of generalizations produced in natural sciences. In Skinner's own words, "[t.]o describe such skeptics as grand theorists may well sound dangerously like missing the point"²⁵. And yet, which is only paradoxical, it is his skepticism vis-à-vis the possibility of achieving generalizing explanatory schemata which leads Adriano Moreira to the formulation of a comprehensive 'grand theory' of human sociableness.

¹ idem, *ibidem*, p. 34

² David Mapel and Terry Nardin, "Introduction" in idem, eds., *International Society: Diverse Ethical Perspectives*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998, p. 6

³ cf. Hedley Bull, "The Importance of Grotius in the Study of International Relations" in Bull, Kingsbury and Roberts, eds., *Hugo Grotius and International Relations*, Clarendon, Oxford, 1990, p. 93

⁴ idem, *ibidem*, p. 53

⁵ Hugo Grotius, *De Jure Belli ac Pacis Libri Tres*, 1625 (original ed. *Le droit de la guerre et de la paix*, French translation by P. Pradier-Fodéré, PUF, Paris, 1999, p. 11)

⁶ cf. Howard Williams, *International Relations and the Limits of Political Theory*, Macmillan, London, 1996, p. 79

⁷ Hugo Grotius, *op. cit.*, p. 9

⁸ Francisco de Vitoria, *De potestate civili*, 1528 (original ed. *Leyon sur le pouvoir politique*, French translation by Maurice Barbier, Vrin, Paris, 1980, pp. 57-58). « Imo, cum una Respublica sit pars totius orbis, et maxime christiana provincia pars totius Respublicae, si bellum utile sit uni provinciae cum damno orbis au Christianitatis, puto eo ipso bellum esse injustum. »

⁹ Martin C. Ortega, "Vitoria and the Universalist Conception of International Relations" in Ian Clark and Iver B. Neumann, eds., *Classical Theories of International Relations*, Macmillan, London, 1996, p. 103

¹⁰ Francisco de Vitoria, *Relectio de Indis*, 1539 (original ed. *Relectio de Indis o liberatd de los indios*, Consejo Superior de Investigación Científica, Madrid, 1967, p. 80)

¹¹ Martin C. Ortega, *op. cit.*, p.116

¹² Martin Wight, *International Theory: The Three Traditions*, Holmes & Meier, New York, 1992, p. 77

¹³ idem, *ibidem*, p. 77

¹⁴ Martin C. Ortega, *op. cit.*, p. 117

¹⁵ idem, *ibidem*, p. 116

¹⁶ Richard Bernstein, *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics and Praxis*, Basil Blackwell, Oxford, 1983, p. 17

¹⁷ Claudio Magris, "Utopia e Disincanto" in Magris, *Utopia e Disincanto*, Garzanti, Milan, 2001, p. 14

¹⁸ cf. Raymond Aron, "La querelle du machiavélisme" in Aron, *Machiavel et les tyrannies modernes*, Fallois, Paris, 1993, p. 384

¹⁹ Letter of Maritain to Aron, 30 September 1943, published in Aron, *Machiavel et les tyrannies modernes*, p. 425

²⁰ Raymond Aron, "Sur le machiavélisme: dialogue avec Jacques Maritain" in Aron, *Machiavel et les tyrannies modernes*, p. 431

²¹ cf. Raymond Aron, "La querelle du machiavélisme", p. 388

²² Jacques Maritain, "The End of Machiavellianism" in Maritain, *The Range of Reasons*, Charles Scribner's Sons, New York, 1952, p. 135

²³ Adriano Moreira, *Direito Corporativo*, p. 22

²⁴ Quentin Skinner, "The Return of Grand Theory" in idem, ed., *The Return of Grand Theory in the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, pp. 3-20

²⁵ idem, *ibidem*, p. 12

Pr. Prof. Dr. IOAN DURĂ
Bruxelles

Patriarhul Dositei al Ierusalimului (1669-1707) și ierarhii Râmnicului, Ilarion și Antim Ivireanul

Unul din marii patriarhi ai Bisericii Ortodoxe din secolul al XVII-lea a fost Dositei al Ierusalimului (1669-1707), cel care a avut, de fapt, reședința sa patriarhală și în Țările Române, mai exact, la București și la Iași, dată fiind șederea sa îndelungată pe pământul românesc¹.

Dositei a venit pentru prima dată în Țările Române în 1663, ca arhidiacon, însoțindu-l pe patriarhul Nectarie al Ierusalimului (1661-1669). În luna octombrie a anului 1663, Dositei ajungea la Iași, unde avea să rămână alături de patriarhul său, timp de șase luni, la mănăstirea Galata, metohul Patriarhiei Ierusalimului. La Iași, Dositei a cunoscut pe episcopul de atunci al Romanului, Dosoftei (martie 1660-iulie 1671), cu care s-a împrietenit și cu care a colaborat strâns mai ales când primul a ajuns patriarh iar al doilea mitropolit al Moldovei (iulie 1671-febr./martie 1674; mai 1675 - sept./oct. 1686).

Din capitala Moldovei, Dositei a însoțit pe patriarhul Nectarie în capitala Țării Românești, București, unde au ajuns în aprilie 1664. La București, Dositei și patriarhul Nectarie au rămas până în luna septembrie 1664. Prin urmare, Dositei a rămas atunci în Moldova și în Țara Românească aproximativ unsprezece luni, timp în care a cunoscut, de aproape, starea vieții politice, bisericești și religioase din cele două țări și oamenii ei de seamă.

Ajuns în Adrianopol, în februarie 1665, patriarhul Nectarie a trimis pe arhidiaconul Dositei în Țările Române, cu misiunea de a strânge ajutoare bănești pentru Patriarhia Ierusalimului, împovărată de dări. De data aceasta, Dositei era trimis în Țările Române ca exarh al Patriarhiei Ierusalimului. Pentru că deja, în mai 1665, să-l aflăm pe Dositei în drum spre Constantinopol, cu milosteniile adunate în Țara Românească și în Moldova.

De la Constantinopol, Dositei și patriarhul Nectarie au plecat la Ierusalim, unde la 26 septembrie 1666, Dositei a fost sfințit mitropolit al Cezareei Palestinei.

În luna mai a anului următor, 1667, patriarhul Nectarie îl retrimitea pe mitropolitul - de această dată - Dositei în Moldova, tot în calitatea de exarh și tot cu misiunea de a strânge milostenii pentru Patriarhia Ierusalimului.

Dar peripețiile avute în cursul călătoriei l-au împiedicat pe mitropolitul Dositei să mai ajungă în Moldova.

Demisia patriarhului Nectarie a făcut ca la 23 ianuarie 1669 să-i urmeze ca succesor pe tronul Ierusalimului chiar Dositei. Ca patriarh, Dositei avea să vină de nouă ori în țările Române, unde avea să petreacă mult timp al patriarhatului său.

Prima călătorie a lui Dositei în Țările Române, ca patriarh, a efectuat-o la începutul anului 1670. Deja, în februarie 1670, Dositei se afla în Țara Românească, iar în vara aceluiași an în Moldova.

Ultima călătorie în Țările Române patriarhul Dositei a săvârșit-o în 1704, și pe care le părăsea - de data aceasta pentru totdeauna - la începutul primăverii anului 1705.

Dositei, ca patriarh al Ierusalimului, a fost de nouă ori în Țara Românească (1670; 1673; 1677-1678; 1680; 1686-1687; 1692-1693; 1697-1698; 1702; 1704-1705) și de șapte ori în Moldova (nu a fost în 1697-1698 și în 1702). În total, așadar, dacă adăugăm și cele două șederi ale lui Dositei în Țările Române pe când nu era patriarh, el a fost în Țara Românească de unsprezece ori, iar în Moldova de nouă ori. Cu remarcă că patru din călătoriile întreprinse de Dositei, ca patriarh, în Țara Românească, au fost efectuate în timpul domnitorului Constantin Brâncoveanu.

Ceea ce l-a determinat pe Dositei să vină de atâtea ori în Țările Române a fost, evident, starea extrem de grea financiară în care se afla Patriarhia Ierusalimului - peste 100.000 de groși datorie în momentul urcării sale pe tronul patriarhal - dar și dărnicia domnitorilor, boierilor și locuitorilor acestora pentru Locurile Sfinte. Într-adevăr, după fiecare călătorie în Țările Române, patriarhul Dositei se întorcea la Ierusalim, cu bani, mănăstiri și schituri închinete patriarhiei sale, cărți tipărite, obiecte sfinte, etc. Așa încât, fără ajutoarele Țărilor Române, Patriarhia Ierusalimului nu ar mai fi putut exista în a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Dărnicia domnitorilor din Țările Române s-a manifestat, cum este cunoscut, față de toate patriarhatele ortodoxe din Orient și Locurile Sfinte ale Bisericii ortodoxe (Ierusalim, Muntele Athos, Sinai, Patmos, etc.), ca urmare a căderii Bizanțului în 1453². Domnitorii Țării Românești și ai Moldovei au devenit ocrotitorii Bisericii Ortodoxe, îndeosebi a celei grecești, asemenea împăraților bizantini de odinioară.

Poziția de binefăcători ai Bisericii ortodoxe deținută de către domnitorii Țării Românești și ai Moldovei le dădea posibilitatea, dar și răspunderea în același timp, să se preocupe de păstrarea unității ortodoxe, rol pe care și l-au îndeplinit mai ales în secolul al XVII-lea. În această privință să amintim de Sinodul de la Iași, din 1642, prezidat de domnitorul Vasile Lupu (1634-1653), precum și de contribuția majoră a domnitorului Constantin Brâncoveanu în aplanarea disputei între Patriarhia Ierusalimului și mănăstirea Sfânta Ecaterina din Sinai³.

Patronajul domnitorilor români asupra patriarhatelor ortodoxe grecești s-a exercitat exclusiv până în 1681, când Țarul Rusiei, urmare păcii de la Radzin, din acel an, «primi dreptul de ocrotire asupra Bisericilor ortodoxe din Imperiu»⁴ din partea Porții. Drept pe care îl va și exercita, din 1682, Țarul Petru cel Mare (1682-1725). Chiar dacă Țările Române au continuat și după 1681 - până la 1864 - să sprijine, în diverse forme - mai ales, bănești și închinări de mănăstiri și schituri - patriarhiile ortodoxe din Constantinopol, Alexandria și Ierusalim și Locurile Sfinte ale Ortodoxiei, aflate sub jurisdicția lor canonică.

Într-o perioadă în care Biserica ortodoxă era asaltată de învățători eterodoxe, pretutindeni unde călătorea patriarhul Dositei se preocupa de întărirea Ortodoxiei și de promovarea literaturii teologice polemice grecești. Astfel a procedat mai ales în Țările Române, datorită multelor călătorii și lungilor sale șederi, și unde, într-adevăr, a ajuns să patroneze viața bisericească a acestora și, mai ales, cultura greacă.

Prin patronarea vieții bisericești din Țările Române și prin tipărirea în acestea a unor lucrări teologice grecești de combatere a învățaturii Bisericii Catolice, îndeosebi, dar și a doctrinei Bisericii Calvine, patriarhul Dositei a fost, cert, unul din marii apărători ai învățaturii de credință creștină ortodoxă a tuturor ortodocșilor și, mai ales, a românilor, într-o perioadă în care ortodocșii din Transilvania erau asaltați de iezuiți și presați de insistențele și promisiunile Curții catolice din Viena. De fapt, patriarhul Dositei a fost cel care, la nivel panortodox, a condus contrareacția ortodoxă la contrareforma catolică, la prozelitismul catolic și protestant, chiar din capitalele celor două Țări Române, în ultimile trei decenii ale secolului al XVII-lea și în primii ani ai veacului următor. Cert, patriarhul Dositei a putut să conducă contrareacția ortodoxă întrucât era un bun cunoscător al Istoriei Bisericii, al Sfinților Părinți, dar și al filozofiei aristoteliciene și al lui Toma d'Aquino⁵, pe de o parte, și pe de alta, datorită mediului cărturăresc favorabil din Țările Române și, mai ales, grație generozității domnitorilor, ierarhilor și locuitorilor acestora. Așa că, pe bună dreptate, mai târziu, Radu Greceanu scria despre patriarhul Dositei că «au stătut mare om și învățat foarte, au păstorit turma pravoslavi ca un vrednic păstor, lumină multă și biserică lui Hristos au fost, știut de monarși și domni mari, toți ereticii și câți era împotrivnici pravoslavii să temea dă el, că putere mare și tare avea și la cuvânt și la scris ...»⁶.

Patriarhul Dositei a fost și cel care a promovat, cu zel, limba greacă și a tutelat cultura greacă în Țările Române, prin înființarea de școli și tipografii grecești și tipărirea de lucrări în acestea. Inșă mai puțin cunoscut este faptul că patriarhul Dositei a contribuit la înșăși înființarea Academiei Domnești sau a Academiei Grecești de la București - cum mai era numită - un alt vector al elenismului și al limbii grecești. Fiindcă patriarhul ierusalimitean, Dositei, a fost cel care a stăruit pe lângă Constantin Brâncoveanu și Stolnicul Constantin Cantacuzino să o înființeze. În plus, nu este deloc întâmplător că Academia Domnească a funcționat într-o mănăstire închinată Locurilor Sfinte de la Ierusalim, și anume, mănăstirea Sfântul Sava din București. După cum nu este întâmplător că, în 1707, după adormirea în Domnul a patriarhului Dositei, Constantin Brâncoveanu s-a adresat succesorului aceluia, patriarhul Hrisant, pentru reorganizarea Academiei Domnești de la Sfântul Sava, și nu patriarhului ecumenic.

Ierarhul ierusalimitean a procedat tot la fel și în Moldova, unde, tot cu multă îndemânare, Dositei a știut să atragă pe domnitori, pe ierarhi și pe boierii eleniști, în acțiunea sa de cultivare a limbii grecești și de tipărire și de promovare a lucrărilor marilor teologi ortodocși greci din epoca bizantină și postbizantină. În cele din urmă înșă, promovarea limbii și culturii grecești avea să se adeverească benefică pentru români și Biserica lor ortodoxă, în acțiunea acestora de dezrobire de slavonie și de propășire a limbii și culturii române. Acțiune pe care ierarhii din Țările Române, contemporani patriarhului Dositei, au dus-o cu succes.

Pe durata patriarhatului lui Dositei, pe tronul mitropolitan al Țării Românești au fost trei mitropoliți, și anume: Dionisie (24 iulie 1672-24 dec. 1672); Varlam

(24 dec. 1672 - 26 apr. 1679) și Teodosie (20 mai 1660 - înainte de 24 iunie 1672; 26 aprilie 1679 - 27 ian. 1708).

În persoana mitropolitului Teodosie⁷, patriarhul Dositei a avut un apropiat colaborator pe tărâm bisericesc, mai ales, în acțiunea de contracarare a prozelitismului catolic în rândul românilor ortodocși din Transilvania, dar și în cel cărturăresc, îndeosebi în cel al tipăriturilor. Colaborarea dintre cei doi le era facilitată, evident, și de cunoașterea limbii grecești de către mitropolitul Teodosie, pe care o desăvârșise în timpul viețuirii sale la Athos, unde s-a nevoit «în asceză, îndelung răbdând, în liniște»⁸, cum scria Ioan Comnen în mai 1701, și unde a fost și pictat în 1683, la mănăstirea Ivirului⁹. Dar nu-i mai puțin adevărat că strânsa colaborare a patriarhului Dositei cu mitropolitul Teodosie se datora și faptului că ierarhul român era omul Cantacuzinilor, adică, al domnitorilor Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu.

La rândul său, mitropolitul Teodosie s-a folosit de prestigiul patriarhului Dositei pentru apărarea Ortodoxiei românești, dar și pentru propășirea limbii române. Bunăoară, una din cele două prefețe ale Bibliiei de la 1688 - ambele, în realitate, ale mitropolitului Teodosie - a fost atribuită de ierarhul Țării Românești patriarhului Dositei al Ierusalimului. Mitropolitul Teodosie a procedat astfel pentru a da Bibliiei românești mai multă autoritate, legitimitate și circulație și pentru a birui reticențele adepților limbilor 'sfinte' de atunci.

Pe plan bisericesc, patriarhul Dositei a sprijinit, cu desăvârșire, pe mitropolitul Teodosie în acțiunea sa de caterisire a episcopului Ilarion al Episcopiei Râmnicului-Noul Severin (18 iunie 1693 - martie 1705) și în aceea de aducere pe tronul acelei episcopii a ieromonahului Antim Ivireanul, starețul mănăstirii Snagov.

De precizat că sub jurisdicția canonică a Episcopiei Râmnicului-Noul Severin, cu reședința în Râmnicu Vâlcea, se aflau atunci cinci județe din dreapta Oltului: Dolj, Gorj, Mehedinți, Romanați și Vâlcea. Episcopia era sufragună Mitropoliei Ungrovlahiei. De asemenea, de remarcat că «uneori unii dintre titularii ei - ai Episcopiei Râmnicului, n. n. - și-au zis și arhiepiscop»¹⁰. (Apropo, oare n-a sosit timpul ca ierarhii eparhiei Râmnicului să fie înălțați la treapta de arhiepiscop, iar aceasta la rangul de arhiepiscopie? Cât ne privește, deja în 1990 am pledat, în scris, pentru cele de mai sus, și am publicat în «buletinul oficial al Patriarhiei Române», revista «Biserica Ortodoxă Română» (nr. 7-10/1990, p. 95-97), articolul «Ridicarea Episcopiei Râmnicului la treapta de arhiepiscopie»).

