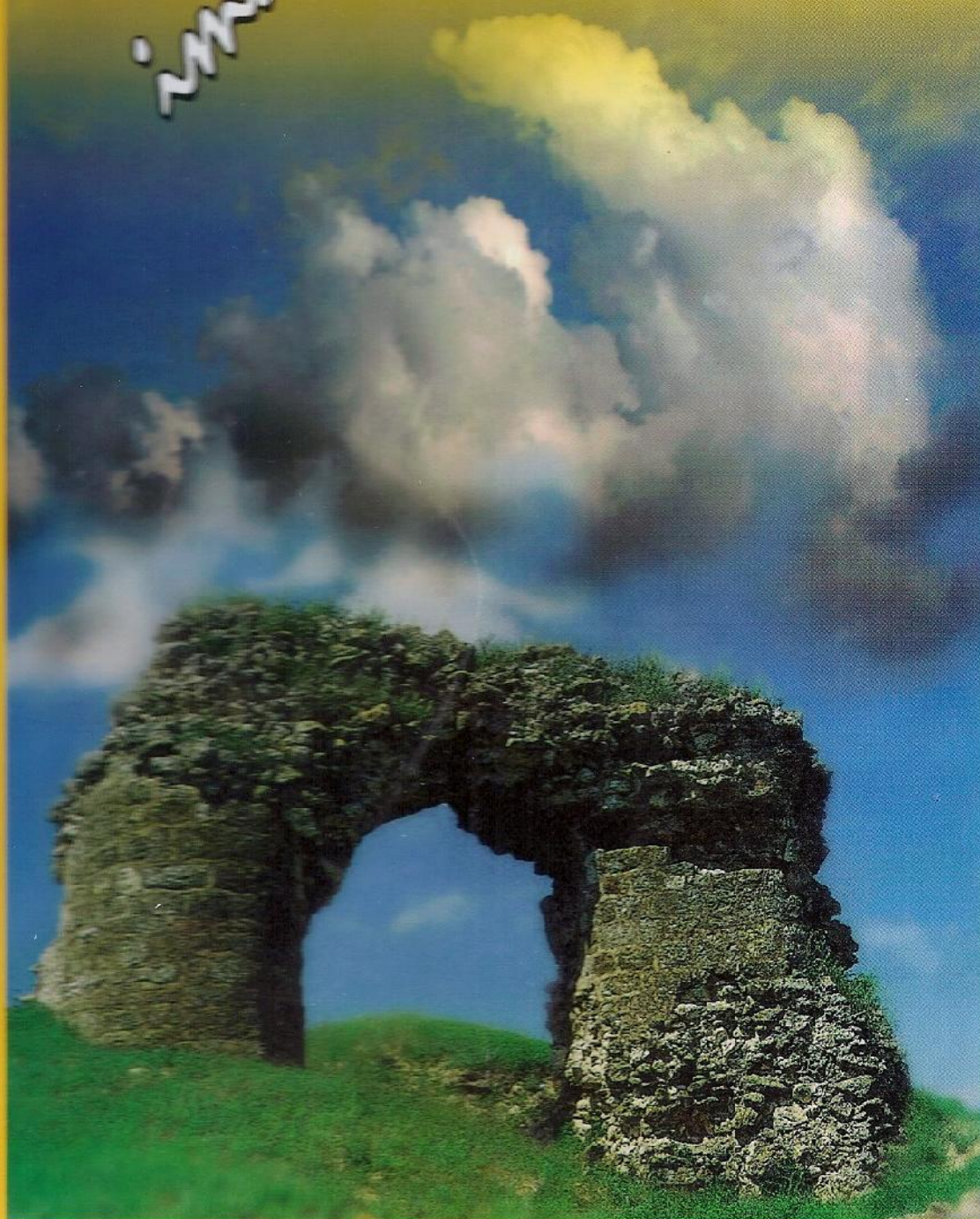


EX PONENTIO

text imagine metatext

aprilie - iunie 2007

Nr. 2(15)
anul V



EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 2 (15), (Anul V), aprilie-iunie 2007

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: **OVIDIU 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 CÂRNECI,
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 Medgidia prin rețeaua de difuzare Sorygab Press
- 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 – *Literatura română în lume* (p. 5)

TEXT

Publius Ovidius Naso – 2050 de ani de la naștere

Amores I, 3, Amores I, 15 – Traducere de FLORENTINA NICOLAE (p. 7)

Metamorfoze (Pyramus și Thisbe, Philemon și Baucis, Iphis) – Traducere de TRAIAN LAZAROVICI (p. 9)

ȘTEFAN CUCU – *Publius Ovidius Naso în cultura europeană* (p. 17)

LIVIA BUZOIANU – *Valoarea documentară a poeziei ovidiene* (p. 28)

◆ Poezie

LILIANA URSU (p. 36)

RADU VANCU (p. 39)

ANDREI UNGUREANU (p. 44)

DUMITRU PANĂ (p. 48)

◆ Proză

PAUL SÂRBU – *Samka, duhul apelor* (p. 50)

◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC – *Cum am devenit scriitor (II) și Lebedele Mediteranei* (p.56)

◆ Traduceri din literatura română

AMELIA STĂNESCU – *Poeme*. Traducere în limba engleză de MARIUS CHELARU (p. 61)

◆ Traduceri din literatura universală

Proza avangardei ruse - LEONID DOBÂCIN (1894-1936) – *Portretul, Sălbaticii*. Presentare și traducere de LEO BUTNARU (p. 64)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările plasticienei EUGENIA LECA BOTEZATU (p. I-VI)

DOINA PĂULEANU – *Expoziția de grafică a Eugeniei Leca Botezatu*. (p. 79)

METATEXT

◆ Studii despre text

ILEANA MARIN – *Writing on vellum* (p. 81)

◆ Francofonie

MĂDĂLIN ROȘIORU – *La nostalgie de Baudelaire (II)* (p.89)

◆ **Literatură universală. Eseu**

ANGELO MITCHIEVICI – *Joséphin Péladan și decadența latină* (p.97)

◆ **Avangarda**

PAUL CERNAT – *Mitologiile cinematografice ale integralismului* (p.110)

◆ **Literatura interbelică**

BIANCA BURȚA CERNAT – *Lucia Demetrius, cronica unui debut uitat* (II) (p.116)

◆ **Interpretări**

ELVIRA ILIESCU – *Proza fantastică românească în secolul al XX-lea. Proza enigmaticului* (p.125)

◆ **Scriitori contemporani**

MAGDA VLAD – *Ana Blandiana – debutul editorial* (p. 136)

◆ **Comemorări – Eugen Lumezianu - 70**

ROXANA LUPU – *Musafiri pe viață* (p. 143)

◆ **Cronica literară**

NICOLAE ROTUND – *Pericle Martinescu – Uraganul istoriei. Bombe și boemă. Pagini de jurnal intim. Vol. III* (p. 152)

◆ **Comentarii**

ROBERT COSMEANU – *Imaginarul cotidian absurd în romanul Întâlnirea. Recursul la memorie* (p. 158)

DAN PERȘA – *Electra și Gelsomina* (p. 162)

◆ **Lecturi**

SORIN CAZACU – *Victorian Writers, II* (p. 165)

◆ **Artă plastică. Eseu**

MANUELA LEAHU – *Victor Brauner, l'aime de Dieu* (p. 167)

ALICE TODERAȘCU – *Realismul clasic din arta fascistă italiană* (p. 176)

◆ **Istoria presei**

MARIAN PETCU – *Apariția ilustrației în presa din România (I)* (p. 185)

◆ **Muzică. Profil**

MARIANA POPESCU – *David Ohanesian* (p. 196)

Festivalul Internațional „Zile și nopți de literatură”, ediția a VI-a, Neptun, Mangalia (p. 198)

Premiile Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România, pe anul 2006 (p. 199)

Scriitorul și criticii săi (p. 199)

Revista revistelor (p. 200)

Cărți primite la redacție (p. 203)

OVIDIU DUNĂREANU

Literatura română în lume

La mai toate reuniunile de anvergură cu caracter național sau internațional organizate, în ultimul deceniu, de Uniunea Scriitorilor din România - *Întâlnirile cu scriitorii români din diaspora*, *Colocviul internațional al traducătorilor „Mihai Eminescu”*, *Festivalul Internațional „Zile și nopți de literatură”* de la Neptun - Mangalia ș.a., la care am participat sau am asistat, s-a luat în dezbatere și problema stringentă cu care s-a confruntat dintotdeauna și se confruntă și astăzi literatura română - promovarea ei sistematică și constantă în străinătate. Discuțiile care au avut loc în cadrul acestor manifestări au întărit, de fiecare dată, adevărul că literatura noastră este prea puțin cunoscută în lume în raport cu cât merită, că în România nu a existat niciodată o politică de stat în domeniul promovării valorilor culturii naționale, iar tot ceea ce s-a făcut până în prezent s-a datorat într-un fel eforturilor individuale ale câte unui scriitor, artist plastic sau muzician, care cu multă carismă și aport personal a reușit să-și vadă publicată o carte în Occident, să deschidă o expoziție la Paris sau să susțină un concert nu știu pe unde, că a venit momentul să depășim faza aceasta diletantă de participare la circuitul valorilor universale, să facem mai mult și să dovedim și în acest domeniu profesionalism, destule țări din apropierea noastră izbutind acest lucru, cel puțin în spațiul european.

Așadar între prioritățile presante ale momentului trebuie să-și găsească loc și preocupările față de promovarea literaturii române în lume după o strategie bine gândită și aplicată.

Există, printre altele, două probleme importante ale oricărei literaturi. Una este de a-și scoate la lumina scenei valorile, iar cealaltă este atenția pe care trebuie să o acorde generației tinere de scriitori, ceea ce garantează continuitatea de creație în cultura și spiritualitatea unei țări. Dacă în ce privește literatura „clasică” lucrurile sunt destul de limpezi, literatura actuală se află într-o situație ingrată. Este greu de crezut că promovarea literaturii române în lume se poate dovedi validă, atâta vreme cât aici, la noi, în propriul loc de origine al acestei literaturi, valoarea este ignorată, jignită chiar, la rampă ieșind lupta de interese, promovarea după criteriile de apartenență la grup și afinități regionale. Se uită că o carte ce reprezintă o valoare în plan literar, nu mai este a autorului ei, ci devine un bun

al tuturor și al literaturii române. Dar pentru ca valoarea să fie promovată, trebuie îndeplinit un pachet de condiții concurente: criticii revistelor literare să fie bine informați asupra producției editoriale și să fie imparțiali, juriile anuale de premiere să dispună de oameni care nu au scăpat nimic din producția de carte a unui an și care să fie moralmente ași de a judeca etc. Întrucât cărțile ce dobândesc reprezentativitate (demne să intre în atenția instituțiilor de promovare a literaturii române în lume) ar fi acelea care s-ar bucura de o unanimă apreciere, fenomen, care la noi, nu se petrece, reprezentativitatea fiind obținută nu la nivel global, ci prin capacitatea de presiune a unuia sau altuia dintre grupurile ce dețin o anumită putere în lumea literară. Funcționarea unor instituții care să se ocupe de traducerea literaturii române ar fi normală, în aceste condiții, doar în ce privește literatura „clasică”. Pentru literatura actuală (față de care cititorilor străini le-ar putea fi trezit mai ușor interesul) s-ar dovedi fructuoase tot relațiile personale ale autorului, de această dată nu cu oameni influenți din străinătate (așa cum s-a întâmplat până acum), ci cu personalități ce vor conduce instituțiile promovării, instituții care, e drept, deocamdată nu există.

În schimb, noi suntem buni la capitolul asimilării. În România s-a tradus cam tot ceea ce este mai bun și mai semnificativ în literatura universală. Este păcat că s-a creat acest dezechilibru uriaș între capacitatea noastră de a primi și incapacitatea profundă de a ști să oferim lumii ceea ce producem (și producem la un nivel de competitivitate perfect comparabil cu al țărilor cu mare tradiție literară!). Actul de traducere trebuie să fie în același timp un act de cunoaștere. Foarte mulți dintre traducătorii de literatură română din străinătate sunt confrunțați cu o problemă destul de spinoasă: imposibilitatea procurării cărților importante care apar în România.

Toate aceste hibe ies la iveală atunci când se discută despre promovarea literaturii române în lume, pur și simplu pentru că a „traduce literatura română” nu înseamnă a lua toată literatura noastră și a o transpune într-o altă limbă, ci pentru început, înseamnă a alege câteva titluri de cărți care să fie traduse. Și aici e aici! Încât, de câte ori se discută despre traduceri, este ocolit acest aspect sensibil al problemei și se are în vedere numai aspectul total al „literaturii române”, nu și cel concret, al cărților care să facă obiectul tălmăcirii. Valoarea autorilor traduși este foarte importantă, dar la fel de importantă este finanțarea traducerilor. Fără o finanțare consistentă din partea statului român, scriitorii nu vor fi cunoscuți în afară.

Admirabilul scriitor Marco Cugno din Italia, recent premiatul, pentru traduceri din literatura română, al Festivalului de la Neptun - Mangalia, făcea în cadrul uneia dintre dezbaterile pe această temă o observație plină de relevanță: „Miza (traducerii literaturii române în lume n.n.) este prea importantă ca problema să nu fie luată în serios de către Uniunea Scriitorilor, sau, de ce nu, de către Guvernul României.”

Publius Ovidius Naso – 2050 de ani de la naștere

Amores, I, 3

Lucruri îndreptățite eu cer: Fata ce de curând m-a vrăjit
Fie să mă iubească, fie să facă pe veci s-o iubesc.
Ah, prea multe am dorit! Atât se îndură-n iubire,
Va asculta Cytherea stăruitoarele-mi rugi.
Cel care ți-e slujitor de demult vrea ascultare!
Cel ce va ști să iubească-n credință vrea ascultare!
Ce dacă nu mă recomandă titluri străvechi de strămoși,
Ce dacă al sângelui meu creator e doar cavaler și
Nu mi-e ogorul arat de pluguri nenumărate și
Ambii părinți, moderați, nu fac cheltuieli.
Phoebus, în schimb, și muzele nouă și-al viței-de-vie
Inventator îmi stau alături și Amor ce ție m-a dăruit și
Fidelitatea ce nu va ceda nimănui și-o viață fără greșală,
O simplitate curată și-o purpurie pudoare.
Nu-mi plac o mie, în dragoste nu-s nestatonic:
Dragoste veșnică tu îmi vei fi, de există credință.
Anii ce-mi sunt destinați de-ale Parcelor fire, cu tine
Dat îmi e ca să-i trăiesc și cu-a ta jale să mor.
Cântului meu te dăruiește, ca subiect roditor,
Versuri demne de-a lor inspirație vor izvorî.
Din poezie-și au numele Io – înspăimântata de coarne -,
Cea păcălită de adulterin prin forma de lebădă,
Cea purtată pe mare de taurul fals,
Care-a ținut răsucitele coarne c-o feciorelnică mână.
Astfel noi doi vom fi cântați pe pământul întreg,
Veșnic numele tău va fi unit cu al meu.

Amores, I, 15

Mie, mâncăule Livor, ce-mi arunci că anii-s trândavi
Strigi poezia că-i treabă de leneșă fire,
Că, deși sunt în vlagă, nu caut, dup-obicei strămoșesc,

Prăzi de război pline de colb din campanii,
 Și că nu-nvăț pe de rost stufoasele legi, că
 Vocea n-o prostituez în dezagreabilul for?
 E muritoare treaba ce-mi ceri; eu glorie veșnică
 Vreau, ca-n lumea întreagă mereu să fiu cântat.
 Meonianul trăi-va, Tenedos cât va dura și Ida,
 Cât Simois¹ își va trimite apele repezi spre mare;
 Și Ascraeus trăi-va, cât strugurii-or fierbe în must,
 Holda cât va cădea retezată de secera încovoiată;
 Veșnic de lumea întreagă va fi cântat Battiadul²
 Va valora prin artă, chiar dacă nu prin talent;
 Nu va scădea din valoare cothurnul tragic al lui Sofocle;
 Veșnic va fi lângă soare și lună Aratus;
 Cât vor trăi servitorul viclean, asprul părinte,
 Blânda prostituată și peștele ei necinstit, fi-va Menandru;
 Ennius fără artificiu, și Accius cu brave cuvinte
 Nume ce nu va pieri în niciun moment vor avea;
 Oare ce timp nu va ști de Varro și prima corabie,
 Lâna de aur cea căutată, fiul lui Eson fiind căpitan?
 Va dispărea sublimul poem de Lucretius
 Când o zi va sorti pieirii pământul;
 Tityrus, roadele și-armele lui Eneas fi-vor citite,
 Roma cât va trăi capitală triumfătoare a lumii;
 Cupidon cât va avea ca arme torțe și arcul,
 Oamenii vor învăța, rafinate Tibul, cadențele tale;
 Celor din vest și din est Gallus le-o fi cunoscut
 Și, împreună cu Gallus, va fi cunoscută și Lycoris a lui.
 Deci, deși în timp vor pieri și pietre, și
 Colțul tare de plug, poezia-i lipsită de moarte.
 Regi și triumfuri regale să facă loc poeziei,
 Bunul mal al auriferului Tag să cedeze și el.
 Ieftine lucruri s-admire poporul; mie blândul Apollo
 Îmi va da pocale pline cu apă de izvor din Castalia
 Și voi avea pe plete mirt ce se teme de frig,
 Și voi fi citit îndelung de un îndrăgostit tulburat.
 Livor crește-ntre vii; moare cum îi e soarta,
 Când după merit pe fiecare îl apără onoarea.
 Deci, când focul suprem mă va fi mistuit,³
 Eu voi trăi și o mare parte din mine va dăinui.

Traducere de
FLORENTINA NICOLAE

¹ Râul troian Simois se vărsa, de fapt, în Sicambru.

² Battiades este poetul Callimachus, descendent din Battus, fondatorul Cirenei.

³ Focul suprem este rugul funerar.

Metamorfoze

Metamorfoze, opera cea mai remarcabilă între scrierile lui Ovidius, este rodul unor străduințe de timp de mai bine de șapte ani și ne apare ca o adevărată istorie mitologică a lumii. Deși la tot pasul e vorba de zei, de viața și de faptele lor, pe poet îl interesează mai puțin existența zeilor. Ceea ce îl preocupă în primul rând este frumusețea acestei lumi legendare și felul în care el putea să o reprezinte cât mai bine în versuri. Chestiunea ce se pune pentru el, era, așadar, mai mult de stil și de expresie, decât de credință, pe care poetul, ca și contemporanii lui, de altfel, nu o mai avea. El a făcut din **Metamorfoze** o operă de poezie, iar nu de credință, rămânând, prin aceasta, un poet preocupat mai mult de concepțiile estetice, decât de credințele religioase.