Episcopul Ilarion a fost caterisit în martie 1705 de un sinod ținut la București și prezidat de patriarhul Dositei. Sinodul a fost convocat de către însuși domnitorul Brâncoveanu. De altfel, în actul de caterisire al episcopului Ilarion se precizează clar că sinodul din martie 1705 a fost convocat «din îndemnul prea înaltului și prea luminatului stăpân și domnitor al întregii Ungrovlahii, domnul Ioan Constantin Basarab Voevod»¹¹. Cu alte cuvinte, cel care guverna Biserica din Țările Române, în perioada stăpânirii otomane, era, în realitate, domnitorul. Cu atât mai mult când domnitorul era autoritate unanim recunoscută și se bucura și de o lungă domnie, ca în cazul lui Constantin Brâncoveanu. Încât, cu multă justețe, unul din marii canoniști actuali ai Bisericii Ortodoxe scrie că în perioada otomană «așa zisa jurisdicție a Patriarhului de Constantinopol s-a redus, de fapt, doar la recunoașterea formală a Întâistătătorilor (Mitropoliților) Bisericilor Române - aleși de Soborul mixt al Țării (clerici și mireni), prezidat de Domnitor - și la primirea de daruri și arginți pentru a-și plăti tributul către Poartă, pentru care scop și-a revendicat și dreptul exclusiv de a sfinți Sfântul

Mir - în schimbul unor sume de bani - și pentru Bisericele Române. Aceste servituți canonice - care au limitat statutul autocefaliei depline al Bisericilor Române - au fost indisolubil legate de cele de natură politico-juridice, impuse de Poarta Otomană Țărilor Române»¹². Cu toate acestea însă, în timpul stăpânirii otomane Sfântul Mir a fost sfințit și în Țările Române¹³. Ceea ce și explică, fie și în parte, că în tomosul de autocefalie acordat Bisericii Ortodoxe Române de către Patriarhia ecumenică, în 1885, nu se prevede obligativitatea aceleia de a mai primi Sfântul Mir de la Constantinopol¹⁴; spre deosebire de tomurile de autocefalie acordate de Constantinopol altor biserici, în care respectiva servitute canonică rămânea obligatorie.

Domnitorii români, ca binefăcători ai Bisericii Ortodoxe din Imperiul otoman, își permiteau chiar să impună pe tronul patriarhal de Constantinopol, sau pe cel al celorlalte patriarhate din Orient, pe candidații doriți de aceștia, asemenea împăraților bizantini de odinioară. Cu diferența că, dacă împărații bizantini își impuneau direct candidații lor, domnitorii români o făceau prin intermediul Porții¹⁵. Așa a procedat și Constantin Brâncoveanu în 1693, când a ajutat pe Dionisie al IV-lea Seroglanul (8 noiem. 1671 - 14 aug. 1673; 29 iul. 1676 - 2 aug. 1679; aug. 1682 - 10 mart. 1684; 7 apr. 1686 - oct. 1687; aug. 1693 - apr. 1694) să reocupe, pentru a cincia oară, scaunul patriarhal al Constantinopolului.

Dacă domnitorii români impuneau sau depuneau patriarhi, cu atât mai ușor, firește, ei au putut proceda astfel cu ierarhii din propriile lor țări, căroră ei le dădeau actul de investire pe scaunul vlădicesc, și mai ales când la domnia Țării Românești se afla un domn de talia lui Constantin Brâncoveanu. Iar atunci când un ierarh își manifesta dezacordul față de părerile și acțiunile domnitorului, sau împărtășea vederile adversarilor politici ale acestuia, respectivul vlădică era îndepărtat din jilțul arhieresc și înlocuit cu un cleric de încredere. Însă, nu-i mai puțin adevărat că au fost și cazuri în care domnitorii îndepărtau pe ierarhi din scaun și din alte rațiuni. Așa cum s-a întâmplat și cu episcopul Ilarion al Râmnicului, care, deși nu se aflase în dezacord strict politic cu domnitorul Brâncoveanu, a fost totuși îndepărtat din scaun și înlocuit cu omul Cantacuzinilor, Antim Ivireanul; cu consimțământul - dacă nu și cu îndemnul - patriarhului Dositei și al mitropolitului Teodosie.

Ierarhul râmnicean, Ilarion, a fost îndepărtat din scaun ca urmare a sinodului ținut în martie 1705, la București, și prezidat de însuși patriarhul Dositei al Ierusalimului.

Cât privește sinodul de la București, din martie 1705, se cuvine, fără ezitare, precizat că acesta nu s-a desfășurat conform rânduielilor canonice și sfintelor canoane ale Bisericii. Mai întâi pentru că respectivul sinod a fost prezidat de un patriarh al unei patriarhii de care nu aparținea canonic Biserica din Țara Românească. În al doilea rând, la același sinod au participat și alți ierarhi greci, și anume, mitropoliții: Teodosie, fost (proin) de Târnovo, Clement, fost (proin) de Adrianopol, Maxim de Ierapole, Eftimie de Pogoni-ana și Auxențiu de Sofia¹⁶. Așadar, domnitorul Brâncoveanu și mitropolitul Teodosie au ținut sinodul amintit în prezența mai multor ierarhi greci, care nu făceau parte din Biserica Țării Românești. Mai mult chiar, doi dintre respectivii ierarhi greci nici măcar nu se mai aflau atunci pe tron. Iar cât despre ceilalți trei ierarhi participanți la sinod, deși făceau parte din Patriarhia ecumenică - de care depindea canonic și Biserica Țării Românești - ei nu au avut binecuvântarea patriarhului lor ecumenic de a participa la acesta. Totodată, se mai cade semnalat că doi dintre ierarhii greci participanți la sinodul din martie

1705, ambii ai Patriarhiei ecumenice, și anume, Maxim de Ierapole și Eftimie de Pogoniana, fuseseră sfințiți ierarhi de către însuși mitropolitul Teodosie al Țării Românești, la solicitarea patriarhului de la Constantinopol¹⁷. În sfârșit, de remarcat că la sinodul din martie 1705 nu a participat cel de al treilea ierarh al Țării Românești de atunci, și anume, episcopul Buzăului, Damaschin Dascăluș (3 octombrie 1702 - începutul anului 1708). Deci, la acel sinod din martie 1705, de la București, a participat doar un singur ierarh al Bisericii din Țara Românească, în persoana mitropolitului Teodosie, ceilalți participanți la acesta fiind toți greci. Or, așa cum scria recent un specialist în Dreptul canonic, depunerea unui ierarh trebuie să fie hotărâtă «în chip colegial și sinodal» de toți episcopii Bisericii locale respective, întrucât puterea episcopală se exercită doar «colegial și sinodal»¹⁸.

Sinodul a caterisit pe episcopul Ilarion pentru învinuirea de a fi fost filocatolic și de a nu fi luat măsurile necesare de contracarare a prozelitismului dus de catolicii din Râmnic, orașul său de reședință chiriarhală. Mai concret, episcopul Ilarion era acuzat că a îngăduit catolicilor din orașul de reședință înălțarea unei biserici și înmormântarea aceluia în cimitirul episcopiei sale.

Potrivit actului de caterisire, sinodalii, prezidați de patriarhul Dositei, nu s-au mulțumit doar cu caterisirea, ci au decis ca Ilarion să nu mai poarte nici titlul de fost (proin) episcop și să fie trecut în rândul călugărilor: «... astfel, Ilarion, care a fost episcop al Râmnicului să fie nu numai caterisit ci și lipsit de orice putere și demnitate arhierască și îndepărtat din amintita sfântă episcopie a Râmnicului, și să rămână călugăr, din ora aceasta și până la ultima lui suflare, în rândul simplilor călugări, și să nu aibă nici un nume și nici o cinste în ceata arhierilor sau măcar în aceea a preoților, ci să fie și să se numească călugăr și nimic altceva»¹⁹. S-a voit, așadar, îndepărtarea imediată și definitivă a lui Ilarion din scaunul Râmnicului, și, în același timp, alegerea și sfințirea grabnică a unui nou ierarh, după cum găsim consemnat în chiar actul de caterisire al sinodului: «Din îndemnul și din porunca prea evlaviosului și prea înaltului domn, prea sfințitul mitropolit al Ungrovlahiei, domnul Teodosie, are deplină putere, împreună cu sfântul sinod al sfinților ierarhi participanți, să aleagă și să hirotonească alt episcop în amintita sfântă episcopie a Râmnicului»²⁰.

În treacăt să amintim doar că, dacă sinodul din martie 1705 îl aducea pe Ilarion la starea de monah, gramata patriarhului ecumenic Ieremia III (1716-1726) - ajunsă la București «pe la 15-16 septembrie 1716»²¹, prin care a fost caterisit mitropolitul Antim Ivireanul, urmare cererii lui Nicolae Vodă Mavrocordat (1715 - 1716; 1719 - 1730) - nu numai că îl depunea din treaptă pe mitropolitul Antim Ivireanul ci îl și excludea din monahism, aducându-l la starea de mirean, și, în același timp, îl trimitea în surghiun, pe viață, la mănăstirea Sfânta Ecaterina din Muntele Sinai. De care surghiun, urmare uciderii sale în drum spre acea mănăstire, mai exact, în aproape de Gallipoli, vlădica Antim Ivireanul nu a mai avut, desigur, parte.

Întrebarea firească este ce l-a determinat pe patriarhul Dositei să fie părtaș la un astfel de act, adică, al caterisirii episcopului Ilarion al Râmnicului. Înainte de toate, trebuie avută în vedere râvna, până la exces, a patriarhului Dositei, în păstrarea Ortodoxiei și în păzirea unității Bisericii Ortodoxe de atunci față de acțiunile prozelitiste catolice și calvine. Mărturie relevantă în această privință o constituie însăși călătoriile sale în ținuturile unde Biserica Ortodoxă era amenințată de un astfel de prozelitism, și, mai ales, acțiunile sale concrete de anihilare a aceluia prin tipărirea - în Țările Române, îndeosebi - a unor lucrări

semnate de vestiți teologi ortodocși greci, cu caracter dogmatic și apologetic. Pe de altă parte, patriarhul Dositei cunoștea direct și de la fața locului acțiunile întreprinse de Catolici pentru a intra în posesia Locurilor Sfinte de la Ierusalim. De aici, firește, provenea și lupta sa dărză și perseverentă dusă cu Catolicii pentru păstrarea respectivelor Locuri Sfinte de către Patriarhia Ierusalimului, și care avea să-l marcheze pe viață, de unde și manifestarea atitudinii sale intransigente anticatolice. Așa încât nu este de mirare că Franciscanii de la Ierusalim îl numeau pe patriarhul Dositei « infensissimus Latinae ecclesiae hostis »²² («dușmanul cel mai ostil al Bisericii Catolice»).

Episcopul Ilarion, care era acuzat tocmai de filocatolicism, nu putea fi, firește, pe placul patriarhului Dositei, cel care-i numea pe catolici «papistași» și «schismatici». Totuși, pe lângă cele menționate mai sus, patriarhul Dositei a purces la caterisirea episcopului Ilarion și din alte cauze, așa cum se va putea constata din cele ce urmează. Iar principala cauză decurgea din faptul că ierarhul Râmnicului, Ilarion, nu se mai afla în raporturi amicale cu colaboratorul patriarhului Dositei, mitropolitul Teodosie, omul de încredere al domnitorului Constantin Brâncoveanu. Și astfel, episcopul Ilarion nu mai era nici omul aceluiși domnitor. Cu alte cuvinte, episcopul Ilarion nu mai era agreat nici de mitropolit și nici de domnitor. Ca atare, urma doar găsirea unui motiv din partea domnitorului și a mitropolitului pentru a-l îndepărta pe episcopul Ilarion din jilțul arhieresc. Și motivul a fost găsit, desigur, cu ușurință - nimic nou, sub soare, de altfel - și anume acela că episcopul Ilarion manifesta atitudini filocatolice. Or, cum patriarhul Dositei nici nu putea măcar gândi ca un episcop al Țării Românești, din acel timp, să fie filocatolic, a fost câștigat, desigur, ușor de partea domnitorului și a mitropolitului Teodosie. În plus, patriarhul Dositei, mare «diplomat» ecleziastic - și nu numai - știa că acționând, efectiv, la înlăturarea episcopului Ilarion, prin prezidarea sinodului, convocat de domnitor, câștiga bunăvoința, dărnicia și amicitia lui Brâncoveanu, precum și a stolnicului Constantin Cantacuzino. Stolnic cu care ieromonahul Antim Ivireanul era chiar bun prieten și cu care colaborase la tipărirea lucrării lui Ioan Cariofil, «Egheiridion, peri tinon aporion kai lyseon, i peri exetaseos kai epivevaioseos anagkaion tinon tis Ekklisias dogmaton» («Manual despre câteva nedumeriri și soluții sau despre examinarea și confirmarea câtorva dogme necesare ale Bisericii»), apărută la Snagov, în 1697. În consecință, Antim era, cu adevărat, întru toate omul Cantacuzinilor, al căror arbore genealogic ducea la Bizanț²³.

Se cade însă relevat că patriarhul Dositei și Ioan Cariofil, «mare logotet» al Patriarhiei ecumenice, se aflau în dispută teologică, de natură dogmatică, cu privire la Sfânta Euharistie, mai exact, în jurul folosirii termenului «meto-usiosis» («prefacere»), încă din vara anului 1689. Aflând însă de existența respectivei controversă euharistice între cei doi, stolnicul i-a cerut lui Ioan Cariofil să-și prezinte, în scris, punctele sale de vedere despre Sfânta Euharistie, ceea ce acela a și făcut într-o lucrare, care, din păcate, avea să vadă lumina tiparului după trecerea autorului ei la cele veșnice. Dar luând cunoștință de scrierea lui Cariofil, patriarhul Dositei s-a grăbit și a tipărit la Iași, în 1694, lucrarea sa «Egheiridion kata Ioannou tou Karyofylli» («Manual împotriva lui Ioan Cariofil»).

Ca răspuns la scrierea patriarhului Dositei din 1694, și, în același timp, pentru cinstirea memoriei cărturarului Ioan Cariofil, Antim Ivireanul, la «solicitatea» («kata aitisin») stolnicului Constantin Cantacuzino, a tipărit lucrarea amintită a «marelui logotet», în 1697, și a dedicat-o «afierothern» domnitorului

Constantin Brâncoveanu. Dedicăția era justificată, fiindcă domnitorul Constantin Brâncoveanu își manifestase și el - asemenea stolnicului, ieromonahului Antim Ivireanul, și mitropolitului Teodosie - simpatia față de poziția lui Ioan Cariofil, în disputa respectivă, considerând-o toți patru pe deplin ortodoxă. De altfel, domnitorul Brâncoveanu a mers până acolo încât, în 1692, la revenirea patriarhului în Țara Românească - după ce în anul precedent, 1691, Dositei împreună cu patriarhul ecumenic Calinic al II-lea (1694-1702) condamnaseră «ta tetrada» («caietele») lui Ioan Cariofil despre Sfânta Euharistie - l-a mustrat sever pe patriarhul ierusalimitean. La rândul său, patriarhul Dositei i-a replicat domnitorului Brâncoveanu următoarele: «Rânduielele nu s-au fixat în munții Valahiei, nici de domnitorii Valahiei, ci în Constantinopol și de către Împărați și Sinoade; deci, dacă are ceva de spus Cariofil, să mergem în Constantinopol și să vorbească»²⁴. Fără îndoială, însă, că simpatia manifestată de cei patru din Țara Românească față de poziția lui Cariofil, în controversa euharistică, a contribuit ca atmosfera de amicitie existentă între Dositei și aceia - să se răcească oarecum. Or, caterisirea episcopului Ilarion avea să reîncălzească fostele raporturi de bună colaborare existente ale patriarhului Dositei cu domnitorul Brâncoveanu, cu stolnicul, cu mitropolitul Teodosie și cu starețul mănăstirii Snagov, ieromonahul Antim Ivireanul.

Dincolo de cele enumerate mai sus, cert este că ceea ce a determinat pe domnitorul Brâncoveanu, pe mitropolitul Teodosie și pe patriarhul Dositei să treacă la caterisirea episcopului Ilarion a fost dorința celor trei de a-l ridica pe starețul de la Snagov, Antim Ivireanul, la treapta de ierarh al Râmnicului, date fiind, îndeosebi, calitățile sale tipografice și artistice, de excepție. Oricum, mitropolitul Teodosie îl voia ierarh pe Antim, cu orice preț, pentru a continua cele înfăptuite împreună până atunci pe tărâmul promovării și cultivării limbii românești în cult. În definitiv, toate cărțile liturgice, precum și Noul Testament din 1703, tipărite în limba română de Antim Ivireanul, apăruseră cu binecuvântarea și sub patronajul mitropolitului Teodosie. De aceea, la numai câteva zile după caterisirea lui Ilarion, Antim Ivireanul era și ales ierarh la 16 martie 1705, iar a doua zi sfințit episcop al Râmnicului de către mitropolitul Teodosie. De altfel, același mitropolit Teodosie, înainte de a trece la cele veșnice, la 27 ianuarie 1708, lăsa cu limbă de moarte, în testamentul său, ca episcopul Râmnicului, Antim, să-l succedă pe scaunul Mitropoliei Țării Românești, potrivit celor scrise de Radu Greceanu în cronică sa²⁵. Ceea ce constituie, firește, încă o dovadă a prețuirii de care s-a bucurat Antim din partea mitropolitului Teodosie.

Înclinăm, totodată, să credem că patriarhul Dositei avea încă un motiv în plus de a-l impune ierarh pe starețul de la Snagov, Antim Ivireanul, și anume, acela de a fi fost el însuși cel care l-a recomandat, pe ultimul, domnitorului Brâncoveanu, pe care l-a și îndemnat să-l aducă de la Constantinopol în țara Românească²⁶.

În afara celor de mai sus, nu trebuie pierdut din vedere că patriarhul Dositei colaborase, deja, cu ieromonahul Antim Ivireanul în domeniul tipografic înainte de urcarea acestuia pe tronul episcopal al Râmnicului. Concret, ieromonahul Antim, cunoscător al mai multor limbi, printre care și al celei grecești, fusese meșterul tipograf a două lucrări, în limba greacă, date la tipar de patriarhul Dositei, și anume: «Orthodoxos Omologhia Pisteos» («Mărturisirea ortodoxă de credință») a lui Petru Movilă (1596-1646), și «Eisagoghiki Ekthesis peri ton trion meghiston areton, Pisteos, Elpidos, kai Agapis» («Prezentare introductivă privitoare la cele trei virtuți mai mari, a Credinței, a Nădejzii, și

a Dragostei») a lui Visasarion Makris (1635-1699); ambele tipărite în același tom, la Snagov, în 1699.

Tot din dorința de păstrare nealterată a învățaturii de credință a Bisericii Ortodoxe și de combatere a celei propovăduite de Biserica Catolică provine și colaborarea patriarhului Dositei cu ieromonahul Antim Ivireanul în ceea ce privește traducerea în românește și tipărirea lucrării lui Maxim Peloponezianul, «Egheiridion kata tou shismatos ton Papiston» («Manual contra schismei papistașilor»), în 1699, la Snagov. Lucrarea lui Maxim Peloponezianul, «Egheiridion kata tou shismatos ton Papiston» a fost tipărită de patriarhul Dositei la București, în 1690. Tălmăcită în românește, lucrarea lui Maxim Peloponezianul a fost tipărită de ieromonahul Antim Ivireanul, cu titlul: «Carte sau Lumină cu drépte dovediri din dogmele Besérecii Răsăritului asupra desghinării papistașilor, descoperite și așezate de prea învățatul ieromonah Maxim Peloponezianul». În lucrarea sa, Maxim Peloponezianul a tratat despre principalele inovații ale Bisericii Catolice: primatul papal, purcederea Duhului Sfânt (Filioque), prefacerea Sfintelor Daruri, împărțășirea cu azimă, și purgatoriu.

În lumina celor de mai sus este lesne de înțeles de ce Dositei îl dorea pe Antim la Râmnic, și anume, de a continua tipărirea de cărți cu conținut ortodox și anticatolic, spre apărarea învățaturii Bisericii Ortodoxe și contracararea celei Catolice și a acțiunilor prozelitiste duse de Roma papală în Răsăritul Europei. Și, într-adevăr, ca episcop de Râmnic, de data aceasta, Antim Ivireanul tipărea acolo, în luna septembrie 1705, vestita lucrare a patriarhului Dositei, «Tomos Haras...» («Tomul bucuriei...»). Titlul întreg al lucrării, în traducerea noastră, este următorul: «Tomul Bucuriei, în care se cuprind epistolele lui Fotie preasfințitul patriarh al Constantinopolului; sfântul sinod ecumenic al optulea; câteva însemnări la acest preasfânt sinod; cele ale lui Nicolae medicul filozof, care resping primatul papei de la Roma; Cuvântul lui Meletie al Alexandriei împotriva primatului papei; Dialogul unui monah de sfântă amintire și al unui oarecare alt călugăr împotriva Latinilor». Era, de fapt, prima lucrare tipărită la Râmnic de către Antim Ivireanul și ultima din viața editorială a patriarhului Dositei. Volumul patriarhului Dositei era constituit, așadar, din lucrări bizantine și post bizantine, cu conținut polemic, anticatolic.

Același ieromonah Antim Ivireanul a fost și cel care, ca meșter tipograf, a imprimat un antimis al patriarhului Dositei al Ierusalimului în luna mai 1704, și tot el cel care a realizat și modelul iconografic al aceluia. În anii '80 ai secolului trecut, respectivul antimis al patriarhului Dositei se afla în colecția Muzeului Arhiepiscopiei Sibiului²⁷.

Și încă ceva: atât patriarhul Dositei cât și ieromonahul Antim Ivireanul erau ambii stăpâniți de puternice simțăminte antiotomane, ceea ce îi unea și mai mult, firește. Așa cum, de altfel, aceleași simțăminte îl lega pe Dositei și de Brâncoveanu. La urma urmei, să nu uităm că Antim Ivireanul ca și domnitorul Brâncoveanu sfârșeau, ambii, uciși de otomani.

Oricum, pe lângă preferința autorităților politice și ecleziastice ale timpului, Antim Ivireanul era, într-adevăr, unanim apreciat în Țara Românească pentru calitățile sale artistice, cărturărești și ținuta sa duhovnicească. În alți termeni, ieromonahul Antim Ivireanul întrunea întru toate condițiile de a fi fost ridicat la treapta de ierarh, cu exact trei secole în urmă, și era, totodată, dorit de toți cei din Țara Românească pentru aceasta.

Câțiva istorici contemporani consideră ca ar fi existat în Țara Românească, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor, un așa zis curent

‘separatist’ «reprezentat de episcopul depus Ilarion al Râmnicului, și de Antim Ivireanul», și care «folosea ca pavăză pentru delimitarea temporalului de sacru falsul prin care Constantin, botezat la Roma de papa Silvestru, fondează printr-o donație puterea temporală a papilor și privilegiile regale»²⁸. Firește, nu pot fi acceptate asemenea afirmații în cazul episcopului Ilarion, chiar dacă celebrul fals ‘Donatio Constantini’²⁹ fusese tradus tocmai în această epocă. Pentru simplul motiv că nu se cunoaște nici o atitudine, nici o acțiune, de orice natură, a episcopului Ilarion față de puterea temporală exercitată de domnitorul Brâncoveanu, față de cezaropapismul acestuia. După cum nu se cunoaște nimic nici despre o eventuală încercare a episcopului Ilarion de a evidenția, sau de a impune, sau de a apăra puterea spirituală față de puterea temporală. Obediența vlădicii Ilarion față de domnitor a fost ireproșabilă. Totodată, lupta celor două puteri, temporală și spirituală, este complet inexistentă în Țara Românească în timpul păstoririi mitropolitului Teodosie, care a dat dovadă de mult umanism³⁰ și toleranță, dar și de obediență desăvârșită față de Brâncoveanu. La care trebuiesc adăugate, desigur, elogiile aduse domnitorului Brâncoveanu de către mitropolitul Teodosie în diverse prefețe ale lucrărilor tipărite. Cu siguranță însă, rândurile encomiastice la adresa domnitorului, semnate de mitropolitul Teodosie, au atins apogeul în prefața Mineiului de la Buzău din 1698³¹.

Cine a fost însă, cu adevărat, episcopul Ilarion? Un cercetător din zilele noastre îl consideră pe Ilarion drept un «mare cărturar al epocii și gospodar neîntrecut, format în obștea monahală de la sfânta Mănăstire Bistrița, ale cărei destine le condusesse aproape trei ani (1691-1693)»³², înainte de fi adus pe tronul episcopal.

Ca egumen al Bistriței, ieromonahul Ilarion a condus Școala slavo-română din mănăstirea respectivă³³.

Ilarion era român de neam și a fost sfințit episcop de mitropolitul Teodosie. Ca arhiepiscop, Ilarion a slujit prima Sfântă Liturghie la 8 iulie 1693, cu ocazia sfințirii mănăstirii Hurezi, ctitoria domnitorului Brâncoveanu.

Pe durata episcopatului său, vlădicii Ilarion i se datorează terminarea lucrărilor la Schitul Dobrușa, precum și refacerea Schitului Iezeru (comuna Cheia-Vâlcea); ultimul, prin nevoița sihastrului Antonie, potrivit inscripției de la locașul acestuia: «prefăcut de iubitorul de Dumnezeu chir Ilarion episcop, ajutând și Antonie schimonahul». Într-adevăr, la stăruința episcopului Ilarion, cuviosul Antonie nu a mai plecat la Athos să sihăstrească, așa cum dorea, nespuse de mult, ci a făcut ascultare retrăgându-se să pustnicească în «peșterea» de lângă Schitul Iezeru, căruia i-a redat înfățișare nouă, dar, mai ales, o aleasă viață duhovnicească. Fapt ce l-a făcut pe episcopul Ilarion să-i manifeste o deosebită cinstire sihastrului de la Iezeru. Astfel, episcopul Ilarion împreună cu ucenicii duhovnicești apropiați ai sihastrului Antonie de la Iezeru, ieromonahii Nicolae și Atanasie, i-au scris «Viața Cuviosului Părintelui nostru Antonie Schimonahul»³⁴. Iar Cuviosul «Antonie Schimonahul», trecut la Domnul în 1720, este «Sfântul Cuvios Antonie de la Schitul Iezeru», canonizat în iunie 1992 de Biserica Ortodoxă Română.

O grijă deosebită a manifestat episcopul Ilarion și pentru greutățile materiale și dările cu care se confruntau clericii eparhiei sale, stăruind pe lângă domnitor pentru ușurarea lor și ceea ce a și făcut Constantin Brâncoveanu «în anul 1698»³⁵.

Episcopul Ilarion nu cunoștea însă limba greacă, așa cum era cazul domnitorului Brâncoveanu, stolnicului Cantacuzino, mitropolitului Teodosie și

ieromonahului Antim Ivireanul, toți conectați la cultura greacă, dar promotori ai scrisului în limba română și a gândirii românești. Antim, de altfel, avea să introducă limba română în drepturile ei depline în biserică, mai ales prin lucrările tipărite la Râmnic, și anume, «Antologhion adecă Floarea cuvintelor, care cuprinde în sine toată slujba ce i se cuvine lui a sfintei Biserici peste tot anul», în 1705, și «Evhologhion, adecă Molitvenic, acum întâi într-acesta chip tipărit și așezat după rânduiala celui grecesc», în 1706. În schimb, episcopul Ilarion cunoștea limba slavonă. Aceasta însă nu l-a împiedicat pe vlădica Ilarion să fie adeptul promovării limbii autohtone, române, în dauna celei slavone, aflată în pierdere de teren, datorită, ce-i drept, tocmai celei grecești, promovată de cei patru amintiți mai sus și de patriarhul Dositei.

La rândul său, ierarhul râmnician, Ilarion, tocmai pentru a promova limba română în cult, aducea din Scheii Brașovului pe dascălul Alexandru Rusu spre a traduce cărți de cult în românește. Așa a fost tradus de dascălul amintit, «cu îndemnarea și toată cheltuiala episcopului», Penticostarul, în 1694, și Triodul și Psaltirea cu tâlc, în 1697. Psaltirea conține text paralel slavo-român, și, după mărturia traducătorului, acesta a fost scris «de pe limba slovenească drept pe limba românească»³⁶. În fine, tot «din porunca episcopului Ilarion»³⁷, Vlad grămăticul a copiat mai multe manuscrise.

După caterisirea sa episcopul Ilarion a viețuit în mănăstirea Snagov, unde ar fi deținut funcția de «năstavnic» - adică, conducător al școlii care funcționa acolo. Interesant de semnalat că, după caterisire, vlădica Ilarion s-a dus să viețuiască tocmai la mănăstirea Snagov, unde fusese stareț cel care i-a luat scaunul episcopal, adică, Antim Ivireanul. Ceea ce lasă de presupus că vlădica Ilarion s-a dus mai de grabă din porunca mitropolitului Teodosie la mănăstirea Snagov, decât din proprie inițiativă.

Într-o însemnare, «aflată încă în 1928 în colecția economului D. Furtună», găsim menționat pe vlădica Ilarion «la 15 sept. 1708 ca 'piscopul proin Râmnic nastavnic sfintei m-ri Snagov' (după o informație dată de D. Furtună lui N. Iorga, în vederea unei ediții viitoare din Istoria bisericii românești)»³⁸.

Foarte recent, un cercetător scria că Ilarion a fost stareț al mănăstirii Snagov și că apare chiar menționat «ca stareț-arihereu între 1707-1714»³⁹. În orice caz, sigur este că la 29 iunie 1707, «Ilarion proin episcop Râmnic» a participat la sfințirea mănăstirii Sfântul Gheorghe-Nou din București, ctitoria domnitorului Brâncoveanu, alături de succesorul și nepotul lui Dositei al Ierusalimului, Hrisant (1707-1731). Ceea ce indică, negreșit, că imediat după adormirea în Domnul a celui care prezidase sinodul, care l-a caterisit pe Ilarion, adică, a patriarhului Dositei - la 7 februarie 1707, în Metohul Sfântului Mormânt din Constantinopol, la vârsta de 66 de ani - mitropolitul Teodosie a pledat pe lângă Brâncoveanu să se revină asupra caterisirii și a trecerii în rândul monahilor a vlădiciei Ilarion. Și într-adevăr, caterisirea episcopului Ilarion a și încetat să mai aibă validitate în ochii puterii politice și ecleziastice a Țării. La urma urmei, era chiar de așteptat să acționeze astfel mitropolitul Teodosie, ca unul care fusese mare nevoitor al rugăciunii isihaste atât în Țara Românească cât și la Athos, dar și ca cel care gustase el însuși, ca ierarh, paharul surghiunului în 1672. Atunci, în 1672, mitropolitul Teodosie a fost îndepărtat din scaun de domnitorul Grigore Ghica (1672-1673) și trimis în surghiun la mănăstirea Tismana.

Problema unei eventuale readuceri a vlădiciei Ilarion pe scaunul episcopal de Râmnic a devenit posibilă, teoretic, în 1708, când în ianuarie a acelui an, mitropolitul Teodosie adormea în Domnul, iar episcopul Râmnicului, Antim, îi

succedea pe tronul mitropolitan. Însă, mitropolitul Antim și domnitorul Brâncoveanu au ales în scaunul episcopal de la Râmnic pe episcopul Damaschin de la Buzău, iar în locul acestuia pe Ioasa, proegumenul mănăstirii Argeș.

Pe fostul vlădică Ilarion îl mai găsim menționat la 28 iunie 1723, când se afla la Râmnic, unde, alături de unii egumeni, semna «Ilarion arhiereu» un act privitor la o moară⁴⁰.

Cât privește acuza de filocatolic, care i-a fost adusă episcopului Ilarion, aceasta era reală dacă se ține seama de anii în care a păstorit respectivul vlădică. Fiindcă, într-o vreme în care prozelitismul catolic în rândul ortodocșilor, inclusiv români, și îndeosebi a celor din Transilvania, se manifestase chiar sub forma uniaticismului, episcopul Ilarion îngăduia catolicilor din Râmnic să-și clădească biserică și să-și înmormânteze morții în cimitirul episcopiei. Firește, asemenea gesturi și acțiuni pot fi considerate aproape firești în zilele noastre din partea unui ierarh ortodox român animat de ecumenism, dar la sfârșitul secolului al XVII-lea situația politică și religioasă și gravele disensiuni de tot felul existente între Biserica Ortodoxă și Biserica Catolică nu permiteau așa ceva. Cu atât mai mult cu cât asemenea gesturi și acțiuni erau săvârșite de un ierarh ortodox român, recte Ilarion, și a cărui eparhie se învecina chiar cu Transilvania, unde se înfăptuia, concret, în acel timp, uniaticismul. Ca atare, nici autoritățile din Țara Românească, civile și bisericești, nu puteau vedea cu ochi buni filocatolicismul episcopului Ilarion. Cu atât mai mult cu cât viața și învățătura de credință a Bisericii Ortodoxe din Țara Românească - ca și din Moldova și Transilvania, de altfel - erau supravegheate de aproape în acea perioadă de însuși patriarhul Dositei al Ierusalimului, cel atât de intransigent în cele ale Ortodoxiei, dar și față de inovațiile catolice.

Că Dositei era extrem de intransigent și judecător nemilos față de inovațiile catolice o evidențiază și patriarhul Hrisant într-o scrisoare adresată arhimandritului Neofit⁴¹ - inserată în chiar voluminoasa lucrare a patriarhului Dositei, «Istoria peri ton en Ierosolimois patriarhevsan-ston»⁴² «Istoria Patriarhilor Ierusalimului», editată postum, la București, de însuși nepotul său - în astfel de termeni: «În cea mai mare parte a cărții sale este contra și se luptă ca un păstor bun și apărător curajos al tradiției, s-a opus inovațiilor deșarte, vechi și noi, ale papistașilor»⁴³. Mai mult, iată cele ce scria însuși Dositei în «Istoria» sa despre catolici și inovațiile acestora, traduse în românește și redactate, mai jos, pentru prima dată: «... Latinii, care au inovat și în cele ale credinței și în cele ale Sfintelor Taine și în toate cele bisericești, sunt pe față necucernici și schismatici, ca unii care constituie biserica parțială și care în loc să aibă cap pe Hristos au drept cap pe papi, iar pe Biserica Romană având-o parțială au făcut-o catolică (universală, n. n.), de aceea, potrivit părinților și învățătorilor (Bisericii, n. n.), amintiți recent în cele precedente, ei (Latinii, n. n.) sunt greșiți, plevușcă, obraznici, lipsiți de iubire, ostili păcii bisericești, defăimători ai ortodocșilor, puzderie de greșeli noi, neascultători, apostatați, dușmani ai adevărului, plini de invidie, certăreți, încăpățânați, după cum sunt toate astfel mărturisite de către părinți, așa încât sunt de scuipat»⁴⁴.