Dar aspectul cel mai caracteristic al *Metamorfozelor* îl constituie locul important pe care îl ocupă ființa umană. Meritul mare al lui Ovidius este acela de a fi umanizat mitul. Tema principală a unui mare număr de legende este iubirea zăgrăvită sub cele mai variate aspecte.

Reproducem în continuare câteva metamorfoze, selectate din volumul **Metamorfoze**, apărut la editura „Europolis”, în traducerea profesorului latinist constănțean Traian Lazarovici.

Pyramus și Thisbe

Pyramus și Thisbe, el – cel mai frumos dintre tineri, ea – cea mai fermecătoare dintre fetele pe care le-a avut Orientul, locuiau în două case alăturate, în mândrul oraș despre care se spune că Semiramis l-a înconjurat cu ziduri înalte de cărămidă. Vecinătatea a făcut ca ei să se cunoască și să facă primii pași spre dragoste. Cu timpul, iubirea lor a crescut. Și ar fi vrut să se unească legitim prin făcliile de nuntă, dar părinții lor s-au împotrivit. Dar faptul la care ei nu aveau nicio putere să se împotrivescă era că cei doi tineri, în sufletele lor aprinse, ardeau deopotrivă de aceeași flacără a dragostei. Fiindcă nu aveau niciun confident prin care să comunice, ei își vorbeau prin semne și gesturi. Și focul lor, cu cât este mai înăbușit, cu atât arde în ei mai tare. O deschidere mică în perete rămăsese de odinioară, de pe când se construise zidul despărțitor comun al celor două case. Acest mic cusur al zidului, neobservat de nimeni de-a lungul vremii – cum să

nu-l simtă dragostea! – voi, îndrăgostiților, l-ați observat cei dintâi și ați făcut din el calea glasului vostru. În deplină taină, pe firul acela, v-ați deprins să vă transmiteți șoapte dulci, fără să vă afle cineva. Adesea stăteau – Thisbe într-o parte, iar Pyramus în cealaltă -, lipiți lângă zid, și-și sorbeau unul altuia suflarea caldă a gurii. „Perete răutăcios, spuneau ei, de ce stai în calea unor tineri care se iubesc? Ce n-am da să ne lași să ne îmbrățișăm în voie, trup cu trup? Sau dacă asta ar fi prea mult, să te deschizi, ca să ne putem da unul altuia măcar acele dulci sărutări? Totuși, nu suntem nerecunoscători. Trebuie să mărturisim că ție îți datorăm înlesnirea aceasta, prin care cuvintele noastre de dragoste ne ajung la urechi.”

După ce își schimbau în van astfel de cuvinte, fiecare din casa lui, seara își lua rămas bun, fiecare depunând, pe zidul său, sărutări, care nu ajungeau niciodată cu adevărat la celălalt.

Aurora dimineții următoare alungase deja luminile stelelor de noapte și soarele zvântase cu razele sale roua de pe ierburi. Îndrăgostiții, la locul lor obișnuit. Atunci, după ce mai întâi s-au tânguit, șoptindu-și îndelung unul altuia cuvinte de dor, s-au hotărât să încerce ca, în liniștea nopții, să înșele pe paznici, să se strecoare pe ușă și, o dată ieșiți din casa lor, să părăsească orașul. Și, ca să nu se piardă, rătăcind pe întinsul larg al câmpurilor, se înțeleg să se întâlnească la mormântul lui Ninus și să se retragă sub umbra unui arbore din preajmă. Căci era acolo, în vecinătatea unui izvor de apă rece, un dud înalt, încărcat de dudge albe. Planul li se pare minunat.

Ziua pare că trece greu. Soarele coboară în apele mării și din aceleași ape se înalță noaptea. Thisbe deschide încet-șor pe-ntuneric ușa și, înșelându-i pe ai săi, cu fața acoperită cu un văl subțire, vine la mormânt și se așază sub arborele convenit. Iubirea îi dădea curaj. Dar iată că o leoaică, ce se întorcea cu botul în spume de la un ospăț măcel de bovine, vine să-și astâmpere setea la undele izvorului învecinat. Babiloniana Thisbe a văzut-o de departe luminată de razele lunii și, fără să mai stea pe gânduri, înfricoșată, a fugit, adăpostindu-se într-o peșteră întunecoasă. În fuga ei, vălul îi alunecă și îi cade de pe umeri. După ce leoaica feroce, cu lungi sorbituri, și-a astâmpărat setea, găsind din întâmplare vălul cel subțire, îl sfâșie în bucăți cu botu-i încă însângerat.

Pyramus venind puțin mai târziu, a văzut urmele fiarei clar întipărite în adâncul pulberii și o spaimă fără margini i-a invadat toată fața. Și când a văzut și vălul plin de sânge, a strigat disperat: „Aceeși noapte ne va pierde pe noi, amândoi îndrăgostiți. Dintre noi doi, ea era ființa demnă de o viață lungă. În sufletul meu sunt chinuit că eu port toată vina. Eu, nefericita de tine, eu te-am ucis, fiindcă te-am făcut să vii noaptea în aceste locuri pline de primejdii și n-am venit eu mai întâi aici! Sfârtecați-mi și mie trupul și devorați-mi măruntaiele cu aceleași mușcături lacome de fiară, o, voi, lei care vă pripășiți prin aceste râpe stâncoase! Dar numai lașii își doresc moartea. Ridică vălul Thisbei și îl duce cu sine la umbra arborelui sub care conveniseră să se întâlnească. Aici, după ce a scădat în lacrimi și a acoperit cu sărutări veșmântul cunoscut, a zis: „Primește acum și udă-te și de sângele meu!” Și și-a înfipt în piept sabia cu care era încins; și pe când încă era doar muribund, și-a tras-o îndată din rana fierbinte. Zăcând așa întins la pământ cu ochii spre cer, sângele îi țâșnește cu putere în sus, ca dintr-o țevă de plumb, care, spărgându-se, aruncă jeturi lungi de apă, care, prin fisura strâmtă, lovesc și despică aerul cu un șuierat continuu. Stropite de sânge, fructele arborelui își

schimbă fața în negru și rădăcina, îmbibată de sânge, dă culoarea de roșu întunecat dudelor ce atârnă de ramuri.

Dar iată că Thisbe, fără să intre încă în panică, vrând să arate că nu-și înșală iubitul, se întoarce, caută pe tânăr cu ochii și oarecum cu neliniște în suflet, dorind să-i povestească din ce mare primejdie a scăpat. Când a văzut însă locul și priveliștea pomului pe care îl cunoștea, dar care acum era schimbat, a rămas nedumerită; culoarea poamelor o puneă în încurcătură.

În vreme ce sta la îndoială dacă acesta e pomul convenit sau nu, vede cu groază un trup, mai mișcând încă, într-o baltă de sânge, pe pământul înroșit. Se trage înapoi cu fața mai palidă ca merișorul, înfiorată asemenea mării care tremură când o ușoară adiere îi încrețește fața. Dar după ce, revenindu-și în fire, își recunoaște iubitul, scoțând gemete de durere, își lovește cu brațele pieptul ce nu merita o astfel de pătimire, își smulge în disperare părul și, îmbrățișând trupul adorat, scaldă în lacrimi rana-i sângerândă și, amestecând plânsul cu sângele care mai picura, îi sărută mereu fața-i deja înghețată. „Pyrame, a strigat ea, ce întâmplare nenorocită te-a răpit iubirii noastre? Răspunde, Pyrame! Te cheamă preaiubita ta Thisbe. Ascult-o și ridică-ți spre ea chipul căzut în țărână!”

La numele de Thisbe, Pyramus ridică ochii deja îngreunați de moarte și, după ce o vede, îi închide la loc. Ea însă, recunoscându-și vâlul și văzând teaca sabiei goală, a zis: „Mâna ta și iubirea te-au pierdut, om fără de noroc. Dar și eu am o mână vitează, care va avea curajul să facă asta, iar iubirea îmi va da puteri să-mi iau la fel și eu viața. Te voi urma în moarte și toată lumea va spune că eu, în culmea nenorocirii, am fost și cauza, și însoțitoarea morții tale. Tu, de care, vai, numai moartea putea să mă despartă, nu vei putea nici prin moarte să te despați de mine. Ascultați totuși rugămintea noastră, a amândurora, voi, mult prea nefericiți, tu, tată al meu, și voi, părinți ai lui: Să îngăduiți ca cei pe care i-a unit o dragoste profundă, cei pe care iubirea i-a legat până în ultima clipă a vieții lor să fie așezați unul lângă altul în același mormânt. Iar tu, arbore, care acoperi cu ramurile tale nefericitul corp al unui singur, îndată le vei adumbri pe ale amândurora. Păstrează mereu semnele sângelui nostru vărsat și poartă veșnic mlădițe și roade sumbre, care să evoce întristarea la amintirea celor două sacrificii de sânge.”

Astfel a vorbit și, potrivit-și sabia cu vârful sub piept, s-a aruncat în fierul cald încă de sângele lui Pyramus. Rugăciunile ei au înduioșat totuși pe zei și pe părinții celor doi. Căci culoarea fructelor de dud, când se coc, este neagră, iar cenușa rămasă de la cele două ruguri se odihnește într-o singură urnă.

(*Metamorfoze*, IV)

Philemon și Baucis

Înainte de toate, Selex, mai chibzuit la minte și cu experiență de viață, astfel a grăit: „Puterea cerului este infinită și nu cunoaște margini; și tot ce zeii au voit, până la urmă s-a împlinit. Și ca să te îndoiești mai puțin de lucrul acesta, află că există pe colinele frigiene un stejar lângă un tei, într-un loc împrejmuit de un mic zid. Eu însumi am văzut acest loc, căci Pittheus m-a trimis în ținuturile lui Pelops, unde odinioară a domnit tatăl său Tantal.

Nu departe de locul acela este un lac, altădată pământ locuit, acum o apă plină de o mulțime de lișițe și cufundari de baltă. Pe aceste meleaguri a venit Jupiter în chip de muritor și, împreună cu el, fiul său, purtătorul de caduceu, Mercur, care își lăsase acum aripile. Au bătut la mii de porți, cerând găzduire spre a se odihni, dar aceste mii de porți au rămas zăvorâte în fața lor. Doar una singură i-a primit, una mică și acoperită de stof și papură de baltă. Dar în ea și-au unit destinele în anii tinereții pioasa Baucis, bătrână acum, și Philemon, la fel de bătrân. În coliba aceea au trăit amândoi până la adânci bătrânețe și, fără să se rușineze de sărăcia lor, și-au făcut-o astfel mai ușoară, suportând-o cu o nesilită resemnare. Nu te aștepta să găsești acolo stăpâni și slugi: toată casa o întrupează doar ei doi. Ei sunt deopotrivă cei care se supun, și cei care poruncesc.

Când, așadar, locuitorii cerului au ajuns la umila lor căsuță și, aplecându-și capetele, au intrat pe ușa mică, bătrânul i-a poftit să-și odihnească mădularele lor obosite pe un pat pe care, prevenitoare, Baucis a întins o velință de țară. Ea scormonește apoi prin cenușa caldă din vatră, ațâță tăciunii rămași din ajun, îi hrănește cu frunze și coji uscate și aprinde flacăra cu suflarea ei slabă de femeie bătrână. Aduce așchii de tot felul și vreascuri uscate strânse undeva lângă casă, le frânge mărunț și le pune sub un mic ceaun de aramă. Curăță apoi de foi legumele pe care bătrânul le culesese din grădina lor mereu udată. Philemon desprinde cu o țeapă cu doi dinți o spinare de porc afumată, ce atârna de o grindă înnegrită, și, din spata de mult timp păstrată, taie o bucată mică și pune bucata asta mică tăiată la fiert, în apă clocotită.

În vremea asta, ei amăgesc timpul discutând de una, de alta, și fac să nu se simtă momentele de așteptare până la ora mesei. Aveau ei acolo o albie de fag pentru spălat, atârnată într-un cui de o toartă rezistentă. E umplută cu apă caldă și în ea oaspeții își spală picioarele obosite de drum. În mijlocul căsuței se află un fel de saltea umplută cu alge moi, întinsă pe un pat de scânduri și cu picioarele de salcie. Aștern pe deasupra velințe, pe care le pun de obicei numai în zilele de sărbătoare; dar și acest așternut este simplu și destul de vechi, nu mai puțin potrivit pentru o laviță de salcie. Zeii s-au așezat pe ea, iar bătrâna gazdă, cu veșmântul sumes, pune masa cu mâini tremurânde. Dar cum al treilea picior al mesei era mai scurt, ea îl făcea deopotrivă cu celelalte cu un ciob pus dedesubt.

După ce a strecurat dedesubt acest suport și a înlăturat înclinarea, Baucis a curățat masa stabilizată acum, stergând-o cu izmă verde. Așază pe ea fructe proaspete în două culori, din roadele Minervei, și coarne de toamnă păstrate în sos de vin, și andive, și hrean, și caș, și ouă coapte încet în spuza nu prea fierbinte, toate în vase de pământ. După acestea, aduce un vas cizelat pentru vin, tot din argilă, și cupe făcute din fag, unse cu ceară gălbuie prin interior.

Nu trece mult și sunt aduse de pe foc mâncărurile calde și din nou apare pe masă un vin nu prea vechi, care lăsat apoi puțin la o parte, se face loc celui de-al doilea fel de bucate. Aici sunt laolaltă, în coșulețe largi, nuci, smochine amestecate cu curmale, prune, mere aromate și struguri purpurii, culeși de pe vițe. În mijlocul mesei e un fagure alb de miere limpede. La toate acestea au adăugat, lucrul cel mai de preț, fețe pline de bunătate și generozitate sinceră, care au făcut să fie uitată sărăcia. În vreme ce se petrec acestea, cei doi bătrâni văd că de câte ori ei scot vin din vas, acesta se umple din nou cu vin de la sine. Uimiți de această stranie minunăție, Baucis și timidul Philemon sunt cuprinși de spaimă și, ridicând spre cer mâinile cu palmele întoarse în

sus, se roagă și cer iertare pentru modestele bucate și pentru simplitatea în pregătirea lor.

Mai aveau ei doar o găscă, pază a micii lor colibe rustice, pe care gazdele se pregăteau acum s-o sacrifice în cinstea celor doi zei oaspeți. Dar pasărea, cu aripile ei agile, îi obosește pe bătrânii greoi din pricina vârstei și le scapă mereu, până ce fu văzută că s-a refugiat până la urmă chiar lângă zei. Cei de sus s-au opus ca ea să fie tăiată. „Da, suntem zei – au zis ei – și vecinii voștri, lipsiți de respect față de zei, își vor primi pedeapsa meritată. Voi veți fi feriți de nenorocirea lor. Părăsiți îndată casa voastră, pășiți în urma noastră și veniți cu noi pe vârful muntelui.”

Ei se supun și, avându-i mereu în față pe zeii nemuritori, amândoi reze-mându-și trupurile în câte un toiag, mergând cu încetineală din pricina anilor bătrâneții, se silesc să străbată lungul urcuș.

Erau acum departe de vârful muntelui ca la o aruncătură de săgeată. Și-au întors ochii în urmă și au văzut în zare celelalte case înghițite de apă. Numai căsuța lor rămăsese. Și pe când se minunau de această priveliște și deplorau soarta vecinilor, vechea lor colibă, prea strâmtorată chiar pentru cei doi stăpâni, se transformă într-un templu. În locul furcilor care o susțineau, au apărut coloane, coliba acoperită cu paie capătă culoarea galbenă, acoperișul pare de aur, ușile sunt împodobite cu încrustații sculptate, iar pământul din interior – pardosit cu marmură.

Atunci fiul lui Saturn a rostit cu un glas plin de blândețe aceste cuvinte:

„Spuneți, bătrâne ce meriți, și tu, femeie vrednică să stai alături de merituosul tău soț, ce dorințe aveți?” Philemon, după ce a schimbat câteva cuvinte cu Baucis, a împărtășit zeilor gândul lor comun: „Cerem să fim preoți și să îngrijim altarele voastre. Și fiindcă ne-am petrecut anii vieții uniți într-o armonie deplină, faceți ca același ceas să ne răpună pe amândoi, astfel încât nici eu să nu văd vreodată rugul soției mele, nici ea să ajungă a mă înmormânta pe mine.” Dorințele le-au fost îndeplinite. Au fost îngrijitorii templului, cât timp le-a mai fost dat să trăiască.

Și într-o zi, istoviți de ani și de bătrânețe, pe când stăteau, întâmplător, în fața treptelor sacre și povesteau întâmplarea miraculoasă a acestui loc, Baucis vede că Philemon se acoperă cu frunze, iar bătrânul Philemon, la rândul său, observă că, la fel, frunze verzi răsar din trupul lui Baucis. Și în timp ce din vârful celor două capete se înalță deja câte un vârf de copac, cât timp încă au mai putut, și-au adresat unul altuia cuvintele cele din urmă: „Adio, o, dragul meu soț, adio, draga mea soție” și-au spus ei într-un singur glas, și în aceeași clipă gura lor dispare, acoperită sub un frunziș de crengi.

Locuitorii thynieni arată încă și astăzi acolo doi copaci vecini, născuți din cele două trupuri ale lor.

Acestea mi le-au povestit niște bătrâni vrednici de crezare și care nu aveau niciun motiv să voiască a mă minți. Într-adevăr, eu însumi am văzut acești doi copaci cu ghirlande atârinate de ramuri; și adăugând și eu altele noi, am zis: „Zeii au grijă de cei pioși și cei ce i-au cinstit sunt, la rândul lor, și ei cinstiți.”