De remarcat că, în Țările Române, patriarhul Dositei s-a învrednicit să aibă colaboratori pe tărâmul cărturăriei și al tipăririi de lucrări teologice polemice anticatolice pe doi din sfinții canonizați, foarte recent, de Biserica Ortodoxă Română, și anume pe Sfântul Antim Ivireanul - la 20 iunie 1992 - și pe Sfântul Dosoftei, mitropolitul Moldovei - la 5-6 iulie 2005. Totodată, și domnitorul Țării Românești, Constantin Brâncoveanu, de care atât de apropiat s-a aflat patriarhul Dositei, și sub al cărui patronaj au fost tipărite unele din acele lucrări,

a fost canonizat, la 20 iunie 1992, împreună cu fiii săi, Constantin, Ștefan, Radu, Matei și sfetnicul său Ianache, ca sfinți martiri.

Cu lucrări teologice polemice anticatolice era familiarizat chiar episcopul Ilarion, întrucât la Biblioteca Academiei, «ms. rom. 3346, de polemică anticatolică, i-a aparținut lui Ilarion»⁴⁵, potrivit mărturiei recente a unui istoric.

În ceea ce privește pe acei catolici, cărora episcopul Ilarion le-a îngăduit cele amintite mai sus, se cuvine precizat că ei erau, în realitate, cei mai mulți, refugiați din Bulgaria în deceniul al nouălea al secolului al XVII-lea, ca urmare a eșuării unei revolte contra Otomanilor. Catolici refugiați, pe care însuși domnitorul Constantin Brâncoveanu i-a primit în țara sa și i-a stabilit în diverse localități, ca Râmnicu Vâlcea, Câmpulung, Brădiceni și altele⁴⁶. Iar printre catolicii din Bulgaria refugiați în Țara Românească, «terre d'asile», se afla chiar arhiepiscopul lor de Sofia, Ștefan Knejevic⁴⁷, precum și episcopul de Nikopole, Anton Ștefan (+1717)⁴⁸.

Gestul vlădiciei Ilarion, de a le îngădui catolicilor ridicarea unei biserici catolice în Râmnic și a le pune la dispoziție cimitirul episcopiei pentru îngroparea morților lor, putea constitui el singur motivul caterisirii sale. Dar nu acesta a fost motivul unic și primordial care a determinat pe domnitor să treacă la caterisirea episcopului Ilarion, ci, așa cum s-a precizat mai sus, și alte rațiuni au stat la baza luării deciziei respective.

Atitudinea episcopului Ilarion față de catolici vădește însă, cu prisosință, spiritul creștin autentic de care era animat și, în sens larg, toleranța religioasă existentă atunci în Țara Românească⁴⁹. Toleranță religioasă existentă nu numai în Țara Românească, ci și în Moldova, unde, bunăoară, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, găseau «terre d'asile» creștinii de rit vechi, persecutați în Rusia pentru convingerile lor religioase⁵⁰.

Dovadă a realei toleranțe religioase din acel timp din Țara Românească o constituie însuși faptul că nu se cunoaște nici o reacție negativă la gestul întreprins de episcopul Ilarion din partea clerului și a credincioșilor episcopiei sale, pe toată durata păstoririi sale. De altfel, nu se cunoaște nicio intervenție imediată nici din partea domnitorului și nici din partea mitropolitului Teodosie față de gestul aceluiași vlădică Ilarion. Ceea ce vădește, o dată în plus, că atitudinea episcopului Ilarion față de catolici nu l-ar fi adus, ea singură, la caterisire. În fond, însuși domnitorul Brâncoveanu îi primise pe catolicii bulgari în Țara Românească și îi așezase pe unii chiar în Râmnicu Vâlcea. Apoi, abia în martie 1705 era învinuit episcopul Ilarion pentru atitudinea sa amintită de către domnitor și mitropolit.

Prin gestul și atitudinea sa, episcopul Ilarion continua, de fapt, spiritul de toleranță și de frățietate creștină existentă în Țara Românească, manifestate, din plin, chiar de domnitori ai acesteia în tot secolul al XVII-lea. Unii dintre acești domnitori au contribuit chiar la clădirea de biserici catolice sau la restaurarea unora existente. Așa, de exemplu, Matei Basarab a contribuit la înălțarea unei biserici catolice în București, la 1637⁵¹; Mihnea al III-lea (mart. 1658-noiem. 1659) a restaurat mănăstirea catolică din Câmpulung și respectiv pe aceea din Târgoviște, ambele aflate în ruină⁵², iar Grigorie Ghica (16 sept. 1660-27 apr. 1664; febr. 1672-noiem. 1673) împreună cu fiul lui Udriște Năsturel (+1658) au oferit bani pentru construirea bisericii franciscane (Bărăție) din București, aflată tot în ruină⁵³. Ce-i drept, atât Țara Românească cât și Moldova au fost, de-a lungul secolelor, nu numai «terre d'asile» și de toleranță religioasă, dar și ținuturi în care misionarii catolici și protestanți și tipăriturile lor circulau fără restricție⁵⁴. La rândul lor, teologii ortodocși români, clerici și mireni, din secolul

al XVII-lea - pentru a ne limita doar la acesta - citeau și foloseau și lucrări ale căror autori erau catolici sau protestanți⁵⁵. Pentru a mai aminti, de asemenea, că la traducerea primei Sfinte Scripturi în limba română, adică, Biblia de la 1688, au fost folosite și surse catolice⁵⁶, precum și o ediție protestantă a Septuagintei⁵⁷. După cum la școlile din Țările Române, aflate sub patronajul Bisericii Ortodoxe până în secolul al XIX-lea, predau profesori care studiaseră la universități catolice din Europa, îndeosebi din Italia⁵⁸. Iată, așadar, mediul în care episcopul Ilarion a acționat; așa încât numai astfel poate fi bine înțeleasă - inclusiv de cei de astăzi - atitudinea sa binevoitoare, frățească și creștinească față de catolicii din orașul reședinței sale episcopale. Și, odată just înțeleasă, este timpul ca, fie și după împlinirea a trei secole de la cele decise la sinodul din martie 1705, ierarhul Ilarion să fie trecut în galeria vrednicilor ierarhi ai Episcopiei Râmnicului și ai Bisericii Ortodoxe Române.

¹ Despre Patriarhul Dositei al Ierusalimului și legăturile lui cu Țările Române și Biserica Ortodoxă a acestora, a se vedea: Ioan V. Dură, O Dositheos Ierosolimon kai i prosfora avtou eis tas Roumanikas Horas kai tin Ekklesian avton, Atena, 1977, 296 p.

² Cu privire la generozitatea domnitorilor români, și îndeosebi în timpul patriarhului Dositei al Ierusalimului, a se vedea, Ioan Dură, Les voievodes de Valachie et de Moldavie et les patriarches orthodoxes d'Orient dans la seconde moitié du XVIIe siècle, în «Buletinul Bibliotecii Române», vol. VIII (XII), 1980/81, Freiburg im Briesgau/Germania, 1981, p. 291-338.

³ A se vedea, pe larg, la: Ioan V. Dură, O Dositheos Ierosolimon..., p. 178-199.

⁴ Ioan Dură, Les voievodes..., p. 299.

⁵ Referitor la cunoașterea filozofiei aristotelice și a lucrărilor lui Toma d'Aquino de către patriarhul Dositei, a se vedea, A. Papadopoulos-Kerameus, Ierosolymitiki, tom. 1, p. 254, tom. 2, p. 569-570, tom. 4, p. 250.

⁶ Radu Greceanu, Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu Voievod (1688-1714). Studiu introductiv și ediție critică întocmite de Aurora Ilieș, București, 1970, p. 160.

⁷ In ceea ce privește pe mitropolitul Teodosie, a se vedea: Ioan Dură, Mitropolitul Teodosie al Țării Românești. Nevoiața lui Teodosie. ca monah, la Sfântul Munte Athos. Precizări și contribuții biografice, în «Buletinul Bibliotecii Române», Freiburg im Briesgau/Germania, vol. XVI (XX), 1990-1991, p. 131-189. De notat că acest studiu a apărut și în revista «Biserica Ortodoxă Română», CVI, 1988, nr. 9-10, p. 116-144, dar cenzurat.

⁸ Ioan V. Dură, Mitropolitul Teodosie..., p. 135.

⁹ Vezi Ioan Dură, Mitropoliti români pictați la Sfântul Munte Athos, în vol. «Românii și Athosul», Editura «Cuget Românesc», Bârda, 2002, p. 18-19.

¹⁰ Pr. Nicolae Șerbănescu, Constantin Brâncoveanu. Domnul Țării Românești (1688-1714), în «Biserica Ortodoxă Română», CVII, 1989, nr. 7-10, p. 119.

¹¹ Gh. Enăcenu, Mitropolia Ungro-Vlahiei. Condica Sfântă - XXIX - în rev. «Biserica Ortodoxă Română», 8 (1884), nr. 10, p. 729. (Traducerea noastră).

¹² Pr. Prof. Dr. Nicolae Dură, Țările Române și națiunile creștine din Balcani în perioada dominației otomane (sec. XIV-XIX). Statutul lor politico-juridic și religios, în «Biserica Ortodoxă Română», CVI, 1988, nr. 5-6, p. 108-109.

¹³ A se vedea, detaliat, la: Pr. Dr. Ioan Dură, Sfințirea Sfântului și Marelui Mir în Biserica Ortodoxă Română. sec. XVI-XIX, în «Biserica Ortodoxă Română», CIII, 1985, nr. 7-8, p. 549-561;

în vol. «Centenarul autocefaliei Bisericii Ortodoxe Române 1885-1985», Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1987, p. 417-432.

¹⁴ Vezi, Ioan Dură, Les «Tomes synodaux» émis par le Patriarcat œcuménique au XIXe et au XXe siècles pour octroyer l'autonomie ou l'autocéphalie à des églises orthodoxes, în «Revue des études sud-est européennes», Editura Academiei Române, Tome XXXII, 1994, Nos 1-2, p. 63-66.

¹⁵ A se vedea, pe larg, la: Ioan Dură, Les voévodes..., p. 303-306.

¹⁶ Vezi, Mihai-Gabriel Popescu, Mitropolitul Ungrovlahiei Antim Ivireanul, cîrmuitor bisericesc și propovăduitor al Evangheliei, București, 1969. Extras din «Studii Teologice», 20, 1969, nr. 1-2, p.14.

¹⁷ Vezi Ioan V. Dură, Mitropolitul Teodosie..., p. 169.

¹⁸ Nicolae Dură, Le régime de la synodalité selon la législation canonique, conciliaire, œcuménique, du I-er millénaire, Editura Ametist, București, 1992, p. 621 și p. 1010.

¹⁹ Gh. Enacénu, op. cit., p. 730-731.

²⁰ Ibidem, p. 731.

²¹ Pr. Nicolae Șerbănescu, op. cit. p. 116.

²² T. Ware, A Study of the Greek Church under Turkish Rule, Oxford, 1964, p. 31.

²³ Despre originea bizantină a Cantacuzinilor din Țările Române, a se vedea, Petre Ș. Năsturel, De la Cantacuzinii Bizanțului la Cantacuzinii Turcocației și ai Țărilor Române, în «Arhiva genealogică», Iași, 1 (VI), 1994, nr. 1-2, p. 71-75.

²⁴ D. Russo, Studii istorice Greco-Române. Opere postume. București, 1939, Tom. 1, p. 187. (Traducerea noastră).

²⁵ Vezi, Ioan V. Dură, Mitropolitul Teodosie..., p. 169-170.

²⁶ Cercetări ulterioare vor confirma sau infirma, firește, cele afirmate.

²⁷ Despre descrierea antimisului patriarhului Dositei și a lucrăturii săvârșită la acesta de către Antim Ivireanul, a se vedea, Diacon, drd. Pavel Cherescu, Pagini din cronica relațiilor Bisericii Ortodoxe Române cu patriarhiile Ierusalimului și Antiohiei, în «Telegraful Român», An. 137, Nr. 15-18, 20 aprilie - 1 mai 1989, p. 3; Idem, Antimisele din colecția muzeului Arhiepiscopiei Sibiului. Studiu istorico-liturgic. urmare din nr. 3/1994, în «Revista Teologică», Sibiu, An. IV (76), Nr. 4, Oct.-Dec. 1994, p. 62-63.

²⁸ Violeta Barbu, Locuri ale memoriei: panegiricile dedicate lui Constantin Brâncoveanu, în vol. «In honorem Paul Cernovodeanu», Editura Kriterion, București, 1998, p. 384.

²⁹ Despre «Donatio Constantini», a se vedea, Îndeosebi, Nicolae Dură, Le régime de la synodalité..., p. 660-735.

³⁰ Cu privire la umanismul Ortodoxiei românești, a se vedea, Pr. Prof. Ioan G. Coman, Umanismul Ortodoxiei românești, în «Biserica Ortodoxă Română», LXVI, 1948, nr. 1-2, p. 37-70.

³¹ Vezi, I. Bianu - N. Hodoș, Bibliografia Română Veche 1508-1830, tom. I, București, 1903, p. 367.

³² Arhim. Veniamin Micle, Sfântul Antonie de la Iezerul. Sfânta Mănăstire Bistrița. Eparhia Râmnicului, 1994, p. 31.

³³ Vezi, Idem, Mănăstirea Bistrița olteană. Sfânta Mănăstire Bistrița, Eparhia Râmnicului, 1996, p. 294.

³⁴ Vezi, Idem, Sfântul Antonie..., p. 56.

³⁵ Pr. Nicolae Șerbănescu, op. cit., p. 120.

³⁶ Apud Arhim. Veniamin Micle, Mănăstirea Bistrița..., p. 295.

³⁷ Ibidem, p. 91.

³⁸ Andrei Pippidi, Tradiția politică bizantină în Țările Române în secolele XVI-XVIII. Ediție revăzută și adăugită, Ed. Corint, București, 2001, p. 161, nota 500.

³⁹ Arhim. Veniamin Micle, Mănăstirea Bistrița..., p. 91.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Arhimandritul Neofit a ocupat funcția de episcop patriarhal al Locurilor Sfinte de la Ierusalim, din anul 1698 și până la moartea sa din anul 1722.

⁴² Referitor la «Istoria...» patriarhului Dositei, a se vedea, Ioan V. Dură, Știri despre Țările Române în 'Istoria Patriarhilor Ierusalimului' a patriarhului Dositei al Ierusalimului, în «Studii Teologice», XXVIII, 1976, nr. 1-2, p. 120-129.

⁴³ Apud Ioan V. Dură, Știri despre Țările Române..., p. 123.

⁴⁴ Dositei, Istoria peri ton en Ierosolymois patriarhevsanton, București, 1715, Ediția a II-a, Editura Vas. Rigopoulou, Tesalonic, 1983, vol. 2, p. 296. (Traducerea noastră).

⁴⁵ Andrei Pippidi, Tradiția politică..., p. 161, nota 500.

⁴⁶ Vezi C. Velichi, România și Renașterea bulgară, București, 1980, p. 36.

⁴⁷ Ibidem, p. 35.

⁴⁸ Vezi P. Tocănel, Assestamento delle Missioni in Bulgaria, Valachia, Transilvania e Moldavia. În «Sacrae Congregationis de Propaganda Fide memoria Rerum. 1622-1972», t. 2, Fribourg-en-Briessgau, 1973, p. 722 și p. 727.

⁴⁹ Vezi Ioan Dură, La tolérance religieuse en Valachie et en Moldavie pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, în «Irénikon», Chevetogne/Belgia, tome LVII, 1984, No 2, p. 176-195; în «Revue Roumaine d'Histoire», tome XXIV, 1985, nr. 3, p. 249-266.

⁵⁰ Cât privește persecuția creștinilor de rit vechi în Rusia, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, a se vedea, N. Brian-Chaninov, Histoire de Russie, 3o^e édition, Paris, 1929, p. 210; T. Ware, The Orthodox Church, London, 1976, p. 124 ; D. H. Pennington, Seventeenth Century Europe, 5^e éd., London, 1978, p. 106, p. 231, și p. 380.

⁵¹ Vezi, C. C. Giurescu, Histoire de Bucarest, București, 1976, p. 31.

⁵² Vezi, C. Velichi, op. cit., p. 34.

⁵³ Vezi, V. Cădea, Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc, Cluj-Napoca, 1979, p. 60, n. 91 și p. 38.

⁵⁴ Vezi Ioan Dură, La tolérance religieuse..., p. 256-259.

⁵⁵ Ibidem, p. 257-261.

⁵⁶ Ibid., p. 261-262.

⁵⁷ Vezi Idem, Mitropolitul Teodosie..., p. 160-161.

⁵⁸ Idem, La tolérance religieuse..., p. 262-265.

NISTOR BARDU

Eugeniu Coșeriu și limba română (II)

Sub acest titlu, în numărul 1 (6) pe 2005 al trimestrialului „Ex Ponto” (p. 158-164), prezentăm, alături de un portret emoționant al omului și strălucitului savant care a fost Eugeniu Coșeriu, concepția sa lingvistică despre limba română, așa cum reieșea aceasta din volumul *In memoriam Eugeniu Coșeriu* (Extras din „Fonetică și dialectologie”, XX-XXI, 2001-2002, p.5-192), apărut la Editura Academiei Române (București, 2004), prin grija lui Nicolae Saramandu. Datorită efortului aceluiași reputat lingvist, care și-a făcut o datorie de onoare din a publica în română opera monumentală a acestui al doilea Nicolae Iorga al românilor, tot la Editura Academiei, a apărut, nu cu mult timp în urmă, volumul Eugeniu Coșeriu, *Limba română – limbă romanică. Texte manuscrise editate de Nicolae Saramandu*, București, 2005. Cartea adună, după cum anunță titlul, textele lui Eugeniu Coșeriu referitoare la limba română, unele complet necunoscute, deci inedite, altele, la originea lor, prelegeri sau conferințe ținute în țară, la diferite reuniuni științifice, și apărute în reviste sau volume tipărite la București, Iași sau Chișinău.

Volumul este alcătuit din trei secțiuni: I. „*Limba română (texte manuscrise)*” (p.9-66); II. „*Limba română – limbă romanică*” (p.67-110); III. „Alte contribuții” (p.111-176). Acestea sunt încadrate de un „*Cuvânt introductiv*” semnat de Nicolae Saramandu (p. 5-7), o „*Addenda*” (p. 177-178) și 16 pagini cu „*Facsimile*”, relevante pentru intimitatea intelectuală și științifică a ilustrului autor. Construit astfel, prezentul volum apare mai bine organizat, mai încheșat din punctul de vedere al conținutului și mai atent redactat față de precedentul tom, tipărit parcă mai în grabă. Chiar dacă, așa cum spuneam *supra*, se regăsesc în el și studii sau conferințe care au mai fost publicate în alte volume sau reviste, așa cum sunt, de pildă, *Limba română – limbă romanică*, apărut și în extrasul *In memoriam Eugeniu Coșeriu* (vezi *supra*) și care dă aici însuși titlul tomului în discuție, apoi *Tipologia limbilor romanice*, inclus în volumul Eugeniu Coșeriu, *Prelegeri și conferințe* (supliment al publicației „Anuar de lingvistică și istorie literară”, seria A. Lingvistică, XXXIII, Iași, 1992-1993) ș.a.¹, toate acestea, alături de textele inedite, se subordonează unei viziuni unitare și unei succesiuni logice (meritul editorului!), menite să ofere lingviștilor

o imagine cuprinzătoare a contribuției de excepție a marelui învățat român (originar din Basarabia!) la studiul limbii române.

În scurtul *Cuvânt introductiv*, mai exact în partea referitoare la „Manuscrisele coșeriene” (p.6-7), Nicolae Saramandu ne informează că, făcând parte din grupul de cercetători constituit în Germania, la Tübingen, unde Eugeniu Coșeriu a fost profesor în deceniile din urmă, grup care urma să se ocupe de publicarea manuscriselor ilustrului învățat, a primit sarcina de a edita textele referitoare la limba română. Cercetându-le, Nicolae Saramandu a constatat că, în cazul multor manuscrise, a fost vorba doar de simple însemnări, de menționarea unor cuvinte, construcții, forme gramaticale etc., rămase adesea neinterpretate. A trebuit, în consecință, să-l contacteze pe Eugeniu Coșeriu și să-i solicite să comenteze respectivele fapte de limbă. Explicațiile, date de autor în germană, au fost înregistrate pe bandă de magnetofon (șase ore de text vorbit!), traduse în română și introduse în volum, între paranteze drepte, alături de însemnările din manuscrise. Așa se face că prima secțiune a cărții de față, completată cu facsimilele din final, se impune cititorului prin autenticitatea ei totală, excepțională pentru o lucrare științifică.

1. Dar despre ce este vorba, de fapt, în prima secțiune a volumului intitulată *Limba română (texte manuscrise)*? Grupate tematic în „Probleme generale” (p. 11-16), „Fonetică” (p. 17-18), „Morfosintaxă” (p.19-29), „Lexic” (p. 30-44), faptele semnalate și comentate de Eugeniu Coșeriu evidențiază specificul limbii române în mișcare (a se înțelege în actualizare), pe nivelele menționate în subtitluri și în comparație cu celelalte limbi romanice, dar și cu limbile vecine din arealul balcanic. Interesul său se îndreaptă către fapte de limbă imediate, în special către aspecte noi, care nu sunt observate de lingviștii de azi, preocupați, mai degrabă, să aplice la limba română teoriile care au fost sau care sunt la modă din lingvistica mondială, precum structuralismul, generativismul, teoria actelor de limbaj etc., unde - spune Eugeniu Coșeriu - „fie vorba între noi asta, se bate apa în piuă” (p.11). „Eu nu spun să nu se facă - spune mai departe marele învățat. Să se facă, dar să se facă și tot restul. (...) Dacă ar putea întruni și teoria, și cunoașterea istoriei, și curiozitatea pentru faptul concret, asta ar fi bine, dar asta e mai rar” (loc. cit.). Concluzia amară a lui Eugeniu Coșeriu este că „mulți lingviști români nu știu românește. Ei întrebuițează limba română ca un fel de instrument, însă nu cunosc limba română. De exemplu, nu poți să faci lingvistică românească de nici un fel fără să te gândești dacă și în aromână e la fel, dacă și în istroromână e la fel” (p.12). Iar dacă un fapt de limbă nu există în dialectele sud-dunărene trebuie descoperită semnificația absenței respective.

În privința dialectelor românești, concepția lui Eugeniu Coșeriu exprimată aici sub titlul „Probleme generale” este tranșantă: Ion Coteanu greșește când spune că, datorită lipsei de comunitate dintre dialectele limbii române de la nordul și de la sudul Dunării, acestea ar fi limbi diferite. Dimpotrivă, dacoromâna, aromâna, meglenoromâna și istroromâna au o bază comună, provin dintr-o limbă comună, spre deosebire de italiană, de exemplu, în care siciliana, toscana, abruzeza provin direct din latina vulgară, fiind diferite, așadar, de la origine, dar considerate de toată lumea ca dialecte ale limbii italiene. Or baza de la care au izvorât dialectele românești nu este latina vulgară, ci româna comună, *româna istorică*, după cum o numește Eugeniu Coșeriu într-o altă lucrare². „Elementele comune sunt necrezut de numeroase, mai ales în semantică, peste tot, în toate dialectele românești. Și mai ales sunt

comune inovațiile, căci tocmai asta înseamnă o unitate. Evident, nu trebuie să se înțeleagă că totul trebuie să fie comun. Nu există nici o limbă în întregime unitară. *Realitatea e că există inovații comune celor patru dialecte, ceea ce nu se poate constata cu privire la dialectele spaniolei, și încă mai puțin în ale italienei*” (s.n., loc. cit.).

Tot sub „Probleme generale”, Eugeniu Coșeriu răspunde la o întrebare care i-a frământat mereu pe istoricii și lingviștii români: de ce românii nu sunt menționați de scriitorii bizantini până în secolul al X-lea? „Fiindcă, fiind latini, corespundeau pur și simplu, Imperiului, care și el se considera latin. Numai după grecizarea totală a Imperiului de Răsărit începe diferențierea.” (p.13).

Cu privire la apropierea (analogiile) care se fac între limbile română și albaneză, autorul atrage atenția că acestea trebuie examinate cu atenție deoarece pot fi coincidențe universale sau pot fi fapte care se regăsesc în latină sau în cele mai multe limbi romanice, de unde ar fi putut intra în albaneză, și numai în anumite cazuri, când expresiile respective nu există în celelalte limbi romanice și nu sunt universale, numai atunci pot fi cu adevărat relevante pentru raporturile lingvistice româno-albaneze și pentru arealul lingvistic balcanic în care a apărut și s-a dezvoltat limba română. Așa poate fi formația *cu cale*, în albaneză *me udhë*, care circulă în română în expresia mai largă *am găsit cu cale* sau *cu scaun la cap, cu dare de mână, cu tragere de inimă* etc.³ (p. 15).

Mai reținem, din acest prim subcapitol al secțiunii I, comentariul la celebra afirmație a lui Platon că, datorită marii lor subiectivități, poeții ar trebui excluși din republică, deoarece republica, statul, are o altă bază, și anume aceea a bunului comun și a utilului. Platon însă nu a cunoscut și nici nu avea cum să cunoască situația din Republica Moldova, spune Eugeniu Coșeriu. Și mai departe: „În cazul nostru, în Basarabia, poeții reprezintă conștiința națiunii, pentru că aici limba însăși – care este instrumentul lor de exprimare – e primejduită. Subiectivitatea trebuie să se exprime prin limbă, prin *limba poetului* (s.a.). Dar aceasta este și limba întregii națiuni și, astfel, poetul apare ca reprezentant al întregii națiuni (...) Așa se explică de ce atât de mulți poeți, și tocmai din Basarabia, scriu despre tema *limbii*, și scriu poezii despre *limba română*: scriu pentru că limba este amenințată⁴. Pentru că spunem asta, de exemplu, și în legătură cu *Părinteasca dimândare* (la aromâni).

Așadar, acolo unde limba este primejduită, amenințată, poetul ia, ca urmare, atitudine întru apărarea limbii pentru că ține de ființa sa.” (p.16).

În subcapitolul „Fonetică” găsim explicația vocalismului din apelativul etnic *român*, care nu este o formă nouă, refăcută după *rumân*, cum spune lingvistul italian Carlo Tagliavini. Este adevărat că latinescul *romanus* a dat în română, potrivit evoluției fonetice firești, *rumân* și că există situații în care *rumân* a fost înlocuit de *român*, dar, atrage atenția Eugeniu Coșeriu, *român* există ca formă populară în limba noastră în unele variante teritoriale. După cum s-a păstrat o în *dormi* și *mormânt* (față de *durîi* și *murmint* în aromână, unde transformarea *o > u* este normă), tot așa, în *român*, avem a face cu păstrarea lui *o* din etimonul latinesc. În Moldova, la sud de Iași, la fel ca în nordul Basarabiei, forma populară *român* are sensul de „soț, bărbat”: *românul meu*, spune femeia, nevasta despre soțul ei. Apoi, de multe ori, la călătorii străini consultați de lingvistul român apar, alături de forme cu *u*: *rumanește*, *rumeni*, *rumuîi*, și foarte frecvente forme cu *o*: *rominești* (Francesco della Valle, 1545: *ști rominești*); *romanește* (Lescalopier, 1574) (p. 17-18).

Din subcapitolul „Morfosintaxă”, reținem contraargumentele lui Eugeniu Coșeriu la afirmația lui Cicerone Poghirc, din *Dacoromania. Neue Folge*, nr. 1 (München/Köln, 1976) că formele *mine*, *tine* din română trebuie raportate la substrat. Nu e deloc așa: *mene*, *a mene*, *a tene* sunt forme normale în italiana de sud (p. 21-22).

Observând limba română în mișcare, romanistul Eugeniu Coșeriu simte nevoia să înlăture, o dată pentru totdeauna, confuzia care se face frecvent între formele *pahar de apă-pahar cu apă*. Ceea ce trebuie să fie limpede în mintea vorbitorilor este în ce situații de comunicare poate să apară în română numai *de* și niciodată *cu*, și unde *cu*, și nu *de*. Dacă este vorba de cantitate, de o măsură, de un recipient care indică măsura, atunci trebuie folosită numai prepoziția de: *un pahar de vin*, *un butoi de vin*, *o strachină de fructe*. Dacă se are în vedere numai recipientul și conținutul din el, atunci trebuie să fie folosit **cu**: *un pahar cu câteva picături de apă*; nici nu se poate spune în română *un pahar de câteva picături de apă*. Toma Alimoș îi oferă lui Manea „*plosca cu vin roș*” ca să bea din ea, și nu *plosca de vin roș*, ceea ce ar însemna că i-ar da-o pe toată, tot conținutul din ea. Argumentele lui Eugeniu Coșeriu se multiplică apoi cu exemple din limba germană și cu alte situații de comunicare în care *cu*, *de*, din sunt ocurrente în limba română (p. 26-28).

Observațiile și interpretările de lexic sunt, de asemenea, de mare interes științific. Reținem, de exemplu, „propunerea timidă” a romanistului pentru etimologia hidronimului *Dunăre*. Ar putea fi vorba, spune Eugeniu Coșeriu despre o formă refăcută pe baza genitivului neatestat **Dună-lei*>*Dunărei*, cu rotacismul *l > r*, *-lei* este articol la genitive de la lea: *Dunălea*. Forma originală ar fi deci *Duna*, „care, în aceste ținuturi nu poate proveni decât din substrat” (p.31).

Un alt cuvânt, *a trage*, a avut, de asemenea, în limba română o evoluție semantică foarte interesantă. Mai întâi, autorul observă că sensurile lui nu trebuie raportate numai la latinescul *trahere* ci și la o contaminare cu termenul *a trăi* (< slavul *trajati*). De aceea în română *a trage* înseamnă și „a trăi”, sau ceva foarte apropiat de *a trăi*: „a suferi, a îndura”. Că e așa o demonstrează și aromâna, unde *trapsiră nă bană* are sensul de „duseră o viață, au trăit o viață”, sau *cât tradzi frândza și-arina* „cât trăiește frunza și nisipul” (p. 33).

Ultimul manuscris cuprins în această dintâi secțiune a volumului de față este *Romano-slavica* (p. 45-65), redactat în limba română la Berlin, în 1962, corespunzând unui curs ținut de Eugeniu Coșeriu la Tübingen în 1963. Autorul demontează aici exagerările influenței slave asupra limbii române pe care le-au făcut unii lingviști de-a lungul timpului, dar mai ales cei din România, în anii 1950, când, datorită propagandei comuniste (prosovietice) oficiale, se falsificau în mod grosolan datele axiomatiche istorice și lingvistice ale latinității noastre ca popor și limbă. Mai exact, cursul respectiv are ca punct de origine o carte a lui Eugen Seidel (*Elemente sintactice slave în limba română*, București, 1958), în care aproape totul este fals. Față de latinismul exagerat din secolul al XIX-lea, în cartea lui Seidel avem a face cu un slavism exagerat. Românii n-au spus niciodată *la mine a stat ceasul*, cum afirmă Seidel. Mai grav însă, arată Eugeniu Coșeriu, este că respectivul slavist interpretează greșit chiar slava, pe care nu o cunoștea. Se pare că el știa ceva cehă, dar alte limbi slave nu, și, mai ales, nu cunoștea limbile romanice. Mai mult, confundând știința cu politica, Seidel amenință că, dacă cineva e împotriva celor susținute de el înseamnă că e naționalist și fascist. În consecință, cartea sa nu a fost comentată de nimeni în țară, la data apariției sale. Cunoscând aproape bine

limbile romanice, Eugeniu Coșeriu poate să-l contrazică pe Petar Skok sau pe Al. Graur care considerau construcțiile reflexive din română *se zice* (Petar Skok), *se teme* (Al. Graur) drept slavisme, când în realitate acestea erau latinisme care există și în alte limbi romanice precum spaniola (*me temeo*), italiana (*si dice*), franceza sau portugheza, pe care nici Skok, nici Graur nu le cunoșteau. Citându-l pe lingvistul elvețian Charles Bally, Eugeniu Coșeriu crede la fel: „*pentru a fi lingvist, nu-i nevoie să știi o limbă – pentru a o descrie. Dar pentru a o interpreta: da – sintaxa aparține interpretării. Trebuie să știi ca să examinezi problema: româna, latina, limbile romanice, limbile slave, limbile balcanice neslave*” (s.n., N.B.) (p. 46). Or, spune mai departe autorul, cercetătorii analizați ori nu știu bine româna, ori nu știu bine limbile romanice, ori nu le știu pe cele slave, uneori ignoranța incluzând două domenii. Comentariile din acest curs arată că Eugeniu Coșeriu are vaste cunoștințe din toate limbile menționate. Poate e cazul să spunem aici că lingvistul vorbea fluent, în afară de română, italiana, spaniola, franceza, germana; cunoștea, aproape toate limbile romanice și slave, unele limbi germanice, albaneza, turca; persana a învățat-o pentru a-l citi în original pe Omar Khayyam⁵.

Ceea ce demonstrează cu prisosință Eugeniu Coșeriu în prima secțiune, ca de altfel peste tot în cuprinsul volumului, este o cunoaștere profundă a limbii române, a faptelor de amănunt ale acesteia, pentru care oferă interpretări surprinzătoare și subtile, plasându-le în context romanic și balcanic și combătând interpretările eronate ale colegilor români și/sau străini, care s-au ocupat de limba română de-a lungul timpului, fără să aibă totdeauna cunoștințele necesare pentru aceasta.

2. Așa cum precizam *supra*, secțiunea a doua a cărții pe care o discutăm aici este constituită de ciclul de prelegeri cuprinse sub titlul *Limba română – limbă romanică*, devenit numele întregului volum și care a mai fost publicat în extrasul *In memoriam Eugeniu Coșeriu*. Este vorba de prelegerile ținute în zilele de 7, 8 și 10 mai la Colegiul Universitar de Institutori „Carol I” din Câmpulung, filială a Universității din Pitești. Deoarece am prezentat ideile considerate de noi esențiale din acest ciclu în nr. 1 (6) pe 2005 din „Ex Ponto” (vezi mai sus), nu mai facem acum alte considerații. Ținem să subliniem doar, împreună cu editorul Nicolae Saramandu, că dintre limbile romanice, numai limba română a beneficiat, până în prezent, din partea romanistului Eugeniu Coșeriu, de o caracterizare din punct de vedere *genealogic*, *areal* și *tipologic*. Această caracterizare complexă, care evidențiază, între altele, că româna este cea mai interesantă dintre limbile Europei (Kiparski) și cea mai autentică dintre toate limbile romanice (Wilhelm Meyer Lübke), pentru că s-a dezvoltat în mod natural din latina populară, fără să fie influențată, secole de-a rândul, de latina clasică, arată din partea autorului o erudiție excepțională și o uimitoare capacitate de asociere.