(*Metamorfoze*, VIII)

Iphis

În orașul Phaestos, foarte aproape de regatul lui Cronos, s-a născut odinioară un om cu numele obscur de Lygdus, plebeu din naștere, însă liber. N-avea avere, nici faimă, dar viața și cinstea lui i-au fost fără de vreo pată. Soția lui fiind gravidă, când era gata să nască, o avertiză, spunându-i aceste cuvinte:

„Am două dorințe: la naștere să ai parte de cât mai puține dureri și să scoți la lumina zilei un băiat. Dacă se întâmplă altfel, îndatorirea ar fi prea grea și nici mijloacele noastre nu ne-o îngăduie. De va fi să naști fată, ceea ce ar fi groaznic să se întâmple, în acest caz, îmi pare rău, dar cer – iartă-mă, tu, dragoste paternă – să fie ucisă.”

Astfel a vorbit și lacrimi, și roaie, au curs, spălând atât fața celui ce rostise acest avertisment, cât și chipul celei ce îl auzise. Dar Telethusa, fără să cedeze, stăruie totuși neconținut pe lângă soțul ei cu rugăminți zadarnice, să nu-i îngreiească astfel speranțele. Hotărârea lui Lygdus rămâne însă neclintită și deja Telethusa își purta cu greu pântecul împovărat de fătul ajuns la termen, când, la miezul nopții, în vis, a văzut sau i s-a părut că vede, pe lo, fiica lui Inachus, stând în picioare în fața patului ei, însoțită de suita sa. Pe frunte purta o coroană în semilună cu spice aurii, totul sclipind de aurul strălucitor, și cu diademă regală. În alaiul ei erau gălăgiosul Anubis, divina Bubastis, Apis cel cu veșmântul în diferite culori, zeul tăcerii, care cu degetul la buze îndeamnă la tăcere; erau, de asemenea, și sistele, și Orisis, a cărui căutare nu are niciodată sfârșit, și șarpele, străin aici, cel plin de venin adormitor. Telethusei i s-a părut că e trează și vede totul ca a avea, când zeița i s-a adresat cu aceste cuvinte:

„O, Telethusa, care te numeri între credincioasele mele, lasă grijile apăsătoare și nu te supune dorinței soțului tău. Nu sta la îndoială, și când Lucina te va elibera de sarcină, lasă copilul să trăiască, orice ar fi el. Sunt zeița protectoare și dau ajutor celor ce mă roagă. Nu te vei plânge că ai adorat o putere divină fără inimă.”

Astfel a sfătuit-o și a ieșit din încăpere. Cretana, bucuroasă, se ridică din patul ei și, întinzând spre stele mâinile-i curate, se roagă în genunchi să i se îplinească cele trăite în vis.

Când durerile i-au ajuns la culme și fătul a văzut lumina zilei, tatăl n-a știut că ea a născut o fată. Mama a poruncit doicii s-o alăpteze, sub falsa asigurare ca e un băiat. Lucrul a fost crezut și nimeni n-a mai știut adevărul, decât doica. Tatăl a adus ofrande zeilor și i-a pus copilului numele bunicului său: acest bunic se numea Iphis. Mama s-a bucurat de acest nume, care era potrivit și pentru un băiat, și pentru o fată; și care nu dădea nimic de bănuit. Din ziua aceea, minciuna născută din dragostea unei mame a rămas cu totul nebănuită. Era îmbrăcată ca un băiat și, prin trăsăturile ei, pe care le puteai lua drept acelea de băiat sau de fată, era la fel de frumoasă.

Trecuseră între timp treisprezece ani, când tatăl tău te logodi, Iphis, cu blonda lanthes, cea mai laudată pentru frumusețea ei, dintre fecioarele din Phaestos, fiica lui Telestes, Dicteanul. Deopotrivă în vârstă și în frumusețe, copiii au primit de la aceiași dascăli lumina cărții și îndrumarea primilor pași ai copilăriei. Asta a fost de ajuns pentru ca dragostea să atingă cele două inimi neștiutoare și pe fiecare le-a rănit la fel. Dar cu totul diferite le erau nădejtile

când se gândeau la viitor. Ianthes aștepta căsătoria și momentul în care vor aprinde – cum s-au înțelese – torțele de nuntă, cu convingerea că acela pe care l-a luat drept bărbat va fi soțul ei. Iphis iubește fără speranța că poate să-și împlinească iubirea, iar acest gând îi aprinde și mai mult flacăra ei și inima-i de fecioară arde lângă o fecioară. Abia stăpânindu-și lacrimile, zise:

„Oare cum se va sfârși lucrul acesta pentru mine, care sunt pradă unei tulburări necunoscute, victimă a unei iubiri ciudate și fără precedent? Dacă zeii voiau să mă cruțe, trebuiau într-adevăr să mă cruțe; și dacă voiau să mă piardă, măcar să mă fi lovit cu vreo patimă pe care natura și obișnuința s-o recunoască. Vaca nu aprinde de dragoste după o vacă, nici iapa după o iapă. Berbecul se aprinde după oi, de cerb se atașează femeia lui. La fel se împreună și păsările și între ele toate animalele, nicio femelă nu e atrasă de dragoste de o altă femelă. Aș prefera să nu mai exist. Totuși, de vreme ce Creta trebuie să fie pământul care adăpostește toate încălcările firii, fiica Soarelui a iubit un taur, dar cel puțin ca o femeie pe un bărbat iubirea mea e mai nebunească decât a ei, dacă e să recunoaștem adevărul. Totuși ea a cedat atracției plăcerilor pe care i le promitea Venus. Recurgând la înșelăciuni și luând chip de junincă, a primit mângâierile unui taur și prin deghizare a putut avea satisfacția unei plăceri de dragoste. Dar pentru mine, poate să se adune aici iscusința din toate colțurile lumii, Dedalus însuși de-ar veni în zbor cu aripile lui lipite cu ceară: ce ar putea să facă? Prin ingeniozitatea lui savantă, m-ar face oare din fată, băiat? Sau te va preschimba pe tine, Ianthes? Hai, întărește-ți sufletul și vino-ți în fire, Iphis, scoate-ți din inimă această patimă nesăbuită și lipsită de sens? Vezi ce ești tu din naștere. Nu fi – cel puțin – propria ta amăgire! Aspiră la ce e îngăduit și iubește ceea ce tu, ca femeie, trebuie să iubești. Speranța stârnește iubirea, speranța e cea care o nutrește. Dar natura ta nu-ți îngăduie. Niciun obstacol nu te împiedică să îmbrățișezi o ființă dragă, nici supravegherea celor ce ne înconjoară, nici vigilența unui soț prevăzător, nici severitatea unui tată și nici refuzul ei înseși la stăruințele tale. Și totuși, orice ai face, nu va putea fi a ta și nu vei putea fi fericită, oricât zeii și oamenii și-ar da osteneala să te ajute. Până aici, dintre toate dorințele mele, niciuna nu a fost rostită în zadar: zeii binevoitori mi-au acordat tot ce a fost în puterea lor. Ceea ce vreau eu, vrea și tatăl meu. Ianthes însăși vrea, ca și viitorul meu socru. Dar nu vrea natura, care e mai puternică decât toți aceștia. Ea singură e cauza nenorocirilor mele. Iată, vine momentul dorit, iată se apropie ziua în care noi trebuie să ne căsătorim, când Ianthes ar trebui să fie a mea, fără a fi cu adevărat unită cu mine. Ni-e dat să fim însetați, impresurați de noianul de apă. O, lunonă, care veghezi asupra căsătoriei, și tu, Hymenaeus, la ce bun prezența voastră la această ceremonie, în care lipsește mirele, în care noi suntem două soții?”

După aceste cuvinte, a tăcut. Cealaltă fecioară nu arde mai puțin de un dor aprins și te roagă, Hymenaeus, să vii cât mai repede. Dar Telethusa se teme de ce dorește aceasta și aci amână ziua căsătoriei, aci găsește motiv de întârziere într-o boală închipuită și de multe ori găsește scăpare în semne prevestitoare ori vise.

Dar acum isprăvise toate resursele închipuirii și momentul mereu amânat al aprinderii torței nuptiale era aproape. Nu mai era decât o singură zi. Telethusa atunci își dezleagă sieși și copilei panglicele ce le strângeau părul și cu părul despletit, îmbrățișând altarul zeiței, spuse:

„Isis, care ocrotești Paraetonul și ogoarele mareotice și Pharosul, și Nilul cel cu șapte guri, te implor, ajută-mă și pune capăt zbuciumului nostru. Te-am văzut odinioară, zeiță, pe tine și aceste podoabe pe care le porți, pe toate le-am cunoscut: pe însoțitoarele tale, făcliile și sunetul sistrelor, și am întipărit în mintea mea poruncile tale. Dacă această copilă vede lumina zilei, dacă eu însămi nu sufăr nicio pedeapsă, este datorită ție și binefacerii tale. Ai milă de amândouă, ajută-ne, salvează-ne.”

Acestor cuvinte le urmează lacrimile. I s-a părut că zeița a zdruncinat altarul și, într-adevăr, l-a zdruncinat. S-au cutremurat ușile templului, coarnele lui Isis, care imitau pe acelea ale lunii, aruncară scânteii de lumină, iar sistra a scos un țuit răsunător. Încă nesigură, dar veselă totuși de acest semn de bun augur, mama ieși din templu. Iphis, care o însoțea, pășește în urma ei, cu pași mai mari ca de obicei. Paloarea tenului său îi dispare de pe față, puterile îi cresc, înfrățirea e mai bărbătească, părul nepieptănat e mai scurt. Iphis se simte mai plină de o vigoare pe care n-a avut-o ca femeie. Căci tu, care până mai adineauri erai fată, acum ești băiat. Aduceți ofrande la templu și arătați-vă, fără teamă, bucuria încrezătoare.

Amanții aduc ofrandele lor la temple și vin aici și cu o inscripție. Această inscripție conține un mic vers: „Prin aceste daruri, Iphis, devenită băiat, și-a îndeplinit promisiunile pe care le făcuse ca fată.”

Ziua următoare, cu razele ei, luminase nesfârșita întindere a lumii, când Venus și Lunona, însoțite de Hymenaeus, vin împreună în jurul făcliilor de nuntă și Iphis, de-acum încolo bărbat, se căsătorește cu draga lui Ianthes.

(*Metamorfoze*, IX)

Traducere de
TRAIAN LAZAROVICI

Publius Ovidius Naso în cultura europeană

Viața și opera lui Publius Ovidius Naso au stârnit un mare interes în aria spiritualității europene, urmașii de peste secole încercând să elucideze mai ales aspectele legate de cauzele relegării poetului latin la Tomis, pe țărmul Pontului Euxin. În Evul Mediu s-a instituit o adevărată „epocă ovidiană” (*Aetas Ovidiana*), făcându-se numeroase prelucrări, adaptări și imitații după scrierile sale. Interesante informații privind interpretarea operei lui Ovidius în epoca medievală ne oferă Ernst Robert Curtius, în monumentală sa lucrare *Literatura europeană și Evul Mediu latin*:

„Ovidiu avea în Evul Mediu o înfățișare cu totul deosebită de cea a înțelegerii noastre. Secolul al XII-lea a găsit la începutul *Metamorfozelor* o cosmogonie și o cosmologie care se potriveau platonismului vremii. *Metamorfozele* mai erau însă și un repertoriu mitologic captivant ca un roman /.../. Ovidiu era un ghid, un fel de *Who's Who*, cu care trebuia să te familiarizezi, altfel n-ai mai fi putut înțelege pe poeții latini. De asemenea, toate aceste istorioare mitologice mai aveau și un sens alegoric. Opera lui Ovidiu juca deci și rolul de tezaur moral”¹.

Opera și destinul ovidian au avut puternice rezonanțe în cultura și în literatura italiană, poetul latin fiind receptat de timpuriu de marii umaniști și scriitori din primele secole ale mileniului al II-lea.

În *Divina Comedie* (*Divina Commedia*), Dante Alighieri îl rânduiește pe Ovidius pe locul al treilea printre poeții greco-latini, după Homer și Horatius. Se pot decela certe influențe ale operei ovidiene, căci Dante își împodobește unele episoade din *Infern* cu metamorfoze, prin care se ia la întrecere cu ilustrul său înaintaș. Este semnificativ faptul că vestitul istoric literar italian Francesco de Sanctis și-l imagina pe Dante „cu capul plin de astronomie și de cabală, de filosofie și de retorică, de Ovidiu și de Vergiliu”², deci opera ovidiană era una dintre componentele de bază ale culturii lui Dante. De fapt, autorul *Divinei Comedii* avea ceva comun cu Ovidius chiar pe plan biografic, căci, în anul 1302, când trecuse de mijlocul vieții – „*del mezzo del cammin di sua vita*”, ca să parafrazăm celebra sa expresie -, a fost exilat pe viață și a trăit tot timpul cu dorul de patrie în suflet. Vestitele versuri dantești din cântul al V-lea al *Infernului*: „*Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ nella miseria*”

(Nu este durere mai mare decât să-ți amintești în vreme de restriște de timpul când erai fericit) par a fi ecouri ale *Tristelor* ovidiene, când marele poet latin își amintea mereu, cu o profundă durere în suflet, cu cel mai mare regret, de viața fericită petrecută la Roma, în mijlocul celor dragi. În cartea I a *Tristelor* el evocă ultima noapte dinainte de plecarea în exil:

„Când văd icoana tristă a nopții de demult,/ Când Roma părăsit-am spre-
al mărilor tumult,/ Atâtea lucruri scumpe deșertului lăsând,/ Potopul cel de
lacrimi și azi mi-l simt curgând!” (Cum subit illius tristissima noctis imago,
Quae mihi supremum tempus in Urbe fuit,/ Cum repeto noctem qua tot mihi
cara reliqui,/ Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis)³.

Ecouri ovidiene se pot vedea și la un precursor al Renașterii italiene, Francesco Petrarca. În studiul său *Ovidiu, poetul*, George Călinescu semnala unele afinități, corespondențe între cei doi mari lirici ai lumii, Ovidius fiind considerat „un Petrarca al antichității”, datorită faptului că poetul latin „cunoaște, măcar teoretic, ideea divinității femeii și a eternității dragostei”⁴. Dar, pe când Ovidius considera dragostea mai mult un joc (*amor-lusus*), iubita sa, Corinna, fiind un nume generic pentru toate femeile frumoase din Roma, Petrarca și-a închinat viața și opera unei singure iubite, Laura, o *donna angelicata* (femeie angelică), pe care o iubea la modul romantic, cu pasiune, disperare și melancolie. Volumul său de versuri, intitulat *Canțonierul (Il Canzoniere)* este un breviar de iubire, o *Ars amandi* creștină, în care iubirea celestă, pur spirituală, domină iubirea pământească. Putem afirma că, deși între cei doi mari creatori ai literaturii universale există mari deosebiri, atât în privința concepției despre iubire, cât și tonalității lirice și mijloacelor stilistice, putem decela totuși unele reminiscențe, ecouri ovidiene în opera lui Petrarca. Iată câteva dovezi:

La începutul *Canțonierului* său, făcându-și *mea culpa*, deci considerând că a greșit și cerându-le iertare cititorilor, Petrarca vorbește despre „o greșală a tinereții sale” (*giovenile errore*):

„Voi ce-ascultați în versuri tânguirea/ Suspinelor ce mă hrăneau amare./
Când anii tineri mă-nșelau și-mi pare/ Că-n parte-altminteri îmi vorbea simți-
rea,/ Pentru-al meu vers în care-mi spun mâhnirea,/ Cu lacrimi și credință-
amăgitoare,/ Nădejde trag de milă și iertare,/ De-ați cunoscut și voi cândva
iubirea...”. (Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono/ Di quei sospiri ond’io
nutriva’l core/ In sul mio primo giovenile errore,/ Quand’era in parte altr’uom
da quel ch’i’sono;/ Del vario stile in ch’io piango e ragiono,/ Fra le vane spe-
ranze e’l van dolore,/ Ove sia chi per prova intenda amore/ Spero trovar pietà,
non che perdono...) ⁵.

Dar, după cum se știe, *error* constituie un leitmotiv al elegiilor ovidiene din perioada exilului, poetul spunând, într-una dintre epistolele sale: „Me perdidierunt duo crimina: carmen et *error*”⁶. (Pe mine m-au pierdut două vini: poezia și *greșala*).

La începutul *Canțonierului* se aflau și versurile citate mai sus: „Ove sia chi per prova intenda amore/ Spero trovar pietà, non che perdono...” (Nădejde trag de milă și iertare,/ De-ați cunoscut și voi cândva iubirea...).

Acestea ne trimit cu gândul la epitaful ovidian, în care „cântărețul gingașelor iubiri” se adresa trecătorilor într-un chip asemănător, cerând înțelegere din partea acestora pentru destinul său crud. „Quisquis amasti” („Oricare ai iubit” sau: „De ai iubit / vreodată”) din epitaful ovidian se apropie de versul din *Canțonierul* lui Petrarca: „Ove sia chi per prova intenda amore” („De-ați cunoscut și voi cândva iubirea” sau, în traducere mai exactă: „De-ar exista vreunul care ar dovedi că înțelege iubirea”).

Există în *Cantionier* și alte versuri ce prezintă asemănări cu cele ale lui Ovidius. Spre exemplu, versurile din sonetul XXXVII: „De-un singur fir și-atât de slab se ține/ Viața mea...” par un ecou al cugetării ovidiene din *Pontice (Ex Ponto)*, în care este deplânsă fragilitatea vieții omenești: „Omnia sunt hominum tenui pendentia filo”⁷. (De-un fir subțire atârână soarta oamenilor).

Motivul ovidian al iubirii concepute ca joc (*amor-lusus*) este prezent în următoarele versuri din *Rimele* lui Francesco Petrarca - *Rime in vita di Madonna Laura* -, în care apare și imaginea convențională a lui Amor-Cupidon, de sorginte anacreontică:

„Dorind cu dinadins să se răzbune/ Și mii de înfruntări să pedepsească,/ Luă arcu-Amor pe-ascuns, ca să lovească,/ Cum cel ce vrea din pândă-a te răpune”. (Per far una leggiadra sua vendetta/ E punire in un di ben mille offese./ Celatamente Amor l' arco riprese,/ Com' uomo ch' a nuocer luogo e tempo aspetta)⁸.