3. Cele cinci studii din secțiunea a treia a volumului, intitulată „Alte contribuții”, completează, după cum anunță editorul în „Cuvânt introductiv”, viziunea lui Eugeniu Coșeriu asupra *latinității orientale*, a *unității limbii române*, ca și concepția sa asupra *tipului lingvistic romanic*. Temele respective sunt privite sub raport teoretic, dar și din perspectiva concretă, de amănunt, a faptelor de limbă, savantul dovedind încă o dată vastele sale cunoștințe de lingvistică romanică aplicată și de filosofia limbajului cu care a uimit lumea științelor umaniste de pretutindeni.

Din primul studiu, numit chiar așa, *Latinitatea orientală* (p. 114-129), reținem că limbile romanice alcătuiesc mai întâi o unitate genealogică, o **familie de limbi** (s.a.), în interiorul căreia se deosebesc o „subfamilie” **occidentală** și una **orientală: italiană, dalmata, româna** (s.n.), limba sardă rămânând între aceste două subfamilii. În al doilea rând, toate limbile romanice, în afară de franceza modernă, țin de același **tip lingvistic**, care nu este nici „analitic”, nici „sintetic”, adică de aceleași principii de structurare funcțională, de aceleași categorii de opoziții funcționale și anume: „determinări interne («paradigmatice») pentru funcțiuni interne (nerelaționale) și determinări externe (sintagmatice: perifraze) pentru funcțiuni externe (relaționale) (p. 115)”. În al treilea rând, spune mai departe Eugeniu Coșeriu, „toate limbile romanice occidentale, împreună cu franceza și de data aceasta și cu italiana și dalmata, reprezintă o **arie lingvistică** continuă de afinitate istorică secundară datorită influențelor comune ori reciproce, și, mai ales, datorită contribuției constante a latinei clasice la formarea și dezvoltarea acestor limbi”(p. 115). Așa se explică extraordinara unitate a limbilor romanice care este deopotrivă genealogică, tipologică (cu excepția francezei) și areală.

Din perspectiva acestor criterii, care este poziția românei între limbile romanice? La această întrebare, marele învățat răspunde: Din punct de vedere genealogic, limba română este pur și simplu **latină** sau **neolatină** și ține de „Romania orientală”, apropiindu-se din punctul de vedere al coincidențelor „originare” de italiana centrală și meridională, autorul citând în acest sens pe italianul G. Bonfante care afirmă: „dacă toate limbile romanice sunt «surori», italiana și româna sunt surori gemene”. Apoi, prin elementele latine care-i sunt specifice, elemente păstrate numai în limba română, mai ales în dialectul dacoromân, și prin coincidențele cu alte zone conservatoare din Romania (cu sarda, rămasă într-o zonă „izolată” și cu „lateralele” spaniola și portugheza), ca și prin elementele de substrat intrate în latina dunăreană în care au pătruns în mod direct elemente vechi grecești, prin influența slavă și greacă bizantină, „limba română reprezintă o **unitate autonomă** în cadrul latinității în general și în cadrul Romaniei orientale. Și, anume, o unitate foarte omogenă”. În sprijinul afirmației sale, Coșeriu îl citează pe Sextil Pușcariu care observase: „**Tot ceea ce deosebește limba română, pe de o parte, de limba latină și, pe de alta, de celelalte limbi romanice e comun celor patru dialecte**” (s.n.) (p. 116). Aceasta face ca limba română, ca limbă istorică, să fie mai unitară decât limba istorică italiană, mai unitară decât franceza și tot atât de unitară ca spaniola istorică (cu dialectele ei astur-leonez, castilian și navaro-aragonez).

În ceea ce privește specificitatea areală a limbii române, aceasta izvorăște din evoluția ei în afara influenței latinei clasice (vezi *supra*, 3), din substratul ei specific (traco-dac), din influența slavă și din contactele cu alte limbi ne-romanice.

Tot în *Latinitatea orientală*, Eugeniu Coșeriu se ocupă de „Așa-zisa limbă moldovenească” (p. 120-129). Românul basarabean originar din satul Mihăileni, cu studiile liceale urmate în orașul Bălți, cu studii universitare la Iași, Roma, Padova și Milano, ajuns un „gigant” al lingvisticii mondiale⁶ s-a simțit obligat, de la înălțimea geniului său creator, să ia atitudine împotriva aberantei afirmații că limba vorbită de moldovenii din Basarabia (devenită Republica Moldova!) ar fi altceva decât limba română: „e o himeră creată de o anumită politică etnico-culturală străină, fără nici o bază reală”, spune lingvistul (p.120). Susținătorii tezei „limbii moldovenești”, afirmă apoi Eugeniu Coșeriu, „confundă criteriul genealogic cu criteriul areal și istoria lingvistică

cu istoria politică” (p.121). În realitate, graiul basarabean nu s-a despărțit niciodată de limba vorbită în dreapta Prutului. „Tot ce e caracteristic pentru dacoromână și separă acest dialect de celelalte dialecte românești e caracteristic și pentru graiul românesc din Basarabia și din Transnistria” (p. 120). El ține din punct de vedere tipologic „de tipul lingvistic romanice în realizarea românească a acestuia” (p.121), iar din punct de vedere areal, „e cuprins în aria dacoromână, prezentând aceleași trăsături caracteristice, inclusiv influența maghiară și constituirea limbii comune (...), și, în pofida influențelor străine, n-a fost atras în altă arie sau subarie lingvistică” (p. 120-121). După aceste puneri la punct introductive, urmează argumentele teoretice, de geografie, lingvistică, istorice, literare, culturale și de natură practică, foarte bogate și foarte solide, care demonstrează în mod peremptoriu românitatea limbii de pe malul stâng al Prutului și care desfid orice amatorism și politicianism în materie. Împotriva aiurelilor și stupidităților lingvistice, ajunse prea departe, ale sovieto-moldovenilor, venite din adâncul unei ideologii vulgare, marele învățat este necruțător: „*a promova sub orice formă o limbă moldovenească deosebită de limba română este, ori o greșeală naivă, ori o fraudă științifică; din punct de vedere istoric și practic, e o absurditate și o utopie; și, din punct de vedere politic, e o anulare a identității etnice și culturale a unui popor și, deci, un act de genocid etnico-cultural*” (p. 128). De aceea, românul patriot (în sensul cel mai nobil al acestui cuvânt) Eugeniu Coșeriu, crede că are, nu dreptul, ci datoria să ceară Parlamentului din Republica Moldova să dea numele care trebuie limbii acestui stat, în conformitate cu adevărul științific, „ca nu cumva să se facă o greșeală care ar putea avea urmări extrem de grave. Cine cu bună știință, nu protestează și permite să se facă o astfel de greșeală, se face și el vinovat, ba chiar mai vinovat decât cine comite greșeala din neștiință”. Este de datoria sa, crede Eugeniu Coșeriu, să ferească acest Parlament, care respectă identitatea etnică și culturală a populațiilor minoritare, „**să se acopere de ridicol și de ocară în fața istoriei**” (s.n., p.129) prin lipsa de respect manifestată față de identitatea etnică și culturală a propriului popor băștinaș.

Următorul studiu al secțiunii a treia, *Unitatea limbii române. Planuri și criterii* (p.130-136) reia unele idei din studiile la care ne-am referit deja *supra* sau completează caracterizarea limbii române ca limbă romanică, din perspectiva varietăților sale: varietatea în spațiu: *diatopică*, varietatea socioculturală: *diastratică*, varietatea stilistică: *diafazică*, toate coexistând alături de *limba comună* dezvoltată de dialectul dacoromân, care există pentru „toți românii de peste tot” (p. 134) și care este foarte aproape de **limba română exemplară (limba standard)** (s.n.).

Ideea unității exemplare a limbii române este reluată din perspective teoretice și filosofice mereu surprinzătoare în *Unitate lingvistică – unitate națională* (p. 137-144). Există trei tipuri de unități, spune Eugeniu Coșeriu: **o unitate de limbă, o unitate națională**, care implică o unitate de tradiții culturale, de obiceiuri, de datini, de istorie comună și **o unitate politică** (s.n.), de stat. Unitatea lingvistică este baza unității naționale, iar unitatea națională devine baza și expresia unității politice. Sunt reluate astfel, în logica strânsă a discursului coșerian, ideile de la începutul *Politicii* lui Aristotel în care omul este definit prin *limbaj*, prin *logos*, ceea ce îi permite să-și manifeste conștiința morală, să deosebească binele de rău, adică să se manifeste ca *zoon politikón*. *Politikón*, tradus de Sf. Toma, înseamnă *politicum et sociale*. Prin limbă, printr-o anumită limbă, așadar, oamenii ajung să conviețuiască, adică

să devină ființe sociale, căci limba înseamnă *alteritate*. Dar ea înseamnă și *creativitate*. Creația lingvistică a unui vorbitor trece la alții, mai întâi din propria sa familie, apoi în sfere tot mai largi, ajungându-se astfel la crearea **limbii istorice** (s.n.), așa cum este limba română istorică, cu toate varietățile ei, și cu toate dialectele ei din afara României. Prin alteritate superioară, care învinge alteritățile minore (locale), se creează în timp **limba comună** (s.n.), de exemplu limba română care se vorbește, în pofida unor diferențe teritoriale, din Transnistria și până în Banat, iar apoi, „o limbă comună a limbii comune” (p. 141), cât mai unitară, care nu este alta decât **limba exemplară**, limba standard, limba literară, având o normă ideală pentru toată comunitatea de vorbitori, așa cum este limba română în care creează azi scriitorii din România și din Republica Moldova. Iată cum, pornind de la filosofia universalităților limbii, în modul cel mai logic cu putință și cu o argumentație de nezdruccinat, Eugeniu Coșeriu evidențiază ideea unității naționale a tuturor românilor, și a celor din Basarabia, în jurul limbii române, reperul absolut al acestei unități, primejduită azi de de *politicaștri* (sic!) iresponsabili dintre Prut și Nistru.

În penultimul studiu al secțiunii a treia, intitulat *Tipologia limbilor romanice* (p. 145-169), savantul privește limba română din perspectiva tipologiei lingvistice romanice la care s-a referit adesea și în celelalte texte cuprinse în volumul pe care îl discutăm. Bun cunoscător al latinei și al aproape tuturor limbilor romanice, Eugeniu Coșeriu aplică acestora principiile și conceptele care l-au făcut celebru în toată lumea precum *tipul, sistemul, norma, vorbirea*⁷, ca și alte noțiuni de teoria limbii (paradigmatic-sintagmatic, analitic-sintetic funcții relaționale și nerelaționale, etc.), subliniind specificul tipului lingvistic romanic și modul în care limba română se încadrează în acest tip.

Ultimul text al secțiunii și al volumului, *Balcanisme sau romanisme?* se integrează firesc în structura concepută de editor, limba română fiind privită aici din perspectiva arealului balcanic din care face parte, alături de alte limbi nelatine precum greaca, albaneza, bulgara, slava macedoneană. Eugeniu Coșeriu ridică aici o problemă de ordin metodologic: nu toate paralelismele existente în limbile balcanice sunt specifice așa zisei „uniuni lingvistice balcanice”. Numeroasele „balcanisme” luate în considerare de balcaniști, sunt de fapt „latinisme” sau, mai bine zis, „romanisme”, adică inovații nu ale romanicei balcanice, ci ale latinei vulgare. La rândul lor, uneori, aceste romanisme ar putea fi „grecisme” pătrunse în latina vulgară. Așadar, „dacă e vorba de un «balcanism» din română, înseamnă că, înainte de a urma alte căi, faptele respective trebuie să le căutăm mai întâi în latină și în limbile romanice. Sub raport istoric, româna este, în primul rând, o limbă romanică și abia apoi o «limbă balcanică»” (p. 176).

Sperăm că în rândurile de mai sus am reușit să prezentăm măcar o parte din concepția lui Eugeniu Coșeriu referitoare la limba română, concepție pe care ilustrul învățat român o integrează, cu o logică perfectă, într-o largă viziune teoretică și filozofică despre limbaj, în care se adună mai multe din ideile sale care l-au făcut celebru în lingvistica mondială postsaussuriană. Pe de altă parte, cunoașterea profundă a limbilor romanice, dar și a acelor din arealul balcanic, uriașa putere de cuprindere a ideilor generale și a faptelor de amănunt, simțul ascuțit al limbii și neobișnuitul spirit analitic și de sinteză i-au permis să ofere soluții și interpretări neașteptate și de mare subtilitate ale faptelor concrete de limbă, pe care romaniștii din România și din toată lumea le vor cerceta, fără îndoială, cu interes. Dacă la toate acestea

adăugăm că aproape toate studiile cuprinse în volum, „scrise” într-o limbă română *exemplară* (cum numește autorul limba literară; vezi *supra*) și foarte accesibilă, sunt de fapt prelegeri sau conferințe ținute **liber, fără text scris în față** (s.n.), metodă care îi scotea la iveală memoria fenomenală și un control foarte exact al logicii discursului, avem imaginea copleșitoare a genialității lui Eugeniu Coșeriu.

De aceea, considerăm că este datoria noastră de conștiință de a face cunoscută și pe această cale, unui public cât mai larg, opera acestui „**gigant**” al lingvisticii mondiale.

¹ În note de subsol, editorul precizează de fiecare dată dacă, unde și când a mai fost publicat unul sau altul din textele cuprinse în volumul în discuție.

² Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica integrală*. Interviu realizat de Nicolae Saramandu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p.112-114.

³ Problema balcanismelor este tratată și în studiul *Balcanisme sau romanisme*, din finalul volumului (vezi *infra*.)

⁴ Ideea este reluată în studiul *Unitate lingvistică, unitate națională*, p. 137, din prezentul volum.

⁵ Vezi, în acest sens, volumul citat în text *In memoriam Eugeniu Coșeriu*, p.8.

⁶ Acest superlativ îi aparține lui Hans Helmuth Christmann, cf. Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica integrală*, p. 8. Vezi și articolul nostru din *Ex Ponto*, III, nr. 1 (6), p. 161.

⁷ Vezi volumul Eugenio Coseriu, *Sistema norma y habla*, Montevideo, 1952.

CONSTANTIN CIOROIU

Cartea literară, azi



aptul că „era Gutenberg” este pe sfârșite, iar „era Marconi” începe a se afirma cu autoritate este ilustrat și de producția actuală de carte, îndeosebi cea literară.

Încă de la apariția radioului, cu excepționala sa penetrație informațională, apoi a televiziunii, autorii, responsabilii editării cărții au fost cuprinși de îngrijorare: nu cumva oamenii se vor îndepărta de cuvântul scris, vor ocoli librăriile și bibliotecile? Această îngrijorare, firească, s-a dovedit a fi fără temeii. Alături de presa scrisă, radioul și televiziunea s-au afirmat ca promotoare al unui veritabil feed-back cultural. Pe lângă larga publicitate făcută textelor și autorilor acestora, noile medii de informare, prin difuzarea unor scenarii (piese de teatru, seriale de televiziune) inspirate din opere consacrate valoric, făceau un mare serviciu literaturii: oamenii, curioși, după audierea unor texte la radio sau vizionarea unor programe de televiziune, se întorceau adesea la cărți, la lucrările originale, pentru a desluși noi sensuri, noi semnificații. Urmare exploziei mediatice din ultimele decenii (răspândirea televiziunii color, a celei prin cablu, inventarea comodei telecomenzi, promovarea internetului etc.), fenomen coroborat cu o competitivitate comercială sălbatică, realitatea s-a schimbat: din promotoare a feed-back-ului, de transmițătoare a spiritualității autentice, noile media au devenit, treptat, însele, pentru mare parte a publicului unica alternativă culturală. Ele servesc, la pachet, text, imagine, sunet și încă n-ar fi rău dacă scenariștii, cei mai mulți, fără a se mai inspira din opere literare consacrate, nu și-ar scrie scenariile pe genunchi ori pe colțul vreunei mese de restaurant, ghidându-se după rețete sigure, întocmite după gustul beneficiarilor de circumstanță. Astfel, oamenii au devenit azi, potrivit lui Jean-Jacques Wunenburger „consumatori pasivi ai imaginilor produse în serie de tehnicieni ai imaginarului (publiciști sau scenariști), a căror creativitate personală sau de grup acționează prin simplă procură”.¹

Încet, dar constant publicul se îndepărtează de carte. Bibliotecile personale, cândva mândria oricărei familii, încep să dispară din case. Pe lângă televizor (adesea câte unul în fiecare cameră), au apărut calculatorul cu acces la Internet, aparatura DVD etc. Cărțile electronice nu mai sunt o noutate.

Desigur, textele pot fi imprimate pe dischete, depozitate pe servere, citite pe ecranul calculatorului, dar ce poate înlocui plăcerea unei cărți bune, aflate

pe noptieră, la lumina blândă a veiozei? Va dispărea lectorul clasic, cel căruia i se datorează, de fapt, evoluția milenară a literaturii?

În volumul **Literar și social**, cunoscutul sociolog Robert Escarpit afirmă că „nimic nu este mai puțin clar decât conceptul de literatură”², iar Jean-Paul Sartre, în studiul **Qu'est-ce que la littérature?** consideră că „arta (deci și literatura – n.m.) nu există decât prin și pentru celălalt”³. Potrivit lui, un text nu este literatură decât în măsura în care este citit. Dar cititorii ca și scriitorii sunt determinați istoric. Tot J.P. Sartre: „Între acești oameni care s-au cufundat în aceeași istorie și care contribuie în mod egal la ea, se stabilește un contact istoric prin intermediul cărții”⁴. Între alte elemente ale specificității literare, R. Escarpit subliniază că „este literară o operă care posedă aptitudinea de a fi trădată, o disponibilitate în virtutea căreia poți, fără ca ea să înceteze să fie ea însăși, să o faci să transmită într-o altă situație istorică alt lucru decât cel pe care l-a afirmat într-un mod manifest în situația istorică originală”⁵. În sfârșit, R. Escarpit consideră că literatura este *lectură nefuncțională*.⁶

Lecturii, gândirea sociologică îi acordă, apropo de literatură, o importanță particulară. Cercetătoarea Nicolae Robine afirmă, în spiritul concepției sartriene despre artă: „Autorul scrie pentru a fi citit și cartea nu există decât în clipa când ea începe să fie citită, începând din momentul în care semnificantul devine semnificat prin intermediul codificării și al decodificatorului. A comunica înseamnă în același timp a decodifica un mesaj, iar transformarea semnificantului-carte în semnificat are un nume precis: lectura”.

Lectura este reciprocitate. Se poate vorbi chiar de o „tiranie” a lecturii, a lectorului asupra creației literare. Nicolae Robine a observat că anchetele sociologice cu privire la comprehensiunea textelor literare au arătat că în una și aceeași carte, diverși cititori nu sesizează decât ceea ce îi privește pe fiecare dintre ei. Mesajul emis este deci modificat în funcție de psihismul fiecărui cititor. Se poate chiar spune că, pornind de la creația originală tipărită și asimilând-o, fiecare cititor recreează o nouă carte.

Având în vedere raportul cu totul special autor-carte-cititor, aflat acum în impact cu supremația imaginii și sunetului, cum se poate explica paradoxul efervescentei editoriale din zilele noastre, ce sfidează cererea reală de carte, din ce în ce mai slabă, ignoră autoritatea lectorului? Mii de edituri, unele aflate în localități fără vreo rezonanță culturală, îmbogățesc statisticile cu peste zece mii de titluri anual, un sfert cărți de literatură. Puțini citesc, mulți publică. Unii autori, cvasinecunoscuți, au ajuns să acumuleze douăzeci-treizeci de volume tipărite și nu dau semne a se opri. Majoritatea, fie își publică lucrările în regie proprie, fie își găsesc sponsori pe ici, pe colo. Neîndoielnic, faptul că, prin desființarea cenzurii, tot mai multe voci au posibilitatea să se exprime, nu este deloc rău. Dar cine aude aceste voci, când tirajele sunt confidentiale, iar sistemele de difuzare și publicitate sunt aproape inexistente? (Excepție fac câteva edituri puternice, cu sisteme proprii de difuzare, devenite prin profesionalism, autentice repere în spațiul editorial românesc.) De regulă, cărțile circulă doar între rudele, prietenii și cunoscuții autorilor și nici așa nu există certitudinea că sunt citite. Librăriile se desființează una câte una, când nu se profilează doar pe papetărie. Mai are cineva puterea și voința să discearnă în multitudinea de voci pe cele adevărate? Bibliotecile beneficiare ale efectului Legii Depozitului Legal acumulează stocuri nenumărate de apariții editoriale, fără a avea nici timp, nici personal, pentru a le prelucra biblioteconomic. Cu alte cuvinte, nu există nici măcar certitudinea că va veni curând momentul când întreaga producție editorială națională va fi identificabilă, consultativă

în bibliotecă. Cronicarii literari autentici se împuținează îngrijorător, odată cu alarmanta scădere a tirajelor revistelor literare și de cultură. Drepturile de autor (în zona creației literare) sunt o amintire.

Este adevărat, apar și cărți în tiraje foarte mari, numitele best-seller, cumpărate în majoritate de snobi și de publicul nevizat (azi e jenant să recunoști că n-ai citit ultima carte a lui Paulo Coelho). Însă ar fi imprudent să ne închipuim că vânzarea cărților apărute în tiraje mari ilustrează o nevoie reală de lectură: o carte continuă (deocamdată), deși scumpă, să fie un cadou decent la aniversarea cuiva, o atenție pentru vreun serviciu (și ce carte să dăruiești dacă nu un best-seller?), dar e greu să nutrim certitudinea că va fi și citită.

Nu numai tehnologia informatică subminează autoritatea cărții în forma ei consacrată de secole; se pare că, paradoxal, un dușman al cărții este chiar ușurința cu care azi, datorită tehnologiei tipografice ultraperformante, ea poate fi publicată: cu un calculator, o imprimantă și un xerox oricine poate tipări orice. Probabil, actuala inflație editorială va fi stopată tot de tehnologie: nemaexistând spații de depozitare, textele vor fi imprimate pe dischete (proces început deja), or discheta nu are farmecul, prestața cărții. Cartea, cu suportul material clasic, se afirmă nu numai ca text, ci și ca obiect: prezentare grafică, hârtie, tipar, format etc.; discheta are un aspect anodin, bașca faptul că este necesară aparatură pentru a fi lecturată. „Autorii” nu-și vor mai putea admira, rânduite în raft, multele cărți, voluminoase și cu coperte colorate, nu vor mai putea acorda autografe pe pagini de titlu somptuoase. Autoritatea tiparului va fi înlocuită cu cea a textului.

Oricum, adevărații iubitori de literatură dau întâietate textului și tot ei vor rămâne credincioși și cărții tradiționale, vor continua să aprecieze farmecul indelebil al acesteia. Cartea cu suport de hârtie nu va dispărea. Și apoi, să nu-i uităm pe bibliofili, cei ce în toate vremurile au dat impuls editorilor și tipografilor pentru a înnobilă textele cu tot ce puteau da tehnica și arta mai frumos și mai trainic. Deja în saloanele cărții de la noi și de aiurea se evidențiază prin ediții ajunse la perfecțiune din punct de vedere al artei tiparului. Versul anticului Terentianus Maurus, „Habent sua fata liberlli”, este încă actual.

1. Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, Cluj, 1998, p. 179

2. Robert Escarpit, *Literar și social*. Elemente pentru o sociologie a literaturii. Colaborează: Charles Bouzais, Jacques Dubois, Robert Estivals, Gilbert Mury, Pierre Orecchioni, Nicolae Robine, Henri Zalamansky, București, 1974, p.6

3. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, 1947, p. 55 (apud: R. Escarpit, op.cit., p. 14)

4. J.P. Sartre, op.cit.

5. R. Escarpit, op.cit., p. 25

6. Idem, *La révolution du livre*, Paris, 1965, p. 43

7. Nicolae Robine, *Lecture*, în: R. Escarpit, *Literar și social*, p. 120

FLORENȚA MARINESCU

Impresionismul între arta culorii și arta sunetelor

Dacă cineva se oprește fie și pentru raționamentul de a lămuri sau a se lămuri pe sine asupra unui curent artistic, demersul central presupune indiscutabil vocația de analist, dimensiunea de căutător al probelor, al motivelor estetice, care ar putea defini creații și creatori.

Ne referim din start la acel nivel de percepere a actului artistic de creație într-o structură evoluată, acumulativă, deseori definită ca elitistă.

Dacă arta academistă a saturat și a încorsetat după reguli numai de ea acceptate atâtea temperamente care simțeau nevoia mării evadări în planul senzitivului, impresionismul vine să acceadă la o luminare a culorii, la o difuzare discretă a senzorialului, până la amorțirea palidă a voinței de acțiune.

Impresioniștii francezi nu mai redau în arta plastică o anume culoare pe care o știau, ci acea culoare pe care o vedeau. Pictura începe să se muzicalizeze, iar arta sunetelor se va îmbrăca într-o nouă culoare, într-o lumină nouă. De la Eugène Delacroix, J.B.C. Corot, Honoré Daumier, Gustave Courbet, Eugène Boudin, J.B. Jongking, la Claude Monet, Edgar Degas, Berthe Morisot, Renoir, Eduard Manet, Cézanne, asistăm la o preluare treptată a argumentelor estetice ce stau la baza formării noii școli estetice impresioniste, până la cristalizarea unei atitudini insinuante și metodice.

Regăsim în aceste contururi creatoare atâta expresie încât este extrem de dificil să delimitați culoarea de sunet și senzația de reflexie. Muzica, prin fascinanta artă a sunetelor emise de instrumente atât de diferite, până la divina voce umană, preia și coexistă în acest peisaj al luminii și al irizării coloristice, detașându-se până la negație de acustica și nuanțele unor arhitecturi orchestrale romantice. Școala franceză impresionistă se axează pe creațiile lui Claude Debussy și ale lui Maurice Ravel, pentru a oferi modele structurale ale unei dimensiuni conceptual-componistice. Pe același plan de idei însă se vor așeza mulți compozitori, care vor găsi particularități unice de implementare a formelor estetice impresioniste, cumulând valori excepționale prin folosirea argumentativă a materialului autohton, al școlilor pe care fiecare le reprezentau în paleta cultural-muzicală a Europei.

Lui Debussy îi displăcea asocierea cu un curent anume, fie el și impresionismul; iubea pictura lui Turner și Whistler, iar versurile preferate alunecau spre universul lui Edgar Allan Poe și Paul Verlaine. Muzica sa însă se reflectă visceral în aria de culori și senzații, acordând poate cea mai mare importanță sensibilității, surprinderii unui gând, unei stări, unui sentiment nonagresiv, unei meditații.

Regula de compoziție, definită de el însuși „non plaisir” reliefează nu numai un crez, ci o stare de a percepe întreg mediul înconjurător, relațiile cu ceilalți compozitori, deseori dezastruoase, abundent refractare și persiflante.

În schimb, Claude Debussy, „musicien français”, își lasă semnătura pe paginile unor opere ilustre, de la „Pelléas și Mélisande”, la „Preludii”, „Insula veselă”, „Imaginile”, „Colțul copiilor” ș.a.

La celălalt capăt al imaginii impresionismului muzical, Maurice Ravel pulsează vital într-o altă dimensiune senzorială, într-un plan mai apropiat de fișec, mai carnal și sigur mai puțin elitist, nu în sensul abandonării parametrilor calitativi, ci în sensul provocării interiorului uman spre a se descoperi în oglinda vieții.

Deseori, puși pe talerele unui cântar imaginar, Ravel și Debussy erau disputați în sensul întâietății la originalitate; „Jocuri(le) de apă” se regăseau anterior „Grădini(lor) sub ploaie”, dar coincidențele curgeau întotdeauna în defavoarea lui Ravel, fie și pentru faptul că acesta era cu treisprezece ani mai tânăr decât Debussy. Această diferență de vârstă a fost însă compensată cu o creație mare, cu lucrări extrem de valoroase și intens diferite; de la ciclul de lieduri „Istoria naturală”, la baletul „Daphnis și Chloé”, la opera comică într-un act „Ora spaniolă”. Pentru pian, Ravel demonstrează o suplețe inimaginabilă a paletei tehnice și stilistice, dedicându-și pagini fascinante: „Gaspard noaptea”, „Valsuri nobile și sentimentale”, „Mama mea găscă”.

Impresionismul lui Ravel, spre deosebire de muzica semnată de Debussy, este simplă, emană puritate, coerență, nu accesează forme stridente și nu declamă apartenențe obligatorii la unele curente, la unele școli de compoziție. Criticii îl așează calitativ pe Debussy deasupra creației lui Ravel, dar istoria muzicii demonstrează un adevăr incontestabil – Ravel nu este perimat.

Având în spate o structură compozițională excepțională, formată din creațiile lui Debussy și Ravel, impresionisti de voie sau fără voie, școala franceză de muzică se va dezvolta foarte interesant din perspectiva valorică a grupului „Celor șase” („Nouveaux Jeunes” cum îi spunea Satie), din care se desprind strălucitor numele lui Francis Poulenc și al lui Arthur Honegger.

De la „Catedrala din Rouen în plin soare” a lui Claude Monet, la „Catedrala scufundată” a lui Claude Debussy, pare să fi trecut o „Oră spaniolă”, după timpul măsurat de Ravel.

Poți privi minute în șir „Eleșteu cu nuferi”, apoi, închizând ochii, să încerci să-ți păstrezi în spațiul intimității tale culorile lacului, reflexia ierburilor în ape, fără a te opri să asculți mirajul sunetelor într-un preludiu la „După-amiaza unui faun”.

Dincolo de orice încadrare estetică a creațiilor impresioniste, ele emană cel puțin împăcarea cu noi înșine, bucuria luminii și taina de nespus ale fiecărui adevăr din noi, într-o alunecare voită spre mirajul abscons al culorii, întru acordul perfect al sunetelor cu pastelul.

MARIANA POPESCU

Eustatie Protopsaltul la împlinirea a 450 de ani de la moartea sa

Eustatie Protopsaltul, considerat cel dintâi creator român de muzică în domeniul muzicii bizantine și printre primii dirijori de cor, este un fiu al meleagurilor botoșănene, născut în satul Cristești, județul Botoșani.

În legătură cu Eustatie Protopsaltul, în *Lexiconul lui Viorel Cosma*, sunt trecute următoarele date: „psalt, compozitor, ritor și caligraf, n. 14 ??, Cristești, jud. Botoșani - m. 1556? Bistrița, județul Suceava” (*Viorel Cosma, Muzicienii din România, lexicon*, vol II - C-E, Editura Muzicală, București 1999, p.315).

Eustatie, cunoscut și sub numele de Evsatie sau Eustație, a urmat studiile muzicale la Mănăstirea Neamț (unii muzicologi susținând că ar fi studiat și la muntele Athos).

Stabilit la Mănăstirea Putna, Eustatie era recunoscut pentru vasta sa cultură, stăpânind arta muzicală bizantină care predomina în acea vreme, chiar și în Moldova lui Ștefan. A îndeplinit mai multe funcții: protopsalt, compozitor, ritor, caligraf, consilier al domnitorului Ștefan cel Mare. În vremea sa, scrierile și cântările se făceau în limba greacă și slavonă. În calitate de profesor la Școala de la Putna, Eustatie va încerca să apropie cântarea bisericească de cântarea populară. Numele său apare pe ultima filă a manuscrisului din 1511: «Protopsaltul Eustatie de la Mănăstirea Putna, a scris această carte de cântece din creația sa, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorul Domnul nostru Bogdan Voievod, Domnul Țării Moldo-Vlahiei, în anul 7019 (5508 = 1511), în luna iunie, ziua 11» (apud Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Românești*, Editura Muzicală, București, 1973, vol. I). Cartea a fost scrisă în perioada anilor 1504 - 1511, sub linia melodică fiind notat textul în două limbi: slavonă și greacă, ceea ce demonstrează gradul înaintat al culturii în spațiul religios al Moldovei din acea vreme.

Datorită vieții monahale austere petrecute în cadrul Mănăstirii, se cunosc puține date legate de viața lui Eustatie, care a fost un reprezentant de seamă al culturii Moldovei de la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea.

Mănăstirea Putna a constituit încă din primii ani ai înființării sale, un lăcaș important al culturii, mărturie vie fiind manuscrisele rămase ca do-

cuminte prețioase semnate de psalți și copiiști români, care odată cu scrierea unor manuscrise au încercat să compună muzică. Eustatie este considerat **întemeietor și șef al Școlii de la Putna**, care s-a făcut cunoscută ca un «centru muzical puternic» (Titus Moiescu, revista *Muzica* nr.2, 1993, *Muzica bizantină în Evul Mediu românesc*, p.126).

De la Eustatie Protopsaltul au rămas numeroase lucrări răspândite în diverse manuscrise aflate în România, la Sankt - Petersburg, Moscova, Leipzig, insula Lesbos – Grecia, Sofia. A compus peste o sută de cântări psaltice destinate cultului ortodox, fiind figura cea mai reprezentativă a Școlii de la Putna din prima jumătate a sec. al XVI-lea. Cele două *Antologhioane* datate din anii 1511 și 1515, se găsesc la Muzeul de Stat din Moscova.

Anne E. Pennington, profesoară la Oxford a cercetat activitatea și creația lui Eustatie, publicând numeroase eseuri în care îl caracterizează astfel: «una dintre cele mai remarcabile figuri din viața culturală a Moldovei timpului său... chiar și numai aceste două manuscrise rămase de la el ne pot da o anumită idee de ceea ce fusese omul: un scrib foarte competent, cu un gust pentru efecte decorative, inventator a două scrieri cifrate și utilizatorul ingenios ale altora, un maestru de cor și cântăreț de strană, compozitorul unui mare număr de cântări cu texte grecești, cât și slavone, care au fost interpretate în mod evident la Putna » (apud Titus Moiescu).

Eustatie a folosit o semiografie de tip neobizantin sau Koukouzelian, specific perioadei sec. XIV-XVIII. O altă latură a muzicianului de la Putna a fost legată de stăpânirea artei de criptolog – în manuscrisul din 1511, «realizând 87 de criptograme, 7 alfabetse secrete, în combinații dintre cele mai secrete, în combinații dintre cele mai surprinzătoare, ce au stârnit interes, nu numai pentru descifrarea textului criptic propriu-zis, ci și pentru ingeniozitatea așezării acestuia în tabele deosebit de subtile» (apud Titus Moiescu).

În perioada domniei lui Ștefan cel Mare, Eustatie era recunoscut ca un om de mare cultură, fapt care a condus la încredințarea mai multor funcții, printre care și cea de consilier al domnitorului. La înmormântarea marelui Ștefan (1504), Eustatie a dirijat corul care l-a condus pe domnitor pe ultimul drum.