Opera lui Publius Ovidius Naso a influențat literatura franceză încă din epoca medievală. Atunci a apărut o traducere liberă, o prelucrare a *Metamorfozelor* în limba franceză, cunoscută sub numele de *Ovide moralisé (Ovidiu moralizat)*. Fiecare legendă era urmată de un comentariu moralizator și alegoric. După opinia lui Nicolae Lascu, „în felul acesta, oamenii de cultură medievali credeau că-și pot îngădui să se bucure de plăcerile pe care le oferea poezia ovidiană, salvând, în același timp, și cerințele etice creștine curente”⁹. *Arta de a iubi (Ars amandi)* a fost transpusă pentru prima dată în limba franceză de către Chrétien de Troyes, cel considerat drept „întemeietorul romanului francez și /.../ al romanului occidental european”¹⁰. André Chapelain a compus, în limba latină, un *Tratat despre iubire (Tractatus de amore)*, care poate fi considerat o *Ars amandi* ovidiană, adaptată la stilul de viață, la manierele curtenesți. De fapt, în această perioadă a înflorit romanul curtenesc (*le roman courtois*), în care sunt descrise aventurile, isprăvile săvârșite pentru cinstirea femeii iubite.

Dar adevărata *Ars amandi* a literaturii franceze medievale o constituie *Romanul trandafirului (Le Roman de la Rose)*, scriere cu caracter alegoric-didactic, având și numeroase elemente fantastice. După cum afirmă Ovidiu Drimba, „acțiunea este plasată într-o lume imaginară, populată de zeități, de virtuți sau de vicii personificate, lume pe care poetul o străbate în căutarea iubitei sale, întruchipată în persoana Trandafirului *!la Rose!*”. Același istoric literar consideră prima parte a romanului „o adevărată artă a iubirii, a iubirii convenționale, galante, de curte”¹¹. Spre deosebire însă de vestita scriere ovidiană, caracterizată prin concretețe, hedonism, senzualitate și încărcată cu numeroase elemente din mitologia greco-romană, în *Romanul Trandafirului* apar simbolurile spiritualității creștine, ale misticismului medieval.

Puternice ecouri ovidiene se pot vedea, în cadrul Renașterii franceze, la Clément Marot, Michel de Montaigne și la strălucitul reprezentant al Pleiadei, Pierre de Ronsard.

Reprezentant de seamă al Renașterii franceze târzii, umanistul și moralistul Michel de Montaigne a manifestat interes și pentru opera lui Ovidius. După cum mărturisește, în vestitele sale *Eseuri (Essais)*, pe la vârsta de 7-8 ani el a început să-și formeze gustul pentru lectură, citind pe nerăsuflăte povestiri din *Metamorfozele* ovidiene:

„Primul gust pe care l-am avut pentru citirea cărților mi-a venit din farmecul povestirilor din *Metamorfozele* lui Ovidius. Căci în jurul vârstei de șapte sau de opt ani mă lipseam de orice altă plăcere pentru a le citi”.

(Le premier goût que j'eus aux livres il me vint du plaisir des fables des *Métamorphoses* d'Ovide. Car environ l'âge de sept ou huit ans, je me dérobaïs de tout autre plaisir pour les lire)¹².

Montaigne atribuie versurilor ovidiene „o fluiditate veselă și iscusită” (une fluidité gaie et ingénieuse)¹³. El citează, în original, din cartea I a *Metamorfozelor*, celebrele versuri în care sulmonezul elogia continua aspirație a omului spre înălțimi:

„Pronaque cum spectent animalia cetera terram,/ Os homini sublime dedit, caelumque videre/ lussit et erectos ad sidera tollere vultus”¹⁴. (Celelalte făpturi, aplecate, privesc în țărână./ Omului el îi dădu un obraz înălțat și îndemnul/ Sus să privească, spre cer, să-și ridice fruntea spre stele).

Montaigne chiar „îl actualizează” pe Ovidius, atunci când descrie un frig cumplit, în timpul căruia vinul înghețase în vase și se tăia cu lovituri de topor, împărțindu-se bucăți din vinul solidificat soldaților, care îl transportau în coșuri. Umanistul francez citează, cu acest prilej, vestitele versuri ovidiene din *Triste*:

„Nudaque consistunt formam servantia testae/ Vina, nec hausta meri, sed data frusta bibunt”¹⁵. (Aice vinu-ngheață și el păstrează chipul/ Ulciorului, și nu-l bei, ci-l farămi în bucăți).

Deși era, în primul rând, un horatian, scriind ode și recomandând trăirea intensă a clipei (*Carpe diem!*), Pierre de Ronsard a prețuit și opera ovidiană, în special pe cea erotică. În *Elegie către cartea sa (Élégie à son livre)*, din *Iubirile Mariei (Les Amours de Marie)*, Ronsard îl menționează pe „iscusitul Ovidius” (*l'ingénieux Ovide*), alături de Tibullus și de „doctul Catullus” (*le docte Catulle*).

Într-un studiu consacrat afinităților dintre opera ronsardiană și cea ovidiană, Sorina Bercescu relevă următoarele aspecte:

„Ronsard nu e mai puțin apropiat de Ovidiu în piesele sale grave decât în creațiile „în frumosul stil lipsit de solemnitate” din diversele sale culegeri de *Iubiri*, al căror titlu i-a fost sugerat chiar de Ovidiu”¹⁶.

Ecouri ale *Iubirilor (Amores)* și ale *Artei de a iubi (Ars amandi – Ars amatoria)* se simt în unele piese lirice galante și convenționale, scrise de Ronsard pentru gustul subtil, rafinat al lectorului aristocrat din epoca sa. Versurile sunt supuse aceluiași cod al bunelor maniere (*l'usage du monde*), aceleiași mondenități care transpare și din ovidiana *Ars amandi*. Putem afirma însă că Ronsard e mult mai profund în sentimentele sale decât Ovidius, iubirea sa nu mai e subordonată, într-o măsură atât de mare, ludicului (*amor-lusus*), ci degajă o indicibilă melancolie, în care se simt ecouri ale vergilianului „timp care nu se mai întoarce” (*irreparabile tempus*). Senzualitatea ronsardiană e mai apropiată de iubirea pasională a lui Catullus, în special de vestitul *Poem al săruturilor (Carmen basiorum)*, pe care încearcă chiar să-l imite. Versurile catuliene:

„O mie de săruturi vreau,/ Apoi o sută să mai iau/ Și altă mie să mi-o dea,/ O sută iarăși gura ta./ Și când vor fi mai multe mii,/ Să le încurci, să nu le știi/ Nici tu, nici eu, nici defăimări,/ Văzând atâtea sărutări!” (Da mi basia mille, deinde centum,/ Dein usque altera mille, deinde centum,/ Dein, quum millia multa fecerimus,/.../ Conturbabimus illa, ne sciamus,/ Aut nequis malus

invidere possit,/ Quum tantum sciat esse basiorum)¹⁷ apar astfel, într-un fel de traducere liberă a lui Ronsard:

„Și dă-mi săruturi mii și mii pe ochi, pe față!/ Iubirea n-are legi, să numere nu știe”¹⁸.

În afară de opera erotică ovidiană, Ronsard a manifestat un deosebit interes pentru *Metamorfoze*. Acest lucru se poate vedea din faptul că a preluat din această scriere numeroase personaje mitologice, printre care: Narcis, Acteon, Icar, Daphne, Adonis, Medeea, Deucalion și Pyrrha, Philemon și Baucis, Cybele, Attis, Thetis, Europa.

Uneori, Ronsard face trimitere directă la Ovidius, indicând în mod clar sursa sa de inspirație. Spre exemplu, în *Crângul (Bocage)*, a inserat poemul: *Narcis, preluat din Ovidius (Narcisse, pris d'Ovide)*, pe care îl va intitula apoi: *Moartea lui Narcis (La Mort de Narcisse)*.

Opera lui Publius Ovidius Naso a fost cunoscută în Anglia încă din epoca medievală, deși ea a jucat un rol mai puțin important decât în Italia, Franța, Germania. Ecouri ovidiene se pot vedea în opera lui Chaucer, cel care îl așeza pe poetul latin născut la Sulmona pe același plan cu Vergilius. Într-o *Baladă (Ballad)*, părintele poeziei engleze a preluat câteva personaje din *Heroidele* ovidiene: Hero, Dido, Ariadna, Laodamia, Hypsipyle ș.a. În aceeași baladă, marele poet englez al Evului Mediu evocă unele personaje din *Metamorfoze*: Pyramus și Thisbe, Phyllis și Demophon ș.a. Într-un alt poem, *Madam Eglantine*, Chaucer își încheie fiecare strofă cu aforismul latinesc atât de grăitor:

„Amor vincit omnia”.

(Iubirea învinge totul),

care se întâlnește în *Bucolicele* lui Vergilius sub forma:

„Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori”¹⁹.

(Iubirea învinge totul; așadar să ne supunem și noi iubirii).

Acest îndemn vergilian poate servi drept deviză a întregii creații erotice ovidiene.

Și în *Troilus și Cresida (Troilus and Criseyde)*, Chaucer a suferit unele influențe ale *Heroidelor* lui Ovidius, mai ales în privința psihologiei feminine. Tot *Heroidele* au influențat poemul său: *Legenda virtuozelor doamne (The Legend of Good Women)*, unele reminiscențe ovidiene aflându-se și în *Povestiri din Canterbury (Canterbury Tales)*.

John Skelton – poet care face trecerea spre Renașterea engleză târzie – deplânge moartea unei vrăbiuțe (*sparrow*), precum Ovidius scrisese o elegie la moartea papagalului Corinnei (*psittacus Corinnae*), iar Catullus deplânșese moartea vrăbiuței (*passer*) iubitei sale, Lesbia. Skelton citează numele îndrăgostiților Pyramus și Thisbe, care apar în *Metamorfozele* ovidiene, precum și ale lui Hector și Andromaca, eroi homerici, care sunt și ei prezenți în scrierile lui Ovidius.

Dar opera lui Publius Ovidius Naso a fost cu adevărat prețuită și studiată – în original sau în traducere – în perioada Renașterii din Anglia. Literatura engleză a acestui timp s-a dezvoltat sub semnul lui Ovidius, deceniul 1590-1600 fiind caracterizat drept „*The Ovidian Romance*” (*Povestea de dragoste a lui Ovidius*). Exegetul Dan A. Lăzărescu argumentează astfel supremația absolută a marelui poet latin în această perioadă:

„Mai mult decât Vergilius sau decât Horatius, prea clasici pentru gustul societății elisabethane, era Ovidiu, care domnea asupra gândurilor și imaginației poezilor, cititorilor și, mai ales, cititoarelor /.../. Și, rând pe rând, marii poeți ai

acestei epoci, Sidney, Spencer și Lyly, ca și Marlowe și Shakespeare, s-au inspirat din Ovidiu și, mai ales, din *Metamorfozele* poetului din Sulmona²⁰.

În epoca elisabethană s-au făcut unele traduceri din scrierile poetului latin. În 1567, Arthur Golding a publicat traducerea *Metamorfozelor*, în versuri englezești de 14 silabe. Această traducere a devenit foarte populară în Anglia, fiind „lucrarea cu cel mai mare impact al temelor și structurilor de versificație clasice latine asupra autorilor epocii, mai ales William Shakespeare”²¹.

În 1598, primul critic englez care a adus omagiu geniului shakespearian, Francis Meres, spunea atât de frumos că „gingașul suflet” (*the sweet soul*) al lui Ovidius s-a întrupat în cel al lui Shakespeare – cel supranumit „*the Swan of Stratford-upon-Avon*” (*Lebăda din Stratford-upon-Avon*).

Se consideră că Shakespeare, deși, de cele mai multe ori, recurgea la traduceri din latină în engleză, a citit și în original unele scrieri ovidiene, prelucrând și inserând anumite pasaje – în special din *Metamorfoze* – în operele sale, ajungându-se chiar la o anumită intertextualitate. De fapt, pe lângă traducerea lui Arthur Golding, menționată mai sus, Shakespeare a mai cunoscut – în versiune englezească – și alte opere ovidiene: *Heroides*, *Amores*, *Tristia*. Iubirile lui Ovidius au fost traduse de către Marlowe, considerat cel mai important precursor englez al lui Shakespeare în privința dramaturgiei.

În poemul shakespearian *Dulcea putere a muzicii* (*Sweet Music's Power*) apare figura lui Orfeu, cântărețul mitic, prezent și în cărțile a X-a și a XI-a ale *Metamorfozelor* ovidiene. El apare în ipostaza tradițională de cântăreț cu lira, mișcând prin cântecul său arborii și crestele munților, valurile mării, plantele, florile și întreaga natură. Dar, pe când Ovidius pune accent pe puterea iubirii, care poate trece dincolo de granițele vieții pământene, Shakespeare elogiază puterea atotstăpânitoare a artei, a muzicii, care transformă totul în jur. Redăm versurile în original și în traducere liberă:

„Orfeu, cu lira-i, face să se plece/
Și vârfuri de copaci, și creasta rece/
A munților; mereu, la al său cânt./
Renasc și flori și plante din pământ./
Ca soarele, ca repezile ploi./
Aduce primăvara pentru noi./
Orfeu, cu lira-i, peste tot pătrunde./
În fața lui se-opresc a' mării unde/
Și i s-aștern îndată la picioare./
Puterea muzicii e-atât de mare./
Că griji, neazuri sunt de ea departe./
Ea te cufundă-n dulce somn sau moarte”.
(Orpheus with his lute made trees/
And the mountain tops that freeze/
Bow themselves when he did sing:/
To his music plants and flowers/
Ever sprung; as sun and showers/
There had made a lasting spring./
Every thing that heard him play,/
Even the billows of the sea/
Hung their heads and then lay by./
In sweet music is such art,
Killing care and grief of heart/
Fall asleep, or, hearing, die)²².

Ovidian ca tonalitate și ca formă este poemul lui Shakespeare: *Venus and Adonis*, care este inspirat din *Metamorfoze* (cartea a X-a). Zeița frumuseții și a iubirii se îndrăgostește de Adonis, un tânăr de o rară frumusețe, dar, din nefericire, pe când se afla la vânătoare, acesta este ucis de un mistreț. Îndurerată, Venus îl prefăce într-o floare, numită anemonă. Shakespeare recrează însă, actualizează mitul antic. Venus este reprezentată de o curtezană experimentată din epoca elisabethană – de o *docta puella*, cum ar fi spus Ovidius – care caută să-l corupă pe un tânăr cast.

Referiri la Ovidius, ecouri din opera sa există și în unele piese shakespeariene. Spre exemplu, în *Îmblânzirea scorpiei* (*The Taming of the Shrew*) se produc mai multe schimbări, prefaceri, ca în *Metamorfozele* ovidiene. Există o continuă propensiune spre alteritate, spre schimbarea propriei identități.

Lucentio o învață pe Bianca latina, citând, în original, versuri din *Heroidele* și din *Metamorfozèle* lui Ovidius. În piesa *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (*Love's Labour's lost*) – în care sunt presărate numeroase expresii, versuri, aforisme latinești – Shakespeare amintește de Horatius și de Ovidius, prin intermediul personajului său, Holofernes. Acesta, comentând unele probleme de versificație, spune următoarele despre marele exilat de la Tomis:

„Ovidius Naso era omul potrivit pentru așa ceva. Într-adevăr, vei zice: De ce tocmai Naso? Pentru că numai el putea intui mirosurile florilor odorifiante ale fanteziei, miresmele invențiunii”.

În *Titus Andronicus*, Shakespeare a preluat unele mituri ovidiene, precum cel al lui Acteon și al Diane, legenda Filomelei, a lui Tereus și a Procnei, legendă care apare și la alți poeți englezi, printre care Philip Sidney și John Lyly.

Ecouri din opera ovidiană se pot vedea și în celebra piesă a lui Shakespeare, *Romeo și Julieta* (*Romeo and Juliet*), care este – după cum se știe – o tragică poveste de iubire (*Love story*). Ea prezintă multe similitudini cu povestea orientală inserată de Ovidius în cartea a IV-a a *Metamorfozelor* sale – povestea lui Pyramus și a Thisbei:

Tânărul Pyramus se îndrăgostește de frumoasa Thisbe și vor să-și unească viețile pentru totdeauna, dar părinții lor se împotrivesc cu înverșunare. Atunci îndrăgostiții hotărăsc să se întâlnească în taină, în timpul nopții, la mormântul regelui Ninus, soțul Semiramidei. Prima ajunge la locul de întâlnire Thisbe, cu fața acoperită cu un văl. Dar, pe neașteptate, zărește, la lumina lunii, o leoaică ce, cu gura plină de sânge, se adăpa la un izvor din apropiere. Speriată, fata se ascunde într-o peșteră întunecoasă, dar, în timp ce fugea, vălul îi alunecă de pe cap. Găsind vălul, leoaica îl sfâșie și-l pătează de sânge. Între timp sosește la întâlnire și Pyramus și zărește brusc vălul însângerat al iubitei sale. Crezând că aceasta a fost devorată de fiară, în culmea deznădejdiei, acoperă cu lacrimi și cu sărutări vălul, apoi își străpunge pieptul cu sabia. Ieșind din peștera în care se ascunsese, Thisbe vede brusc trupul scăldat în sânge al iubitului ei, Pyramus, care mai mișca încă. Atunci, cu sabia caldă încă de sângele acestuia, își curmă și ea viața, spunând, cu vocea sugrumată, că, dacă nu s-au putut uni în timpul vieții, măcar prin moarte își vor uni destinele. Fructele arborelui sub care au stat și-au schimbat dintr-odată culoarea, s-au înnegrit, în semn de durere.

Un reprezentant de seamă al Renașterii engleze, Edmund Spencer – care s-a inspirat mai ales din *Bucolicele* vergiliene – a preluat și din *Metamorfozele* ovidiene numeroase elemente mitologice, mai ales în *Baladă pentru Eliza* (*The Lay to Eliza*), precum și în *Grădina lui Adonis* (*The Garden of Adonis*). În poemul *Colina Grațiilor* (*The Hill of the Graces*) și în *Cântec de nuntă* (*Epithalamion*) întâlnim personaje din mitologia greco-romană prezente și în *Metamorfozele* lui Ovidius: Orpheus, Eccho, Ariadna, Theseus, Venus, Centaurii, Lapiții ș.a. În *Masca lui Cupidon* (*The Masque of Cupid*) apare personajul ovidian Hylas, prietenul lui Hercule, de care s-au îndrăgostit nimfele și l-au târât în valuri: „De numele-i sunt pline codrul și orice largă vale/ Și nimfele sporesc a tânărului Hylas jale”. (And every wood, and every valley wyde/ He fild with Hylas name; the Nymphes eke Hylas cryde)²³.