Eustatie era înzestrat și cu un simț pedagogic înăscut, pe vremea sa impunându-se acel stil de cântare cunoscut sub numele de *putevoi* care a influențat și chiar a determinat «un curent extrem de puternic în muzica bisericească a Rusiei... Indicația *putevoi* apărută la mijlocul secolului al XVI-lea în muzica rusă, pledează pentru originea sa moldovenească» (apud O.L.Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol I, București 1973, p. 175).

O.L.Cosma subliniază importanța pe care o capătă Eustatie pentru muzica bisericească de tip bizantin, devenind «un prim și strălucit exponent peste hotare, indicând forță artistică și putere de iradiație».

Muzica lui Eustatie Protopsaltul constituie și peste veacuri, izvor de inspirație. Compozitorul Viorel Munteanu, reprezentant de seamă al școlii de compoziție ieșene, a compus o lucrare inedită – un poem pentru orchestră de cameră și grup coral bărbătesc, intitulat *Glasurele Putnei*, distins cu Premiul „George Enescu” al Academiei, în anul 1980. Deși lucrarea este concepută pentru ansamblu instrumental de coarde, compozitorul a apelat la intervenția unui grup vocal bărbătesc, lucru mai puțin întâlnit în ansamblurile de acest gen. În finalul poemului, compozitorul Viorel Munteanu introduce o monodie aparținând lui Eustatie Protopsaltul de la Putna, din dorința de a realiza o atmosferă sugestivă a Putnei lui Ștefan cel Mare. Monodia folosită în poemul

„Glasurile Putnei” are la bază o melodică generoasă de factură melismatică, în care predomină mersul treptat.

Manuscrisul lui Eustatie, care datează din anul 1511, avea la bază o semiografie neobizantină sau koukouzeliană. Etnomuzicologul și bizantinologul Gheorghe Ciobanu l-a transcris în notația modernă.

Eustatie Protopsaltul rămâne una din figurile luminoase ale Renașterii muzicale românești, deschizând drumul afirmării culturii românești. Lucrările sale sunt tezaurizate în *Catalogul creației muzicale a lui Eustatie Protopsaltul Putnei*, apărut la București, în anul 1977 (ediție îngrijită de Alexandru Dimcea).

Acum, la împlinirea a 450 de ani de la moartea sa, se cuvine să-l omagiem cu pietate, ca pe un întemeietor de școală muzicală românească.

Salonul Internațional de carte „Ovidius” – 2006

Premii literare

Marele Premiu „Ovidius”: Prof. univ.dr. **Andrei Marga**, pentru contribuții remarcabile la susținerea învățământului superior și a culturii românești

Premiul special:

Uniunii Scriitorilor din România și Institutului Cultural Român, pentru albumul „Zile și nopți în clepsidra lui Ovidius”. Imagini de la Festivalul Internațional de Literatură. Foto: Mihai Cucu. Editura Institutului Cultural Român, 2006

Premiul de excelență:

- D-lui **Alex. Ștefănescu** pentru *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*. Editura Mașina de scris, 2005
- D-lui **Ion Bitoleanu**, pentru volumul *Șefi de partide priviți cu ochii vremii lor*. Editura Ex Ponto, 2006
- D-lui **Sorin Alexandrescu**, pentru valorificarea culturală a personalității lui Mircea Eliade
- D-lui **Dan Horia Mazilu** pentru studiile sale în domeniul culturii și literaturii române vechi

Pentru poezie:

- volumului *Alunecare* de **Ștefan Avădanei**, Editura Ex Ponto, 2006
- volumului *Calea spre lumină* de **Emilia Dabu**, Editura Ex Ponto, 2006

Pentru proză:

- trilogiei *Batalioane invizibile* de **Marius Tupan**, Fundația Luceafărul, 2006
- volumului *Stigmatul Dragonului* de **Ioan Roman**, Editura Ex Ponto, 2006

Pentru note de călătorie, eseu:

- volumului *Aghion Oros. Mai aproape de cer* de **Vasile Mizdrea**, Editura Ex Ponto, 2005

Pentru literatură satirică:

- vol. *Clismă cu săpun de rufe* de **Marius Enescu**, Editura Muntenia, 2006

Pentru contribuții la valorificarea operei eminesciene:

- vol. *Eminescu, opera esențială* de **Constantin Barbu, Ion Deaconescu, Octavian Lohon**, Editura Universitaria și Editura Europa, 2006

Pentru valorificarea moștenirii literare dobrogene:

- vol. *Panaît Cerna – 125 de ani de la naștere*, ediție de **Olimpiu Vladimirov**

Pentru valorificarea operei unor mari scriitori români:

- vol. *Mihail Sebastian – Jurnal II. Jurnal indirect 1926-1945*. Editura Teșu, 2006

Pentru opera magna:

- lucrării *Nichita Stănescu*, vol. 3-4. Ediție integrală cronologică, realizată de **Alexandru Condeescu**. Editura Muzeul Literaturii Române, 2005-2006

Pentru traducere:

- volumului de poeme *Siameze* de **Marin Codreanu**, traducător: **Horvath Dezideriu**. Editura Muzeului Literaturii Române, 2006

Premiile Concursului Național de Poezie „Nicolae Labiș”, Ediția a XXXVIII-a

Juriul celei de-a XXXVIII-a ediții a Concursului național de poezie „Nicolae Labiș” (Marcel Mureșeanu – președinte, Adrian Popescu, Adrian Dinu Rachieru, George Vulturescu, Vasile Spiridon, Mircea Coloșenco, Gina Puică, L.D. Clement, Victor T. Rusu, Roman Istrati, Alexandru Băisanu – membri) a acordat următoarele premii:

Marele Premiu „Nicolae Labiș” și premiul revistei „Convorbiri literare”:

Irina Roxana Georgescu (Medgidia);

Premiul „Mircea Streinul” și premiul revistei „Poesis”: **Carmen Păduraru** (Brașov).

Premiul „Vasile Gherasim” și premiul revistei „Steaua”: **Ionuț Radu** (Mioveni)

Premiul „T. Robeanu” și premiul revistei „Ateneu”: **Daniel Stuparu** (București)

Premiul „Mihai Horodnic” și premiul revistei „Orașul” (Cluj):

Petre Andrei Fluerașu (București)

Premiul „George Sidorovici” și premiul cotidianului „Crai Nou” (Suceava):

Monica Rizea (Sf. Gheorghe)

Premiul „Traian Chelariu” și premiul revistei „Tribuna”:

Gabriela Ivașcu (Ștefănești, Argeș)

Premiul „Constantin Berariu” și premiul „Nordlitera” (Suceava):

Casandra Ioan (Aiud)

Premiul „Neculai Roșca” și premiul editurii „Remus” (Cluj):

Andreea Velea (Suceava)

Revista revistelor

RAMURI, nr. 8, septembrie 2006. Revista ia în dezbatere: „Vizibilitatea scriitorului român contemporan între valoare și notorietate.” De această problemă complexă și complicată este, în ultima vreme, preocupată și Uniunea Scriitorilor care a inițiat un amplu program cultural, menit să pună în lumină pe scriitorii în viață. Revista de sub conducerea lui Gabriel Chifu, secretar al U.S.R., a invitat să participe la discuție pe câțiva critici și cronicari literari, colaboratori permanenți ai *Ramuri*-lor: Horia Gârbea, Dan Cristea, Gabriel Dimisianu, Paul Aretzu, Marin Victor Buciu, Marian Barbu, Luminița Corneanu, Gabriel Coșoveanu, Bucur Demetrian, Mircea Moisa, Florea Miu, C.M. Popa.

„Scriitorul român e Omul Invizibil. Lumea vorbește de el, se teme puțin, dar nu-l zărește. Nici dacă ar purta vesta reflectorizantă nu l-ar vedea.” (Horia Gârbea). „Există, bineînțeles, și cazuri fericite de scriitori adevărați în persoana cărora talentul literar este dublat de talentul de administrator al gloriei personale. Dar acestea reprezintă excepția, regula e dată de oameni de vocație literară ce nu se pricep să gestioneze benefic prezența publică. Ei rămân, nedrept, în umbră ori în

clandestinitate, în pură invizibilitate. Lor le este destinat programul pregătit de Uniunea Scriitorilor”. (Gabriel Chifu). „Vizibilitatea publică și valoarea literară sunt rareori coincidențe. Nici nu le poți cântări cu aceleași unități de gramaj pentru că exprimă realități diferite. Este adevărat însă că gradul de vizibilitate al unui scriitor ajunge să-i influențeze cota literară, felul cum este receptat ca artist. Pentru că se vorbește mult despre el, pentru că umple tot timpul ecranul televizoarelor cu prezența sa, în calitate de analist politic improvisat sau în orice altă calitate, este socotit, de marele public cel puțin, care mai mult l-a văzut și auzit decât l-a citit, drept și un mare scriitor. Ceea ce nu este chiar totdeauna.” (Gabriel Dimisianu). În nici un caz *vizibilitatea* scriitorului român (încă) în viață nu este dată de *valoarea literaturii sale*. O societate împotmolită în mâlul istoriei, cum este aceasta în care trăim, nu-și poate asuma (și) responsabilitatea omologării / recunoașterii cât mai corecte a valorilor creatoare autentice. Ca să nu mai vorbesc de faptul că

scriitorii înșiși par și ei pierduți în timp, în momente de nedescifrat. Dar, vorba poetului, asta e o altă tristă poveste...” (Florea Miu).

ARCA, nr. 7, 8, 9, 2006. Poetul și eseistul Vasile Dan ține *Arca* arădeană cu mână sigură pe firul învolburat al apelor tulburi ale acestor ani spre o țintă precisă - numărul 200, ceea ce înseamnă „aproape 17 ani de la primul ei număr, din februarie 1990, având aproximativ aceeași echipă redacțională.” *Arca*, și pentru noi cei de la țarmul Pontului Euxin, obișnuiți cu tot felul de furtuni și de naufragii, este un simbol al rezistenței intelectuale într-un spațiu de margine, o oază de libertate, înseamnă rigoare, ținută, curaj, continuitate, probitate profesională, și nu în ultimul rând o grupare de scriitori valoroși: Vasile Dan, Romulus Bucur, Gheorghe Mocuța, Gheorghe Schwartz, Ioan Matiuț, Ondrej Stefanko, Horia Ungureanu ș.a., care a impus orașul de pe Mureș, prin standardul ridicat imprimat vieții spirituale și culturale a locului, drept un centru important, de referință și emulație, pe harta literară românească. Vânt bun de pupa, *Arca*, spre numărul 200!

TRANSILVANIA, nr. 7, 2006. Un număr special – excelent sub toate aspectele: grafică, tipar, conținut, colaboratori etc., care îl elogiază, în partea sa de început, pe Mircea Ivănescu, la împlinirea a 75 de ani. Eseurile, însemnările, grupajele de poeme consacrate marelui poet sunt semnate de: Radu Vancu, Ioan Mariș, Rodica Braga, Teodor Dună, Cosmin Perța, Mara Magda Maftei, Mihai Posada, Ioan Radu Văcărescu. „... poemele lui Mircea Ivănescu ni se par a fi o perpetuă punere în situație poetică a unei discreții profunde, înțeleasă literal și în toate sensurile.” (Radu Vancu). „Opera lui Mircea Ivănescu este deschisă unor lecturi de o mare diversitate, lecturi ce antrenează în exercițiul hermeneutic ecuația triadică autor-text-lector. (...) Mircea Ivănescu este acum, la 75 de ani împliniți, un clasic în viață care a generat o emulație poetică ce a funcționat catalitic mai cu seamă pentru generația optzecistă și chiar nouăzecistă. (Ioan Mariș).

DACIA LITERARĂ, nr. 68, septembrie 2006. Ne oferă un interesant și echilibrat dialog al lui Călin Ciobotari cu concitadina noastră, poeta, prozatoarea și eseista Mirela Roznoveanu, care, din 1991, locuiește în America. Experiența occidentală și americană, îndeosebi, o face pe distinsa noastră prietenă să fie tranșantă și extrem de deschisă în răspunsurile sale: „Între cultura română și cea americană nu există nici o punte de legătură. Este vorba de percepție. Cititorul american vrea să citească o carte în care se regăsește pe sine, în care își regăsește lumea. Îl interesează exotismul, însă România nu este pentru el un spațiu exotic și nici nu știe nimic despre ea.” Întrebată cum vede integrarea României în U.E., răspunsul Mirelei Roznoveanu este la fel de direct și realist: „Personal, sunt speriată de efectele integrării. Integrarea va însemna pentru România o viață mult mai grea. Uniformizarea prețurilor va însemna că la Iași o pereche de ceva va costa cât la Paris. Iar salariile nu vor crește. Cât despre banii pe care România îi așteaptă de la Europa, aceștia nu vor veni. Europa vrea piață de desfacere și atât. Economia României nu este puternică, infrastructura nu este modernizată. România intră în Europa cu mari minusuri. Hai să vedem acum cum stă treaba cu agricultura. Cele trei mari țări producătoare de cereale și de produse agricole – Franța, Anglia și Olanda – nu au chef să aibă România ca rivală. Vor face tot ce vor putea ca noi să rămânem importatori și nu exportatori de produse. Așa că...”

VITRALII, nr. 9, septembrie, 2006. Revista, avându-i: director pe Constantin Marafet și redactor șef pe Valeria Manta Tăicuțu, scoasă de Editura „Rafet” la Râmnicu Sărat, are un profil strict literar: poezie, proză, eseu, comentarii critice. Între colaboratori îi aflăm pe: Viorel Savin, Marius Chelaru, Baki Ymeri, Victor Sterom. În editorialul „Prietenii literare”, Valeria Manta Tăicuțu relevă cu amărăciune că acest „sentiment pur și dezinteresant al comuniunii spirituale”, al „afecțiunii sincere și reciproce” dintre scriitori a dispărut. „Dispărând solidaritatea de breaslă între creatori, se deschide cale liberă tuturor aventurierilor agramați, grafomani și logoreici, capabili să transforme literatura română într-un imens depozit de deșeuri toxice, puse cu generozitate la îndemâna tinerilor.”

Bibliograf

Cărți primite la redacție

- ◆ Eugen Simion. **Mrcea Eliade. Nodurile și semnele prozei.** Ediția a II-a revăzută și adăugită. București, Editura Univers Enciclopedic, 2005
- ◆ Mihai Cimpoi. **Secolul Bacovia.** Stanțe critice despre marginea existenței. București, Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, 2006
- ◆ Marius Tupan. **Batalioane invizibile.** Trilogie. Vol. 1. *Craterul*. Vol. 2 *Rhizoma*; vol. 3 *Asteroidul*. Cu o postfață de Gabriel Rusu. București, Fundația Lucefărul, 2006
- ◆ Andrei Codrescu. **Miracol și catastrofă.** Dialoguri cu Robert Lazu. Arad, Editura Hartmann, 2005
- ◆ Ion M. Mihai. **Lecturi sublimate.** Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005
- ◆ Dan Perșa. **Război ascuns.** Roman. București, Editura Albatros, 2005
- ◆ Ion Roșioru. **Ține-mă de vorbă să nu mor.** Roman. Constanța, Editura Ex Ponto, 2006
- ◆ Constantin Mișu. **Publicistica lui Marin Sorescu.** Critică și istorie literară. Craiova, Editura Cellina, 2006
- ◆ Constantin Mișu. **Ferestre de suflet.** Versuri. Scrisori neterminate. București, Editura Epsilon, 2006
- ◆ Ioan Roman. **Stigmatul Dragonului.** Roman. Constanța, Editura Ex Ponto, 2006
- ◆ Emilia Dabu. **Calea spre lumină.** Versuri. Constanța, Editura Ex Ponto, 2006
- ◆ Magda Ursache. **Bolile spiritului critic.** Eseuri atipice. Ploiești, Editura Libertas, 2006
- ◆ Eugen Cojocaru. **Big Bangs Back.** Roman. București, Editura Fundației Culturale „Ideea europeană”, 2006
- ◆ Valeria Manta Tăicuțu. **Regatul baroc.** Versuri. Iași, Editura Timpul, 2006
- ◆ Daniel Drăgan. **Caravana.** Roman. Ediția a II-a revăzută. Brașov, Editura Aramia, 2006
- ◆ Daniel Drăgan. **Diavolul, aproapele nostru.** Roman. Brașov, Editura Aramia, 2006
- ◆ Daniel Drăgan. **Ciuma boilor.** Roman. Brașov, Editura Aramia, 2005
- ◆ Elvira Iliescu. **Râsul.** Ediția a doua. Roman. Cuvânt înainte Doina Uricaru. București, Editura Du Style, 2003
- ◆ Elvira Iliescu. **Fals roman al infernalei mașinații – Patul lui Procust.** Ediția a II-a revizuită. Constanța, Editura Ex Ponto, 2006
- ◆ Elvira Iliescu. **C.V... cu Maeștri.** Constanța, Editura Ex Ponto, 2006
- ◆ Elvira Iliescu. **Paul Goma – 70.** Eseuri. Norcross (USA), Editura Criterion Publishing, 2006
- ◆ Vlad Neagoe. **Coenaest hesicon.** Versuri. Prefață: Octavian Soviany. București, Editura Vinea, 2000
- ◆ Vlad Neagoe. **Arcane majore.** Versuri. București, Editura Nouă, 2006
- ◆ **Fantasticul Mileniului III. Exotice.** (Antologie de proză scurtă contemporană). Ediție alcătuită și dirijată de: Mihail Grămescu și Adina Lipai. București, Editura Granada, 2005
- ◆ Rodica Marion. **Identitate și alteritate.** Eminescu și Blaga. București, Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, 2005
- ◆ Iulian Talianu. **Tainul însinguratului e amintirea.** Versuri. Constanța, Editura Ex Ponto, 2006