Un alt important poet al Renașterii engleze, Sir Philip Sidney, a transpus, în poemul său *Philomela*, o legendă din *Metamorfozele* lui Ovidius, cea a Filomelei prefăcute în privighetoare, a surorii sale, Procne, prefăcută în rândunică, precum și a lui Teres, prefăcut în pupăză.

Această legendă ocupă un important spațiu în cartea a VI-a a *Metamorfazelor*. Ovidius povestește cum regele trac Tereus, care o luase în căsătorie pe Procne, fiica lui Pandion, regele Atenei, o atrage într-o cursă și o siluiește pe sora acesteia, frumoasa Filomela. Deoarece fecioara pângărită de soțul surorii sale amenința că va povesti tuturor ce i se întâmplase, înfuriat și înfricoșat, Tereus i-a tăiat limba cu sabia, pentru ca aceasta să nu mai poată vorbi. După ce a legat-o în lanțuri și a părăsit-o astfel, în mijlocul unei păduri străvechi, crudul Tereus s-a întors la soția sa, Procne și, cu lacrimi prefăcute în ochi, i-a povestit că sora sa a murit. Îndurerată, aceasta l-a crezut și a îmbrăcat haine negre de doliu. În acest timp, Filomela, deznădăjduită, neputând să scape de acolo – căci era legată în lanțuri și se afla și sub o strașnică pază –, a recurs la următoarea soluție: A dat unui sclav, cu rugămintea de a o duce surorii ei, Procne, o pânză pe care cosese, cu fire de purpură, imaginea nelegiurii comise de Tereus. Înțelegând mesajul surorii sale, crima comisă de Tereus, Procne se pregătește de răzbunare. Se duce mai întâi în pădure și reușește, dând dovadă de mult curaj, s-o salveze pe sora sa și o aduce în palat. Amândouă plănuiesc să se răzbune în cel mai cumplit mod. Săvârșesc o crimă și mai cumplită decât cea făcută de Tereus: Procne îl străpunge cu sabia pe Itys, fiul lui Tereus și al ei, pregătindu-i soțului, cu ajutorul surorii sale, Filomela, o masă compusă din bucate gătită din carnea propriului lor fiu. Această îngrozitoare crimă se aseamănă cu cea a Medeei, care, pentru a se răzbuna pe Iason, care îi trădase iubirea, și-a ucis propriii fii. După ce s-a produs cumplita răzbunare, Filomela a fost prefăcută în privighetoare, Procne în rândunică, iar Tereus a fost metamorfozat în pupază.

Poetul englez a preluat din legenda ovidiană doar faza postmetamorfică, după prefacerea Filomelei în privighetoare. Aceasta își amintește mereu de nelegiuirea pe care o săvârșise asupra sa Tereu, răpindu-i, prin violență și forță, fecioria. Poetul adoptă, în acest poem, o tonalitate romantică „*avant la lettre*”, deplângând propria durere, propria disperare. Iată acest poem, în original și în traducere liberă:

„Privighetoarea-adusă grabnic de Aprilie/ În noaptea grea rămâne pururi trează./ Durerea-și cântă în prelungu-i tril./ Pe când Pământul se-mprimăvă-rează./ Înfașurată în veșmântul greu/ De jale, din gâtlej sunete scoate./ Tot povestind cum sacra-i castitate/ Cu sila-a-nfrânt-o nemilos Tereu.// O, Filomela, bucuoroasă fii/ Că sunt pe lume și dureri mai vii! Când ființa ta renaște, -a mea se stinge./ Ghimpele morții inima-mi străpunge.// De vină e, pentru a ei durere./ Doar oarba patimă a lui Tereu./ Când suferă, toată suflarea-i pierde./ Suspine femeiești scoate mereu./ Dar eu ce mă topesc de întristare./ Nu pot să fiu vreodată alinat/ Și pricini am să fiu înlăcrimat./ În mine-adun curere tot mai mare.// O, Filomela, bucuoroasă fii/ Că sunt pe lume și dureri mai vii! Când ființa ta renaște, -a mea se stinge./ Ghimpele morții inima-mi străpunge”.

(The Nightingale, as soon as April bringeth/ Unto her rested sense a perfect waking,/ While late-bare Earth, proud of new clothing, springeth,/ Sings out her woes, a thorn her song-book making;/ And mournfully bewailing,/ Her throat in tunes expresseth/ What grief her breast oppresseth,/ For Tereus' force on her chaste will prevailing.// O Philomela fair, O take some gladness/ That here is juster cause of plaintful sadness!/ Thine earth now springs, mine fadeth;/ Thy thorn without, my thorn my heart invadeth.// Alas! she hath no other cause of anguish/ But Tereus' love, on her by strong hand wroken;/ Wherein she suffering, all her spirits languish,/ Full womanlike complains her will was

broken.// But I, who, daily craving,/ Cannot have to content me,/ Have more cause to lament me./ Since wanting is more woe than too much having.// O Philomela fair, O take some gladness/ That here is juster cause of plaintful sadness!/ Thine earth now springs, mine fadeth;/ Thy thorn without, my thorn my heart invadeth)²⁴.

După cum se vede, Sir Philip Sidney nu este un simplu rob al textului ovidian, ci el recrează legenda cuprinsă în *Metamorfoze*, exprimându-și propriile sentimente, propriile trăiri.

Și la un alt poet englez din perioada Renașterii, John Lyly, apare – în poemul intitulat *Bun venit primăverii (Welcome to Spring)* – tot privighetoarea (*Nightingale*), ca victimă a crudului Tereus. Într-un alt poem al lui Lyly, *Cărți de vizită și săruturi (Cards and Kisses)*, Cupidon (Amor) apare în ipostaza ludică (*amor-lusus*), prezentă la Ovidius – în *Amores* și în *Ars amandi* –, dar și la Anacreon.

În poemul *Oenone and Paris*, George Peele a transpus una dintre *Heroidele* ovidiene, păstrând forma epistolară.

În Germania, interesul pentru opera lui Publius Ovidius Naso datează încă din secolul al XI-lea, când se scriu versuri erotice în latinește, prin imitarea modelului poetic ovidian. Influența marelui sulmonez se resimte și în secolele al XII-lea și al XIII-lea, când au fost compuse poemele latinești de dragoste și de petrecere, adunate în vestita culegere: *Carmina Burana*. Printre autorii acestor poeme pot fi menționați: Archipoeta von Köln, Heinrich von Morungen, Neidhart von Reuenthal, Walter von der Vogelweide. La începutul secolului al XIII-lea, Albrecht von Halberstadt a tradus în germană, integral, *Metamorfozele (Metamorphoses)*. În secolul al XVI-lea, poetul Hans Sachs dramatizează două legende ovidiene: *Daphne* și *Perseus*. Nefericita iubire dintre Leandro și Hero – aflată în *Heroide (Heroides)* – este reluată, la începutul secolului al XVII-lea, în hexametri, de către K. Barth. Tot în acea perioadă a fost tradusă, în Germania, vestita *Artă a iubirii (Ars amandi)*. În secolul al XVII-lea s-a bucurat de o mare popularitate, în Germania, legenda despre tragica iubire a lui Pyramus și a Thisbei, aflată în *Metamorfozele* ovidiene. Interesul pentru această legendă s-a menținut și în secolul următor, când a început să fie prelucrată și imitată și legenda lui Pygmalion, sculptorul care se îndrăgostește de propria operă, episod extras din aceeași scriere ovidiană²⁵.

Un interes constant pentru opera „cântărețului gingașelor iubiri” (*tenerorum lusor amorum*) – în special pentru vestitele sale *Metamorfoze (Metamorphoses)* - a manifestat Johann Wolfgang Goethe.

Referindu-se la exilul, la relegarea lui Ovidius la Pontul Euxin, creatorul lui *Faust* afirma – într-una dintre *Maximele și reflecțiile sale (Maximen und Reflexionen)* că autorul epistolelor pontice (*Tristia* și *Ex Ponto*) „rămâne clasic chiar și în exil, căutându-și nefericirea nu în sine, ci în alungarea sa din capitala lumii” (Ovid blieb klassisch auch im Exil: er sucht sein Unglück nicht in sich, sondern in seiner Entfernung von der Hauptstadt der Welt)²⁶.

Afirmația lui Goethe poate fi valabilă – după opinia noastră – doar parțial, căci, în epistolele pontice, deși îi învinovățește și pe alții pentru soarta sa nefericită, căutând cauzele nenorocirii în afara eului său, poetul iubirilor galante și al vieții mondene duse până atunci la Roma se transformă profund pe plan psihic, regăsindu-și, prin suferință, adevăratul „eu” (*ego*). De fapt, scrisorile din exil surprind tocmai acest lung și chinuitor proces de autocunoaștere, de redescoperire a sinelui. Autocunoașterea duce la exigență, la lipsă de îngă-

duință față de propria persoană. După cum se vede din următoarele versuri din epistolele pontice, Ovidius avea conștiința culpabilității sale:

„De-aș fi silit eu însumi pe mine să mă judec,/ Pedeapsa mea de astăzi s-o scad eu n-aș putea". (Huic ego quam potior nil posse demere poenae,/ Si iudex meriti cogerer esse mei)²⁷.

Motivul ovidian *fortuna labilis* se regăsește și în *Elegiile romane* (*Römische Elegien*) ale lui Goethe. *Fortuna* nu mai are aici accepția de „soartă”, ci de „noroc”, de „cazie, întâmplare cu chipul mereu schimbat” (*Gelegenheit immer in andrer Gestalt*):

„Zeea aceasta cunoașteți-o! E Întâmplarea/ Ce vi s-arată adesea, veșnic cu chipul schimbat". (Diese Göttin, sie heisst Gelegenheit; lernet sie kennen! Sie erscheint euch oft, immer in andrer Gestalt)²⁸.

Într-o altă „elegie romană”, *Fortuna* apare ca fiică a lui Iupiter Xenius, fiind întotdeauna capricioasă, nestatornică:

„Fiica-ți Fortuna și ea, cu toane de fată,/ Cele mai splendide daruri împărtășește". (Deine Tochter, Fortuna, sie auch die herrlichsten Gaben/ Teilt als ein Mädchen sie aus, wie es die Laune gebout)²⁹.

La sfârșitul *Metamorfozelor*, Ovidius spunea, în chip profetic: „Voi fi citit de popor și cu faimă prin șiruri de veacuri/ Eu voi trăi..." (Ore legar populi, perque omnia saecula, fama,/.../ vivam)³⁰. Aceste cuvinte s-au adevărat pe deplin, căci, la 2050 de ani de la nașterea sa, Ovidius rămâne mereu actual, viu, supraviețuiește prin nemuritoarele sale versuri.

1. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. București, 1970, p. 28.

2. Francesco de Sanctis, op. cit., p. 106.

3. *Tristia*, I, 3, v. 1-4. Traducere: Eusebiu Camilar.

4. George Călinescu, *Ovidiu, poetul*. În: George Călinescu, *Scriitori străini*. București, 1967, p. 113.

5. *Il Canzoniere*, sonetul I. Traducere: Eta Boeriu.

6. *Tristia*, II, v. 207.

7. *Ex Ponto*, IV, 3, v. 35.

8. *Rime in vita di Madonna Laura*, sonetul II. Traducere: Eta Boeriu.

9. Nicolae Lascu, *Ovidiu – omul și poetul*. Cluj, 1971, p. 360.

10. Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze de la începuturi și până în zilele noastre*, București, 1970, p. 36.

11. Vezi Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. I, București, 1999, p. 139.

12. Montaigne, *Essais*, c. I, cap. 26.

13. Ibidem, cap. 37.

14. *Metamorphoses*, c. I, v. 85-87. Traducere: Maria-Valeria Petrescu.

15. *Tristia*, III, 10, v. 23-24. Traducere: Teodor Naum.

16. Sorina Bercescu, *Ronsard et Ovide*. În: *Acta Conventus Omnium Gentium Ovidianis Studiis Fovendis*. București, 1976, p. 168.

17. *Carmina*, V. Traducere: Petre Stati.

18. Apud Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze...*, p. 105. Traducere: B. Solacolu.
19. *Eclogae*, X, v. 69.
20. Vezi Dan A. Lăzărescu, *L'arc-en-ciel baroque: les „Peines d'amour perdues” depuis Ovide jusqu'à Shakespeare*. În: *Acta Conventus...*, p. 395.
21. Vezi Monica Chesnoiu, *Ovidiu în Renașterea engleză: ecouri shakespeareiene*. În: *Analele științifice ale Universității „Ovidius”*. Seria Filologie. Vol. al XII-lea. Constanța, 2001, p. 251.
22. Traducere liberă: Ștefan Cucu.
23. Idem.
24. Idem.
25. Vezi, pentru aceste aspecte: Nicolae Lascu, op. cit., p. 363, 378, 382, 385-386.
26. *Maximen und Reflexionen*. În: *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Siebenter Band. Berlin und Weimar, 1981, p. 552.
27. *Ex Ponto*, III, 6. Traducere: Teodor Naum.
28. *Römische Elegien*, IV, v. 17-18. Traducere: A. Covaci.
29. *Ibidem*, VII, v. 19-20. Traducere: Maria Banuș.
30. *Metamorphoses*, XV, v. 878-879. Traducere: Maria-Valeria Petrescu.

Valoarea documentară a poeziei ovidiene

Opera literară a lui Publius Ovidius Naso a transmis tuturor timpurilor un mesaj profund uman. În infinita varietate și multiplicitate de aspecte pe care le prezintă, generațiile și-au aflat în ea un refugiu care răspundea unor gusturi, preferințe literare și nevoi spirituale din cele mai diverse. Conștient, el a ridicat prin scrisul său un nepieritor monument, pe care l-a donat lumii întregi. Previțiunea lui Ovidiu privind supraviețuirea sa de-a lungul veacurilor s-a împlinit:

„... a mea faimă prin veacuri va trăi
Cât o să vadă Roma de pe-ale ei coline
Supus tot universul, citit și eu voi fi”

(*Tristia* 3, 7, 50-53).

Poezia lui Ovidiu simbolizează azi culmile atinse de literatura antică în contribuția ei la formarea culturii universale.

Dincolo de aceste considerente generale, trebuind să plasăm poetul în coordonatele proprii de timp și de spațiu, două numiri geografice se leagă strâns între ele: una este în Italia, orașul Sulmona de astăzi (*Sulmo mihi patria est*), cealaltă este la țărmul Mării Negre, la Tomis, Constanța zilelor noastre, a doua patrie a marelui exilat. Poet al pământului natal, Ovidiu este și poet al ținutului tomitan, iar în această dublă cetățenie *patria* constituie pentru el o realitate spirituală permanentă, un element regenerativ cu valori simbolice.

Ovidiu se consideră „vlăstar al lumii peligne” (*Peligni ruris alumnus*; *Amores*, 3, 15, v. 3) și va simți de-a lungul întregii sale vieți legătura cu pământul natal, simbol al fericirii simple și al rodniciei. El va aduce „fală neamului pelign” (*gloriam Paeligni gentis*), o faimă nouă pentru ținutul cunoscut a fi ridicat armele pentru libertatea italicilor (*quam sua libertas ad honesta coegerat arma*). Ovidiu îi prevede orașului natal o mare celebritate grație tocmai gloriei sale poetice:

„Și, privind într-o zi zidurile Sulmonei cele bogate în ape, ocupând numai mici suprafețe de teren, un străin va spune: Pe voi care ați dat un poet atât de vestit, oricât de mici ați fi eu vă numesc mari” (*Amores*, 3, 15, v. 11-14).

Sentimentul afecțiunii filiale față de locul natal Ovidiu îl va evoca cu căldură ori de câte ori are prilejul. Într-o operă de tinerețe (*Amores*, 2, 16, v. 1-10) poetul evocă Sulmona „a treia parte a ținutului pelignilor... un teritoriu mic, dar

sănătos datorită apelor care-l brăzdează”; „ogoarele pelignilor sunt scăldate de pâraie limpezi, iar din pământ crește iarbă îmbelșugată. Pământul e bogat în grâne, dar și mai bogat în struguri; din ogorul afânat se înalță arborele Palladei care produce măslină și, cu ierburile care cresc printre pâraiele șerpuite, o pajiste verde acoperă pământul cel umed”.

Am dat pasajul în întregime pentru a stabili legătura cu o altă operă a lui Ovidiu din anii exilului acestuia la Tomis, în care referirile la ținutul natal apar indirect, în contrast cu ceea ce găsește proaspătul exilat într-un ținut pe care îl refuza de la început.

Într-o singură elegie (*Tristia*, 4, 10, v. 2) poetul se referă la Sulmona „cea cu fântâni de gheață”, atribut nu nou pentru orașul cunoscut de altfel în variantele: „Sulmona cea răcoroasă”, (*Faste*, 4, 95) și „Sulmona cu multe izvoare” (*Amores*, 3, 15). Referitor la ținutul pelignilor, interesul poetului se îndreaptă spre casa părintească și proprietățile rurale, care au constituit pentru el, de la început, universul cel mai apropiat al patriei.

Cu aceste imagini în suflet, prin antiteză, Ovidiu respinge aerul, apa și pământul exilului. Climatul nu este moderat (*temperie caeli*) – se înțelege că cel din țară -, apa este sărată și nu dulce; ulmul nu este îmbrăcat cu viță-de-vie, iar poamele nu atârnă din ramuri de copac (*Ex Ponto*, 8, 3).

Sunt imagini din ținutul natal familiare poetului. Și mai departe Ovidiu aplică aceleași clișee: „pe ogor nu cresc roade și nici strugurii cei dulci”; „pe râpe nu înverzesc sălcii și nici stejarul de munte”; Ovidiu vorbește de nebunia vânturilor (*rabie ventorum*) din ținutul getic, de câmpii necultivate (*campi cultore carentes*) și ogoare întinse pe care nu le revendică nimeni.

În schimb, are vie în minte primăvara Italiei „încinsă cu coronă de flori” (*ver... cinctum florente corona*), imaginea secerătorilor „cu trupurile goale”, „vilele încărcate de rod” și „ogoarele despărțite de ape”. Poetul nu mai găsește în Pont fântânile Sulmonei (*Nec tibi sunt fontes*), nu e obișnuit cu câmpii deschise (*apertis arvis*), în care arborii sunt rari (*rara... arbor*) și nu ciripesc păsările.

Toate imaginile, atât de încărcate de căldură și culoare, din ținutul pelign, impregnate adânc în memorie, poetul nu le mai regăsește. Nici îndeletnicirile oamenilor nu sunt aceleași; nu se găsește purpură în Marea Neagră, iar femeile tomitane n-au învățat arta zeiței Pallas.

Poetului i-ar fi la îndemână să-și cultive pământul, să pască caprele „care se cațără pe stânci”, să-și sape sau să-și ude grădina, ocupații practice de locuitorii ținutului pelign și pe care, cel puțin grădinăritul, el însuși l-a practicat.

Toate aceste referiri alcătuiesc universul ținutului natal, de care Ovidiu s-a depărtat, mai întâi plecând la Roma, și apoi definitiv prin reglarea lui la Tomis. Nostalgia după acest ținut însă, a fost o temă permanentă pe care Ovidiu a exprimat-o atât de bine:

„Nu știu de ce pământul natal ne atrage prin dulceața sa și nu ne lasă să-l dăm uitării”.

(*Nescio qua natale solum dulcedine cunctos ducit, et inmemores non sinit esse sui*”).

(*Ex Ponto* 1, 3, v. 35-36).

Mult mai numeroase sunt mărturiile poetului referitoare la locul și oamenii din ținutul getic, în mijlocul cărora și-a trăit nouă ani din viață și unde și-a allat și sfârșitul. Ele își află expresia în cele două culegeri de scrieri din exil – *Tristia*

și *Epistulae ex Ponto*, documente încărcate de o semnificație profund umană, dar și de o importantă valoare documentară. Pentru a aprecia cât mai just valoarea pe care o au ca document istoric, nu trebuie să pierdem din vedere împrejurările în care poetul le-a alcătuit. *Tristia* și *Epistulae ex Ponto* sunt două culegeri de scrisori ale unui poet condamnat să trăiască la marginile lumii civilizate de atunci, într-un ținut cu clima prea aspră pentru un meridional și în mijlocul unei populații prea înapoiate pentru un reprezentant de seamă al societății rafinate din capitala Imperiului. Așa se explică de ce mediul înconjurător apare în aceste scrisori acoperit cu vălul cernit al melancoliei. Dar în ciuda sforțărilor de a adapta realitatea la stările sufletești, poetul nu pierde aproape niciodată viziunea obiectivă a realității. Bogata sa imaginație poetică este împletită cu un spirit de observație fin și pătrunzător, iar ochiul său ager înregistrează cu precizie ceea ce este mai caracteristic pentru locurile și oamenii în mijlocul cărora trăiește.

Prin insistența cu care sunt tratate, unele din aceste observații devin motive literare, pe care vom încerca să le analizăm grupat, pentru a putea face apoi o apreciere cât mai justă a lor.

Ideea *locului exilului*, tratată încă din cartea I-a a *Tristelor*, când Ovidiu nu sosise încă la Tomis, și reluată în celelalte cărți, îmbracă la început un aspect general, cu elemente fanteziste și exagerate, când poetul înșiră numiri geografice ca Bosforul cimerian, râul Tanais și Lacul meotic (*Tristia* 2, v. 187-192), ca să nu mai vorbim de afirmația „Cât de aproape-i Pontul de Styxul cel cumplit” (*Ex Ponto* 3, 5, v. 56). Că Ovidiu cunoaște în fond, plasarea exactă a locului de exil, o dovedesc numeroasele variante pentru desemnarea teritoriului din *Pontul Stâng*, denumire curent folosită la Roma când se are în vedere apărarea și protecția acestei regiuni de graniță a Imperiului: „țărmlul cel sălbatic al Pontului”, „Pontul cel barbar”, „Pontul ars de ger” sau „Pontul cel cu nume așa de-nșelător”. Și mai concludente însă sunt raportările la fluviul Istru; Ovidiu declară: „am fost trimis la gurile Istrului cu 7 brațe” (*Tristia* 2, v. 189), „sunturgiunit la Istru” (*sum summotus ad Histrum*; *Pontice* 3, 4, 91); vorbește de „ținutul/unde Istrul cel larg se unește cu apele mării” (*terra/latus ubi aequoreis additur Hister aquis*; *Tristia* 5, 7, 1-2), geții din Dobrogea sunt cei cuprinși între Pont și Istru (*quos Pontus et Hister habet*, p. 3, 2, 44) și, în sfârșit, fluviul Istru este hotarul de apărare al lumii controlate de romani (*medio defendimur Histro*; *Tristia* 3, 10, 7).

Strâns legate de poziția geografică a teritoriului sunt știrile pe care le dă poetul referitor la *condițiile climatice*. Motivul dominant și asupra căruia revine cu o stăruință obsedantă este *frigul*. Măiestria cu care sunt descrise rigorile iernii, succesiunea, gradația, contrastele și varietatea elementelor constitutive ne arată că la baza creației stă realitatea. Este nu mai puțin adevărat că pe acest fond poetul a brodat și elemente din propria-i imaginație:

„Nici soarele, nici ploaia nu pot topi zăpada,
Și crivățul o-ngheață; ea-n veci nu se mai ia,
Nu s-a topit cea veche și vine alta nouă
Și-n multe părți rămâne omăt din două ierni”.
(*Tristia* 3, 10, 13-16).

În general, din elementele componente ale climei sunt utilizate numai acelea care îl ajută pe poet să pună în lumină viața sa grea din exil, îndeosebi efectele nefavorabile ale condițiilor climatice asupra sănătății sale. Exagerările și elementele subiective pot fi însă cu ușurință identificate, astfel ca pasajele respective să-și păstreze nealterată valoarea documentară.

Pe aceeași linie a prezentării aspectelor nefavorabile se situează și știrile pe care ni le dă Ovidiu despre *vegetație* și despre *bogățiile naturale* ale regiunii dobrogene. Poetul își alege câteva elemente din care formează clișee, pe care le reproduce în întreaga operă din exil. Caracteristic – după poet – în peisajul pontic este lipsa oricărei vegetații lemnoase, lipsa pomilor roditori și îndeosebi a viței-de-vie. E greu însă să acordăm credit total acestor afirmații. Poate, cel mult, fi vorba de clișeu ținutului pelign, cum am văzut, pe care poetul nu-l mai regăsește aici, sau de generalizarea unui aspect particular, cauzat de dese atacuri și distrugerii ale populațiilor din nordul Dunării. De altfel, și alte mărturii vin în sprijinul afirmațiilor noastre: existența unui oraș cu numele Dionysopolis, e drept mai la sud de Tomis, și aflarea la Constanța (locul vechiului Tomis) a numeroase monumente legate de cultul lui Dionysos. Mai mult, existența unei divinități locale – zeul Sabazios – cu atribuții identice cu acelea ale lui Dioysos, ne documentează practicarea culturii viței-de-vie în rândul populației băștinașe. De altfel, Ovidiu însuși recunoaște că vinul era un articol răspândit printre locuitorii din Tomis, atunci când ni-i înfățișează consumându-l în bucăți înghețate.

În ce privește pomii fructiferi și arborii în general, se pare că Ovidiu a extins asupra întregului teritoriu dobrogean particularitățile vegetației de stepă din imediata apropiere a orașului. Aceeași generalizare o face când vorbește despre pelin ca singura plantă răspândită: „*Tristia per vacuos horrent absinthia campos*” (*Tristia*, 3, 1, 23).

Mai numeroase, mai bogate în amănunte și de aceea mai prețioase sunt știrile pe care le dă Ovidiu despre populațiile de la extremitatea nord-estică a lumii romane.

Dintre acestea, *geții* ocupă cel mai important loc în opera de exil a poetului. Ovidiu transmite salutări „din țara geților” (*e Getico; Tristia* 5, 13, 1), ogoarele sunt getice (*Geticis... ab arvis; Ex Ponto* 1, 9, 45), conviețuiește deci „printre geții” (*inque Getis; Tristia* 3, 9, 4). Geții sunt întâlniți pretutindeni, în imediata apropiere a Tomisului și în interiorul acestuia:

„Deși în acest loc sunt amestecați greci și geți,
țărml ține mai mult de geții nedomoliți”.

(*Tristia* 5, 7, 11-12).

Poetul îi știa locuind până departe, deoarece vorbește de „țărml care unește pe geți cu cruzii sarmați”.

Geții sunt localizați și dincolo de Istru – „fluviu din care beau geții cei ne-supuși pe deplin” (*non bene pacatis flumina pota Getis; Ex Ponto* 3, 4, 92).

Numeroasele versuri, în care sunt pomeniți geții, singuri sau împreună cu alte populații, aprecierile de tipul „*tecta plus quoque parte tenet*” (= ocupă cea mai mare parte din case), precum și alte prețioase date, fac dovada caracterului băștinaș și preponderent al acestui element etnic. Ovidiu încheie astfel seria izvoarelor literare mai vechi, începând cu Herodot, care amintesc pe geți ca populația cea mai veche și cea mai numeroasă în aceste ținuturi.

Un alt izvor literar antic, demn de încredere și oarecum contemporan cu Ovidiu – avem în vedere *Geografia* lui Strabon, confirmă datele oferite de poet. Strabon precizează că „geții sunt cei care se întind spre Pont și spre răsărit” (*Geogr.*, VII, 3, 12) sau amintește de „partea inferioară a fluviului până în Pont, de-a lungul căreia trăiesc geții” (*Geogr.*, VII, 3, 13).

Alături de geți, Ovidiu amintește și de alte populații din Dobrogea, unele de dată mai veche, de la întemeierea coloniilor vest-pontice – cum este cazul grecilor, – altele de dată mai recentă, enclave pătrunse sporadic în Dobrogea

și stabilite aici – sciți, sarmați, bessi etc., dar toate sfârșind prin a fi contopite în masa precumpănitoare a geților.

Referindu-se la grecii din Tomis, de exemplu, Ovidiu arată că aceștia sunt *veniți* în masa geților autohtoni (*inque Getis Graias constituere domos; Tristia* 3, 9, 4) și numeric sunt depășiți: „Mixta sit haec quamvis inter Graecosque Getasque, (*Tristia* 5, 7, 11-12), / a male pacatis plus trahit ora Getis” (vezi, mai sus *Tristia*, 5, 7, 11-12).

Exagerând rezultatele unui proces de contopire care se instalase treptat și se accentuase în perioada anterioară venirii lui la Tomis, Ovidiu relatează că grecii și-au părăsit portul tradițional împrumutând îmbrăcăminte de băștinașilor; mai mult, și-au pierdut și puritatea limbii, aceasta conținând acum numeroase elemente getice.

Descrierea pe care o face poetul *tipului fizic* al geților constă din numeroase epitete răzlețe, cu colorit subiectiv, menite să accentueze atitudinea de neadaptare și de refuz pe care poetul o adoptă la început:

„Nu m-am deprins cu apa, nici aerul nu-l sufăr
Și, nu știu cum, nu-mi place nici chiar pământul lor”.

(*Tristia* 3, 3, 7-8).

În această notă de negare, geții văzuți de Ovidiu sunt aspri, (*trux Getes*), războinici (*Marticolam Geten*), neomenoși (*inhumanos Getas*):

„Nu este în toată lumea un neam mai sălbatic decât geții”.

(*Nulla Getis toto gens est truculentior orbe*).

(*Ex Ponto* 2, 7, 31).

Într-un cuvânt, ei corespund tipului de *barbarus* pentru lumea rafinată de la Roma de la începutul Imperiului. Înfățișarea fizică, îmbrăcăminte, firea războinică a geților sunt interpretate de poet ca tot atâtea componente ale conceptului de *barbarus*. Geții sunt prezentați cu „trupurile acoperite cu piei și părul lung” (*pellibus et longa corpora tecta coma; Tristia* 5, 13, 32); au „glas și chip sălbatic” (*vox fera, trux vultus; Tristia* 5, 7, 17); „părul și barba lor nu au fost tunse niciodată” (*non coma, non ulla barba resecta manu; Tristia* 5, 7, 18) și poetul rafinat și subiectiv de-abia îi consideră demni de numele de *om*: *vix sunt homines hoc nomine digni* (*Tristia* 5, 7, 42).

Ca îmbrăcăminte a geților, Ovidiu amintește de mai multe ori cojocul din piei de oaie și pantalonii largi (*laxae bracae* sau *Persica braca*), piese care i s-au părut mai caracteristice pentru aspectul sălbatic și fioros cu care voia să-i înfățișeze pe geți.

Armele caracteristice sunt tolba, arcul și săgețile îngălbenite în venin de viperă:

„In quibus est nemo, qui non coryton et arcum
telaque vipereo lurida felle gerat”.

(*Tristia* 5, 7, 15-16).

La acestea se adaugă nelipsitul cuțit (*culter*) „pe care îl are legat la șold orice barbar” (*quam iunctum lateri barbarus omnis habet; Tristia* 5, 7, 20).

Într-o regiune neliniștită, aflată la marginea Imperiului, cum era Dobrogea, elementele de ordine și justiție – legile și dreptatea (*leges et aequum*) sunt anulate de forță (*cedit viribus*). Geții nu se tem de armele soldatului roman (*nec Ausonii militis arma timet; Ex Ponto* 2, 2, 84); pe lângă arme și cai îi ajută „deprinderea de a îndura îndelung setea și foamea” și faptul că dușmanul care i-ar urmări nu va găsi apă (*Ex Ponto* 2, 2, 87-88).

Cu toate acestea, nu războiul este îndeletnicirea geților în mijlocul cărora trăiește poetul. Atitudinea războinică este un răspuns la situația politică a

regiunii – nu întru-totul supusă Romei (*nequm pacata Romae*) și la repetatele incursiuni ale triburilor din dreapta Dunării. În perioadele de liniște geții de aici se ocupau cu cultivarea pământului, creșterea oilor și a caprelor, având și vite de jug pentru muncile agricole.

A devenit clasică imaginea plugarului care „cu o mână ară cu cealaltă ține arma” (*Tristia* 5, 10, 24); tot Ovidiu vorbește de păstorul care cântă din fluier „ținând coiful pe cap” (*sub galea... cantat avenis*; v. 25). Imaginea ideală în care Ovidiu se transferă pe el ca exilat este cea a unui fermier, în accepția antică a termenului, care își cultivă pământul și își paște singur „sprijinit pe un toiag” caprele și oile (*Ex Ponto* 1, 8, 49-60).

Starea materială a geților este modestă: *ruris opes parvas* (= bogații mici ca la țară; *Tristia* 3, 10, 59). Deși nu putem vorbi acum de un proces de ruralizare a Tomisului, termenul reflectă starea de slăbiciune a orașului, după tulburările din sec. I a. Chr. și înaintea înfloririi deosebite pe care o va cunoaște în sec. II p. Chr., când devine „metropolă a Pontului Stâng”. Pentru epoca în care a scris Ovidiu însă, ceea ce numește poetul „agoniseala sărmanului plugar” (*quas divitias incola pauper habet*) se compune din locuință (*casa*), vite (*pecus*), care ce scârțâie (*stridentia plaustra*) și bineînțeles, produsul ogoarelor (*opes*) (*Tristia* 3, 10, 59-60).

Sunt demne de reținut și îndeletnicirile femeilor. După spusele poetului ele se ocupau mai puțin cu prelucrarea lânii în țesături fine și colorate, deoarece lâna oilor era prea aspră pentru aceasta; în locul războiului de țesut ele mânuiau râșnița de măcinat, iar în vase purtate pe cap aduceau apă (*Ex Ponto* 3, 8, 9-12).

Aceste ocupații sunt părăsite în perioadele tulburi datorate deselor invazii ale populațiilor de la marginea Imperiului. Nota caracteristică în care se desfășoară viața și care vine în contradicție cu pacea lui Augustus este tocmai teama (*metus*) și nesiguranța (*pacis fiducia numquam*).

Poetul declară:

„Nu vei găsi pe lume un loc în care pacea
Lui Augustus mai străină să fie ca aici”.

(*Tristia* 2, 5, 17-18).

Ovidiu ne transmite că „regiunea aceasta a intrat foarte de curând sub jurisdicția ausonică” (*haec est Ausonio sub iure novissima*; *Tristia* 2, 199), informație care, fără să ne releve data precisă a evenimentului, confirmă indicațiile altor izvoare potrivit cărora cetățile de pe țărmul de vest al Mării Negre au fost alipite într-o primă formă Imperiului roman sub domnia lui Augustus, oricum la o dată anterioară anului 9 p. Chr., când Ovidiu sosește la Tomis. Litoralul cu cetățile grecești erau supravegheate de un comandant – *praefectus orae maritimae*, până la data înființării provinciei Moesia (în primii ani de domnie ai lui Tiberius), când vor trece, se pare, sub directa dependență a guvernatorului provinciei. Restul teritoriului Dobrogei se afla sub controlul regilor odrisi. Ovidiu amintește prezența unor trupe odride în nordul Dobrogei, la Aegyssus (*Ex Ponto* 1, 8, 15-16; 4, 7, 25) și face apel la regele Cotys să-i asigure siguranța exilului (*Ex Ponto* 2, 9, v. 38 și 79). Față de această situație, atacurile geților din stânga Dunării par o reacție normală, ei revendicându-și un teritoriu care până nu demult le aparținuse și a cărui cuprindere în granițele Imperiului roman nu o puteau acum accepta. Atacurile sunt mai dese iarna, când Dunărea îngheață și barbarii „năvălesc pe caii lor cei iuți” (*Tristia*, 3, 10, 54).

Dincolo de mențiunile cu caracter general, Ovidiu se referă strict și la două atacuri ale geților din stânga Dunării, cu scopul ocupării a două locuri de trecere – capete de pod – în dreapta fluviului. Unul din atacuri, din anul 12 p. Chr., s-a dat la Aegyssus (Tulcea), cetatea „de care cu greu se poate apropia cineva din cauza întăriturilor și a așezării locului” (*Tristia* 1, 8, 12) și pe care geții au cucerit-o pe neașteptate nimicindu-i pe odriși (*Odrisiis inopino Marte preemptis*; *ibid.* v. 5). Al doilea eveniment, din anul 15 p. Chr., se referă la ocuparea cetății Troesmis (Turcoaia) tot de către geți. În ambele cazuri, doar intervenția armată romană a dus la recucerirea cetăților și izgonirea atacatorilor, restabilind o oarecare siguranță în zonă: *ripa ferox Histri... tuta fuit* (*Ex Ponto* 4, 9, 76).

Nu numai geții sunt cei care atacă granițele imperiului; Ovidiu amintește de „lăncile sarmatice” (*picula Sarmatica*); sulițele bistoniene (*Bistonias sarissas*), arcul scitic (*Scythico arcu*) și de iazigii aprigi (*lasyges acres* sau *ferox lasyx*).

Aceeași stare de pace nesigură o are și orașul Tomis. Poetul vorbește de nenumărate neamuri din jur (*circa innumerae gentes*) care, amenință cu războaie crude (*fera bella minantur*). Săgețile otrăvite sunt culese în interiorul cetății, în mijlocul drumurilor (*intra muros; per medias vias; Tristia* 5, 10, 21-22) sau stau înfipte pe acoperișul caselor „ca un parapet” (*veluti vallato; Ex Ponto* 1, 2, 23).

Desigur, erau momente critice, dar imaginația poetului exagerează voit unele aspecte, menite să-și impresioneze cititorii. Ovidiu era conștient că era unul din poeții cu priză la public (*qui populi semper in ore fuit; Tristia* 4, 1, 66), de la care aștepta tocmai o revenire asupra situației lui de exilat.

Dincolo de aceste considerații, Ovidiu ne oferă în mai multe locuri informații prețioase asupra sistemului de apărare al Tomisului. Este atestată existența unui zid de incintă, așezat pe un promontoriu (*tumullus*) și care este prevăzut cu turnuri și porți (*Tristia* 5, 10, 17-18). În cele mai multe dintre pasaje Ovidiu încearcă să demonstreze nesiguranța sistemului, folosind epitete care subliniază slăbiciunea zidului și a porților: *brevis murus* (zid mic), *moenia exigua* (ziduri scunde), *porta vix firma* (poartă insuficient de solidă). Evident, și de data aceasta poetul exagerează; zidul, așa cum era, poate mic în comparație cu altele cunoscute poetului, a rezistat atacurilor din afară și putea face față nevoilor de securitate ale cetății. De altfel, poetul însuși, când vrea să atragă atenția asupra altor neajunsuri suferite în exil, spune că vântul făcea una cu pământul „turnurile înalte” (*altis turres*). Contradicția generată de motivul disperării poetului e evidentă: zidul e mic dacă e vorba de pericolul atacurilor năvălitorilor, dar turnurile lui sunt înalte când sunt zugrăvite ravagiile făcute de crivăț.

Nu este momentul să discutăm aici dacă zidul apăra orașul numai pe o latură sau era un zid de împrejmuire; faptul însă că poetul dă orașului denumirile de *castellum* și *castra* sugerează că este vorba de un zid de împrejmuire, informație sprijinită și de un document epigrafic din epocă și care se referă la existența la Tomis a unui *peribolos*.

Când condițiile o cer, însuși Ovidiu, care, cum singur mărturisește, în tinerețe a fugit „de asprele lupte ostășești” (*aspera militae iuvenis certamina fugi; Tristia* 4, 1, 71), iar armele le-a folosit drept *ludus* (joc), ia parte la apărarea orașului:

„Acum, la bătrânețe, țin la șold sabia, la stânga scutul
Și-mi ascund sub cască părul cărunt”.

(*Tristia* 4, 1, 73-74).

Vedem aici expresia unui proces de integrare a poetului roman în spiritul locului și al oamenilor, integrare de care cu atâta ostentație s-a ferit, dar pe care interesele comune și atitudinea geților față de el au provocat-o. Mărturia pe care tocmai am citat-o, Ovidiu o face deja în cartea a IV-a a *Tristelor*; deși în scrierile ulterioare poetul continuă să se lamenteze de condițiile pe care i le oferă exilul, faptele îl pun în postura unui cetățean tomitan activ și generos.

Momentul coincide și cu starea de oarecare siguranță a autorității romane la Dunărea de Jos. O dovadă este faptul că, în anul 15 p. Chr. locuitorii din Tomis își pot permite să organizeze jocuri publice la diferite sărbători. Cu prilejul unei ceremonii consacrate memoriei împăratului Augustus, Ovidiu este ales agonotet al cetății. Mai mult, orașul bate din nou monedă proprie și, pe cât se pare, ridică un templu pentru cultul imperial. Ovidiu apare în versurile sale ceva mai liniștit și întrerupe seria lamentațiilor cu vorbe de grațitudine la adresa cetății care îl găzduiește și al tomitanilor care îl prețuiesc.

O problemă de care ne vom ocupa în continuare este atitudinea geților față de poet. Ovidiu însuși depune mărturie:

„Tomitani, soarta mea a fost primită de voi cu bunăvoință”
(*Molliter a vobis mea sors excepta, Tomitae*)

(*Tristia* 4, 14, 47).

Că nu este vorba doar de o simplă afirmație, ne dăm seama din înlesnirile de care s-a bucurat poetul între tomitani: este singurul scutit de dări și este lăudat în decrete:

„extant decreta, quibus nos
laudat et in munes publica cera facit”.

De aceleași privilegii spune poetul că se bucură și în cetățile vecine.

La rândul lui, Ovidiu scrie în graiul getic și ține, târziu, să se justifice: „locurilor, nu oamenilor le-am adus învinuiri prea îndreptățite” (*in loca non homines verissima crimina dixi; Ex Ponto* 4, 14, 29). Pe oameni îi iubește (*Tomitae quos ego... amo*). Acest sentiment, nou exprimat, pentru noi și pentru poet este pe deplin explicabil: orașul i-a fost gazdă credincioasă (*hospita fida*) și el a fost tratat ca un oaspete bun (*bonus hospes*).

Aceleași epitet, *fidelis* este propriu și oamenilor; în plus, pe aceștia îi caracterizează blândețea (față de cei pașnici adăugăm noi) – *tam mites*, cinstea (*probitas*) și prietenia (*amicitia*). Acestea au făcut ca locul să nu-i pară poetului atât de trist (*Nil fore dulce mihi Scythica regione putavi; Ex Ponto* 2, 1, 3) și să-și afle în Tomis o a doua Romă: „Azi Roma mea e locul ce soarta mi l-a dat”.

Este expresia care-l face pe poet mesagerul civilizației romane la Dunărea de Jos, martor al zămislirii unui nou popor, care-i poartă memoria în ființa sa eternă. În același timp, Ovidiu este și primul rapsod care a încântat cu lira sa sufletele strămoșilor geto-daci, a căror limbă și-a însușit-o. Creația sa se înscrie în antologia universală și românească, ca moment unic de satisfacție artistică, ceea ce contribuie o dată mai mult să-l facă viu în amintirea tuturor generațiilor de români și venerat în mod constant.

LILIANA URSU

Sâmbătă cu Ana Ahmatova

E sâmbătă. Traduc din Ahmatova. De cealaltă parte a ferestrei pisica mă privește ca printr-o ninsoare.

Aplecată peste umărul meu poeta își privește cuvintele călătorind albastre, gri, perlate. Viorii. Candele aprinse. Las fiecă cuvânt să o îmbrățișeze, cum i-ar îmbrățișa Mediterana gleznele reci. Și mâinile, i le așez pe blana aurie a pisicii ce în curând îi va toarce în poală.

E sâmbătă. Traduc din Ahmatova la flacăra lumânării de sub samovarul de sticlă cumpărat într-o sticloasă zi de decembrie la Copenhaga. Când înaintam fericiți, tată, mamă și fiu prin zăpezile prințului Hamlet sau ne fotografiam cu Marea Nordului și micuța sirenă nebănuind nimic despre această sâmbătă în care traduc din Ahmatova. Doar eu și muza în casă. Ochi în ochi. Singurătate în singurătate.

Te chema ca pe bunica mea. Ana. Ea a murit tânără și nu am cunoscut-o. Doar din fotografii. Nici pe tine nu te-am cunoscut. Doar din portretul lui Modigliani. Acum când îți scriu cineva ridică un zid, cărămidă peste cărămidă, iarnă peste iarnă. Poate o zidește iar Manole pe Ana. Poate cineva bate cu o crizantemă în acest zid. Poate o stea sau numai o rază. Sau o șoaptă a ta, îndreptând un vers spre seară.

Poem la Lipiza

Fraxinus Excelsior,
Sophoria Japonica,
Acer Campestre,
Celtis Australis,
Tilia Europea
Ailantus Altissima,
Juglans Regia,
Cupresus Sempervirens,
Pino Nigra

– pădure de nume, cuvinte în picioare
cuvinte înverzind sfios dar cu fructe și
flori

revărsate în acest poem,
umbra a atâtor vieți
umbra mai bogată decât tot aurul lumii

o, armada a cuvintelor latine
acum defilează în umbra ta regească
și umbra albă a cailor lipizani,
grația lor înăscută
ca un vers din Ahmatova,
privirea lor blândă și caldă

ca un vers din Rilke
trapul lor nobil și exact
ca un vers din Machado,
galopul lor fierbinte
ca un vers din Neruda.

pacea lor
asemeni lacului în zori.

Salvarea insulei

În casă,
cât de senină e mărturisirea
freziei către lăleaua albă,
în prag de primăvară
când copiii au plecat la cules
de leurdă și de păpădii.

Un pas și încă unul, o nouă hartă
caligrafiază umbrele noastre
în parcul cu copaci exotici.
Cândva, sub umbra cireșului japonez
sub care stăm acum
își avea atelierul
meșterul de stele
....„Steaua sus răsare ca o taină
mare”...

iar sub laur
se întindeau imperiile ceții
dinspre nordul tău moldav
„Vezi ce rostești deasupra râului,
memoria lui e nemuritoare ”
cum versurile din Luceafăr
pe care mi le-ai recitat în latină
ca o presimțire a fiecărei
vocale-regină,
a fiecărei consoane-mareșal.

azi am fost deodată în toate insulele
pierdute :
Insula Ada Kale,
Insula Șerpilor
Insula Raiului
și le-am salvat împreună pentru o
dimineață
în insula cea de toate zilele
din Bucureștiul cel de toate zilele

din acest parc pe sub care trec
un râu și un metrou.

o hartă pictată pe un bob de orez
au caligrafiat cuvintele noastre
astăzi 13 martie 2007 după
Hristos
când tu aveai în geantă
„Rugăciuni la malul lacului”
și Acatistul Sfântului Serafim de
Sarov
și un poem abia început pentru
tatăl tău și povestirile lui de
pe front
iar eu purtam pe palme
un stup miniatural
și-n fiecă hexagon auzeam
cum respira
câte o rugăciune
la Maica Domnului.

Loc ferit

„Sunt făcuți de sora mea” scrie
pe punga cu tăieței de casă.
Cu auriul lor cuminte, casnic
s-ar mai putea picta lumea asta
încă o dată.
Ce dar curat – blândețe și
dragoste –
au mâinile ce au cules oul din
cuibar,
ce au frământat făina
ce au tăiat subțirile făpturi bălaie
cum pletele îngerului păzitor
gata să răsfețe în ploaie supa
familiei
cea de după Învierea Domnului.

Și câtă smerenie au mâinile
ce au purtat darul
din Moldova de Sus
până în acest loc ferit cu pomi în
floare
din ziua Sfântului Ioan Scărarul
pe care l-am prăznuit împreună
pe când soarele era la toacă
în grădina cea cu minuni
unde tu mi-ai arătat plantele de
leac

iar eu te-am prezentat
ceremonios
arborelui cu lalele
căruia tu în vis i-ai dăruit un an
din viața ta.

Tot azi l-am văzut aieva
dând cu var toți pomii din grădina
botanică
și atârând lumini în sufletele
noastre

pe Sfântul Anania din Calcedon.
Și l-am mai văzut noi
și pe leul care-i slujea la toate
și pe care l-a trimis Sfântul
cu o scrisoare stâlpnicului Pion
în care-i cerea să-i ierte pe
răufăcătorii lui
și cum deodată din iarba de sub
cedrul

sub care ne-am oprit
a răsărit o floare atât de
parfumată,
de blajină și de gingașă:

„Ea e iertarea. Sora iertare
și răsare prima primăvara
și apune ultima toamna”
Ea a fost adusă tocmai din
grădina
acelei mănăstiri a Maicii
Domnului din Egipt
ale cărei ziduri
au fost țesute de albine.

Un vechi proverb chinez spune:
dacă ai două cămăși vinde una
și cumpără-ți un trandafir
iar nouă, tot azi, în acest loc ferit
ne-a șoptit un înger
de pe scara sprijinită de o
magnolie:

„Dacă ai două cămăși vinde-le
pe amândouă
și cumpără-ți floarea iertării.”

Podul minciunilor

Din cruci și din roți
Îți e trupul, pod bătrân,
Ce nu legi două maluri.

Sub tine nici o apă nu tresare
Doar rondul de noapte,
Și Înțeleptele bufnițe de pe spinarea
câinelui

Și pietrele lucioase
Si valpurgice cețuri transilvane
Îți mai știi povestea adevărată.

Uneori, în nopțile cu lună plină,
Se mai aud strigătele vrăjitoarelor
Care au fost aruncate de pe zidurile
Ce unindu-le tu mai mult le desparți.
Vrăjitoarele mincinoase
Ale căror profeții nu s-ar fi îndeplinit.

Umbre cu ghiocci în plete
Se strigă cu nume străine pe podul
minciunilor:
Brunhilde, Agatha, Ramona, Iris.

Cum le mai zornăie bănușii ploii în
buzunare
Acoperind șoaptele lor de iubire.

Doar rugăciunea bătrânului călugăr
Mai face să răsară soarele deasupra
ta,

Bătrâne pod,

Și fetița mușcând din jimbla caldă
Și copilul alergând în urma cercului
de lemn

Și umbra aripilor lor
Unind cerul cu Sibiul

RADU VANCU

Barul de pe moscovei

ieșirea din barul de pe moscovei nu e nicicând o ieșire:
nu faci bine doi pași și se întâmplă iar –
se aștern pânzele de păianjen pe ochi,
precum noilor născuți,
pielea începe să tremure pe tine
ca velele mari ale triremelor aduimecând furtuna,
inima, mereu cu două fețe,
se repede cu bucurie crudă
și prinde să-ți roadă iar hămesită pieptul.
flenduri pe dinăuntru,
bâjbâi spre brațul ei
ca spre un țărnam salvator.

și toată povestea asta se face în tăcere,
ca-ntr-un film mut,
ninsorea cu zvârcolele ei de aur alb
închipuind satisfăcător punctulețele
de pe vechiul și bunul celuloid.
ninge, deci, pe moscovei,
și mă văd din față, ca în visele rele,
venind alături de camelia,
și când ajungem suficient de aproape
privesc încordat în ceilalți ochi ai mei;
cel de la brațul cameliei n-are nici o reacție,
ne întâlnim și în seara asta ca de obicei,
cum se întâlnesc vapoarele pe același ocean
și se salută, respectuos-temător, cu pavilionul.

de fapt, ca de obicei, nu se întâmplă nimic:
trec prin mine ca printr-o poartă uitată deschisă,
prinși în filmul mut al poveștii lor,
și se pierd în noaptea de celuloid zgâriat.
iar eu rămân la doi pași de intrarea în bar,
așteptându-le, ca moartea în tainiță, întoarcerea.
din barul de pe moscovei, unde vodca e doi lei suta,
nici nu există de fapt vreo ieșire.

Ce chestie, să stau prins în ședința
de catedră, tot tresărind, tot ascultând
goangele academice cu merdivodajul lor cu tot,
când soarele Țopăie după termopan și-mi arată
că pot să beau Stejarul pe terasă,
să-mi liniștesc mațele făcute ghem după țuica nocturnă.

Așa-i cu Cami:
când e supărată și se uită la mine,
mi se fac mațele ghem.
Și când e bucuroasă și se uită la mine
tot ghem se fac, nu pare mare diferență,
dar cine are o Cami a lui înțelege ce vreau să zic.

Asta e: am băut aseară
și cel puțin trei zile de acum înainte
n-o să-mi mai arunce în cascade
fenomenalele ei priviri,
mărgăritare înaintea porcului,
trei zile mă va urî
ca și când numai asta ar avea de făcut toată viața.
Trei zile abominația mea o va privi în tăcere,
până când ea va vorbi.

Atâta fosfor mi se va aduna până atunci în oase,
că voi străluci cu bucuria unui chibrit
care se aprinde în plină ninsoare
pentru fetița necăjită și rebegită și amărâtă.

Până atunci, până mă va privi iar, vermina mă mănâncă.

Lumea... lumea începe cu un scâncet, nu cu un bang.
Scâncetul ei după ce îmi spune că n-o mai iubesc,

că nu fac nimic din ce face un om care iubește.
În colțul străzii Oituz, în drum spre Ciuc,

aici și acum, începe implacabilă lumea.
Scâncetul ei pune în mișcare mașinile

care zguduie cu zgomot rău strada,
scâncetul ei posomorăște aerul și îi umple

pielea rece de pustule brune. Când plânge ea,
e plânsul, când ridică ochii spre mine,

e lumina. Ninsoarea cade liniștită în lumea nouă,
făcând-o la fel de strălucitoare, coborând

prin aerul atât de negru
pe un pământ atât de negru.

(Așteptând-o pe Cami la parterul unui hypermall din București și
bând cu posac entuziasm bere Tuborg)

Dintre sute de creații
vânturând azi mallurile,
jumătate tremolează
șalurile, șoldurile.

Frumusețe-n valuri ample
inundând azi mallurile,
și mă năclăie-n tristețe
șoldurile, șalurile.

Dintre sute de pupile
luminând azi mallurile,
nici una nu-nseninează
șalurile, șoldurile.

Singurele pupiluțe
aprinzând azi mallurile
poleiesc la alt etaj
șoldurile, șalurile.

Ca îngerii cerurile
tu cutreieri mallurile
unduindu-ți peste noi
șalurile, șoldurile.

Lumea nouă (amintire pentru tatăl meu)

dar, deocamdată, lumea asta:
lumea care a început cândva
între unșpe fără cinci și unșpe și cinci
în dimineața de noiembrie, cu strigătul tău mic
anunțând separarea definitivă a vertebrelor
și erecția mecanică a spânzuraților.

lumea ta se sfârșea cu marele animal de lemn,
cu piele aspră și rece, în a cărui burtă
erai închis. oameni pricepuți

au așezat cu grijă în pământ
animalul bej cu puiul în marsupiu
și au tras pământul deasupra ca o cortină.

și aerul s-a tras atunci ca o cortină
și am văzut lumea nouă: te odihneai în a șaptea ta zi,
cu jumatea de rachiu alb în față, fericit ca un rege,
așteptându-mă cu paharul pregătit.
oasele mi s-au topit de fericire și groază și am rămas pe veci îndatorat
animalului care te dusesese să te nască acolo.

Oglinzi (amintire pentru tatăl meu)

nu mi-e ușor să fiu supărat pe tine în zilele astea
în care se vede că cel mai tânăr dintre fiii tăi
(culmea, taman cel care te-a găsit cu ața de gât)
îți seamănă întocmai:
minte și bea și pierde slujbă după slujbă
și face femeile din familie să plângă.

drept e că și eu, cel mai bătrân dintre fiii tăi,
îți semăn și îi semăn și lui doru:
beau, mint (ficționez, hélas),
cami plânge și ea uneori -
de-asta îmi și vine greu să mă supăr,
mă uit la voi cum m-aș uita în oglindă.

inima ta simte, cred, că oglinzile și paternitatea
înmulțesc imaginile și sunt deci abominabile;
eu tot vreau să văd ființa mea și a lui cami
reflectată, altfel decât în ghicitură, într-o oglindă mică și clară,
chiar dacă asta ar însemna să înțeleg că inima ta
e un geniu și a mea... inima mea n-are, de fapt, importanță.

Sibiu

"Dans l'état de chute, la beauté est un monstre"

léon bloy

frumos ca un amplu saurian intrat în putrefacție,
orașul arată cerului coastele gotice pline de praf și pulbere.
puterea lui s-a dus.
sângele nu mai scaldă venele întortocheate ca niște ulițe germanice.
inima nu mai răpăie ca o tobă anunțând ospete sau execuții.
carnea ațoasă și fermă s-a făcut moloz.

viermii iubesc putreziciunea ce se cheamă oraș.
puterea moartă a marelui animal e pentru ei frumusețe:
din când în când, carnea unuia parcă prinde solzi
și viermele se trezește plin de spaimă
încercând să mugească precum un saurian.
după care își reia plin de ridicol și de mândrie târâșul
printre coastele gotice.
în fond, frumusețea e mai comodă decât puterea
și ea va mântui lumea și viermii.

ANDREI UNGUREANU

Poemul Dianei

Ceea ce vei citi în continuare nu este neapărat un poem. E mai mult o sclipire de vis, lumina unui fulger care a scăpărat și apoi, la fel de iute cum a apărut, s-a și stins....

Începe așa, cu o fetiță – o vom numi aproape convențional Diana în camera ei într-o rochie albă de mătase ori poate în pijama.

Se privea în oglindă și se vedea pe ea râzând oriunde aiurea, altundeva, printre castani înfloriți, sub o umbrelă de soare sau sub o rază de stea.

Diana este o fetiță și, ca orice fetiță, nu știe foarte foarte multe; Dar ceea ce știe, știe foarte bine...

Știe să se privească în oglindă clipe nenumărate fără să se plictisească... Pentru ea, oglinda nu e doar un geam mat cu oxid de argint, e o fereastră deschisă prin care poți întinde o mână ori poate pe amândouă și lași să intre vântul ori să privești când plouă... de acolo începe o lume a ei pe care o împarte cu un arlechin de pânză, un ursuleț de pluș, un cal de lemn și doi cățeluși. Și-a creionat singură lumea și, o dată cu ea, viața cu linii largi, ondulate, într-un carusel de culori pastelate.

Diana este o fetiță cu doi ochi calzi și urechi mici cu care a învățat să asculte povești. Calul de lemn i le spune adesea când s-a făcut deja noapte și lumina s-a stins sau când în inimă i s-a făcut ghem un arici.

Și ce să-ți mai spun? Dianei îi place să cânte, iar cântecul este viața ei, sclipitor, rotund și ușor ca un balon de săpun.

... Lumea Dianei e un album de 36 de coli wattman așezat întâmplător pe un raft. Când îl deschizi,

COALA ÎNTÂI,

poți să vezi chipuri care te privesc, uimite parcă de această întâlnire neprogramată. Și toată bucuria lor, și toată tristețea lor, și gândurile lor de grafit îți dezvăluie un tablou compozit, o scenă de film și o poveste adevărată:
Un scaun cu căptușeală veche,
Un cercel care s-a pierdut, un altul fără pereche,
O perlă care și-a scobit cândva locul între valvele unei scoici.

COALA DOI

când totul pare confuz:

O frunte ce se încruntă, doi ochi sclipitori,
Și degetul unei mâini ce se întinde spre două șiruri de dinți șoptitori.

COALA TREI

Ar trebui să vezi umbre hașurate în gri, ca niște kimonouri sapporo,
Și niște gene leneșe înainte de a ațipi...
Astăzi ne oprim la

COALA PATRU,

Pe care se prelinge ca o oală
O dără difuză de lumină albă;
Pare a fi un tren ci uitat într-o lojă
La teatru.

COALA CINCI

Trece fără să vrea de la o foaie la alta
De la o vârstă la alta – nu mai e o fetiță -,
De la o viață la alta, căutând-o pe a ei...
Dintr-o dată, tot schimbând și tot răschimbând filele, ca și cum s-ar plimba de colo-colo pe o stradă, în realitate sau în vis, înțelege întâia oară că anii au zburat, că toate întâmplările, reale sau imaginare, au trecut pentru totdeauna și că vor trăi doar în amintire;

COALA ȘASE

apoi memoria ei se răsucesce spre interior cu o ciudată, fascinantă sclipire, și reia aceste scene, aceste incidente, în vis sau aievea, plimbându-se pe o stradă sau stând cu o femeie, aranjând bucle sau vorbind cu un străin (acesta putând fi chiar eu)...;

dintr-o dată, dar întotdeauna cu teribilă insistență și acuratețe, aceste amintiri se însinuează, se ivesc ca nălucile la geamuri înghețate și îi cuprind toate fibrele ființei.

De acum înainte totul se întâmplă pe suprafețe mobile: gândurile, visele, acțiunile, întreaga viață. Un paralelogram pe care cade de pe o altă platformă a eșafodului. De acum înainte, frântă în miriade de fragmente, memoria ei, ca o insectă cu o sută de picioare, un centiped cu membrele fremătând ușor, absorbind toată atmosfera;

pășește cu filamentele-i sensibile care înghit cu lăcomie din trecut și viitor.

COALA ȘAPTE

și toate lucrurile se dizolvă în muzică și absint.

COALA OPT

Pășind pe străzile Bucureștiului într-o dimineață oarecare, intonând nebunește un fragment de Miller, amintit din mulțimea altora care mă năuceau, Mă împing într-o familiară și dulceagă confuzie, într-un hilar și bizar calcul de petale rupte („mă iubește, nu mă iubește; mă iubește, nu mă iubește”¹ etc., etc.) din mușețelul pia mater² – va memora, va reține ea oare, va numerota acest quasimesaj, această pseudoscrisoare, sau dimpotrivă, o va uita, o va repudia inexplicabil, aproape ireversibil în urna de dejecții a trecutului, transformând-o într-o întâmplare veche și – aproape sigur – falsă? Nu sunt sigur dacă îmi doresc să fiu posesorul unui creier cu petale impare; de fapt, aproape totul îmi scapă. Vreau doar ca ceea ce citești tu acum să-ți fie un filigran pe retină, fotografiat, multiplicat, remultiplicat pe nervii tăi gelatinoși și oftalmici, o pată lucioasă, metalică, o picătură sclipitoare de oja pe unghiile, pe coleopterele gândurilor tale.

COALA NOUĂ

E noapte, e 12 fără un sfert și nu trece o clipă fără să mă gândesc la tine. Și, Dumnezeule mare, credeam că va fi ușor... credeam că odată ce te-ai ascuns în tăcere, ca după o perdea, credeam că odată ce ai tras o linie de tăcere între noi, așa cum ai trage o plapumă peste tine când ți se face frig, mă va cuprinde și pe mine un val de răceală. Dar n-a fost să fie... e numai o umbră de liniște la o ceașcă de ciocolată caldă, un ficus într-un colț de cameră albă și goală, un abur diafan ce se ridică rotocoale-rotocoale încet spre tavan. E noapte și e ianuarie după jaluzele. Se făcu demult iarnă după geam. Și cât de mult urăsc iernile, cât de mult urăsc iernile unde nu ești tu...

COALA ZECE

Când ceea ce citești ți se pare scrisoarea unui amoretz disperat.

COALA UNSPREZECE

Mașini trec una după cealaltă pe șoseaua umedă, înnegrită de cauciucuri, de umbrele ciorilor, de strigătele mierlelor, de gândurile pietonilor. Aceștia, siluete minuscule și caraghioase, o traversează minut după minut, se intersectează o clipă, ca apoi să-și facă loc, să treacă mai departe, mai departe, asemenea unor mormoloci care înoată în nămol... Și mai departe, pe un traseu întortocheat, fără adresă. Privesc, încercând parcă să dau sens acestei alergări, acestei agitații de pălării, de genți și de ghete, de cauciucuri și tobe, de ochelari și de ciucuri. Periodic, câte un tramvai îmi fură ochii, lăsând să-mi scape firele poveștii, transformându-mă într-un păpușar supărăcios și neîndemânatic. Ca apoi să reiau totul; de la capăt. De ce acest joc? Pentru că. De aceea, nu știu..., poate pentru că norii sunt portocale (mutație genetică desigur), ori poate pentru că mi-e frică să adorm cu lumina stinsă. Ori, poate pentru că nu ești tu, nu ești tu, nu ești tu... nu ești tu...

COALA DOISPREZECE

Nu ești aici. Nu ești de găsit.

Te-am căutat în liniștea mea, te-am căutat la apus și la răsărit.

Și nu te-am găsit. Te-am căutat în tulburarea mea și am eșuat. Deși, parcă te vedeam... Erai învăluită într-o rază de lună și amintirea unui zâmbet îți modela figura.

Știam că, dacă îmi întind ambele brațe; degetele toate dacă le-aș fi întins ca după o fărâmă de marțipan, atunci ai fi devenit principesa mea eternă. Dar nu am făcut-o. Nu mă întreba de ce. Nu știu. Pur și simplu nu am făcut-o. Iar acum

Tu ești ulcerul
și cancerul meu metastazic;
Ești miopia mea
și durerea mea de oase.

COALA 13

e ianuarie după jaluzelele PeVeCe
trecut de miezul nopții. Tramvaiele ațipesc în depouri.
Laura Pausini cântă „non ce”...

¹ Când eram copil, la grădiniță, ne jucam de-a dragostea. Rupeam corole de romaniță din care smulgeam câte o petală: prima petală – mă iubește, a doua petală – nu mă iubește, și tot așa mai departe, până la ultima petală. Succesul în „dragoste” consta în a avea corole cu un număr impar de petale.

² Creier (din lb. latină)

DUMITRU PANĂ

Farul și Biblioteca au dispărut

Farul și Biblioteca au dispărut
în Alexandria. visul
de glorie. gloria visului. a
dispărut răgazul
pentru trecut. și nici răgazul
pentru viitor
nu se arată.

Farul și Biblioteca au dispărut.
nu și mândria

În anii barbari

În anii barbari el e mândru că-i
grec
și mai cu seamă atenian –
În anii atici barbarii erau sclavi –
În anii barbari atenienii sunt
ostracizați. dar el
e mândru că-i grec
și mai cu seamă atenian

Pentru vii și pentru morți

săpăm fântâni adânci
și morminte. textele vechi însă

(Appendix epigrammatum. Anthologia Palatina)

ne spun: „fântâni și morminte au
ridicat. fântâni și morminte au înălțat”

pentru vii și pentru morți

În patru timpuri

voi înțelege:
totul sfârșește totul începe
totul este ACUM. mă-nchin
zeului ACUM ce fi-va mereu

*

aici sus mai aproape de cer
mai aproape-i pământul
sub umbra de pin peste văile-adânci.
când se va ști întoarcerea-n vis ?

*

până sus la izvor
râul nici nu există

*

fără nimic. cuvântul gol
din semn înflorit

Nu mai aștept

nu mai aștept anotimpuri.
din noapte mai vin doar
mesajele cărnii în
voluptatea renunțării –

după știrile serii vin știrile dimineții –

trăiesc aici
între două știri despre trecut

Semn

noapte deplină:
semnele toate ucise
cu un singur semn

Peste toate

un semn mic rămâne în urmă
și se înalță
peste toate celelalte

Tu

fericirea e să mă satur de tine
fericirea e să nu mă satur de tine

Cât din mine

am ajuns într-o carte –
cât din mine ?
am ajuns într-o carte
fără tine

Din scrisorile netrimise lui Cristian

eu am întâlnit poezia.
tu ai întâlnit poezia.
și brusc nu ne-am mai auzit

PAUL SÂRBU

Samka, duhul apelor *

Şn noaptea Sfântului Vasile, aşadar în noaptea de Anul nou (Humbri avea o glumă, spunea că gerul de afară era „când sec, când demisec”), atras ca de o chemare a destinului, porni pe la unsprezece noaptea spre grindul Samka, fără să-i pese de Lila care rămase singură şi care poartă cu greu sarcina în noaptea de la răscrucea anilor. Se duse să vadă locul unde plănuia inconştient un „sacrificiu” pe altarul negru al duhului Samka. Nu ştia precis drumul, dar ştia că va ajunge cumva peste canale îngheţate şi printre tufe de cătină or sălcii desfrunzite. Bătea un vânt rece dinspre nord, dar luase cu el o sticlă de spirt. Fu atras ca de un magnet de altarul unde bunică-sa, Gheboasa, chema în noapte, în singurătatea crivăţului, duhul întunecat al Samkăi, care se întrupa, luând, fie chip bărbătesc, cu care coabita şi încheia legăminte între două lumi sau chiar trup femeiesc, cum i se arătase în vis lui Humbri. Mai aflase de la Daria că chiar el, Humbri, fusese menit duhului, ca primul urmaş pe linie bărbătească, dar că ea, Daria, nu voise în ruptul capului să ţină o astfel de fagăduială „drăcească”. Spera din partea duhului o vindecare miraculoasă, căci simţea crescând în el o nouă tumoare, de care nu le mai spusese nici Dariai nici Lilei... O simţea înăuntrul lui cât un pumn, arzându-l neîncetat ca un tăciune aprins, ziua şi noaptea, treaz sau beat, într-un loc pe care-l simţea cu precizie undeva lângă ficat. Ştia că e condamnat, că nu mai are nici o scăpare, că în zadar se cununase şi încercase să ceară ajutorul cerului unde i se promitea scăparea doar pe lumea cealaltă, iar el voia să-şi prelungească viaţa în lumea aceasta şi ar fi făcut orice pact, şi-ar fi vândut sufletul Samkăi, numai să fie ceva adevărat în tot acest mit vechi...

Humbri umbla prin japşe privind cum se zvârcoleşte Calea Laptelui deasupra, intrând şi ieşind din nori, târându-şi solzii şi scoţând uneori capul de şarpe cu ochii înstelaţi şi înveninaţi, urmărindu-l de parcă ar fi vrut să-l prindă ca pe o gănganie ca să-i sugă sângele ori ca pe un şoarece ori o nevăstuică ce se pitea după popândocii de rogoz de care se împiedica mereu. Humbri mergea şerpuit şi aiurea, era beat şi-i era teamă să nu se învârtască în cerc. Obosit se aşeză pe un popândoc privind de după un lan de stuf. Simţi sub el colţii drăceşti ai unor cornaci, ştia că oamenii deltei îi mănâncă, desfăcu cu dinţii aceste fructe, scuipe coaja lemnoasă şi ronţăi miezul dulce ce conţinea grăsimi, apoi rupse nişte tulpini de papură, desfăcu coaja şi mestecă rizomii

amintindu-și că, fiind copil, îi ronțăia ca pe niște acadele. După ce-și mai potoli foamea, auzi suflul înghețat al crivățului prin stufărișuri, privi din nou cărările întunecoase ale cerului, pline de hârtoape și gropi ce duceau mai degrabă în iad, în pământul morții, al tuturor sfârșiturilor și mai trase un gât de spirt. I se păru că doar aici pe pământ își mai poate prelungi viața și, fără să mai pregete, porni iarăși în căutarea Samkăi, a altarului negru al bunică-sii de pe grindul spre care mergea nesigur, ca spre o amânare a morții. Mări și grăbi pașii ca un ciudat pelerin spre un templu al întunericului privind arterele cerului tăiate din când în când de un criminal al înălțimilor, din care se scurgea peste lume un sânge întunecat, simțind cum se îndrepta pe drumeaguri stranii ce duceau chiar în sufletul său, spre locuri neumblate ancestral, spre părți magice ale creierului pe care oamenii nu mai umblaseră de mii de ani, de care se îndepărtaseră cu frică și de care el se apropia cu speranță, așa cum făcuse la întrunirile sataniste din trecut, când devastaseră morminte ori chemaseră Răul în miez de noapte, făcând orgii și sacrificii prin ruinele unei biserici părăsite unde erau o mulțime de șobolani și cârțițe și unde mestecaseră „iarbă”. Humbri simțea că se îndrepta nu spre grindul Samka ci spre adâncimi întunecate, poate spre vremurile sălbatice în care omenirea se închina la șerpi.

După ce trecu peste ochii hipnotici înghețați a două ghioluri și apoi peste pamblica unei gârle, ca un parazit intestinal al bălților, Humbri privi din depărtare duna cimitir a strămoșilor lui, ce scânteia argintiu sub nisipul stelar, privi grindul fostei vrăjitoare, locul unde aceasta viețuise în urmă cu un sfert de veac, loc de care se fereau oamenii și astăzi considerându-l al întunericului, al Răului. Acea gârlă înghețată ce încolăcea grindacul îi păru lui Humbri granița dintre două lumi, dintre cea a oamenilor de azi și cea a duhului Samka, a împărăției lui de sute de ani, a trecutului fără sfârșit și fără moarte, i se păru chiar o trecere spre gropile și subteranele minții lui, înspre o hrubă, o peșteră adâncă și plină de stalactite a sufletului pe care însăși omenirea o părăsi de milenii.

Humbri pășea la miezul nopții, la cumpăna dintre ani, parcă spre o altă lume. I se părea că intră fără întoarcere din lumea oamenilor în lumea spiritelor, că se întoarce cu mii de ani în noaptea timpului și a istoriei, pe o vreme uitată și patronată pe atunci de spirite. Pe de altă parte timpul acela i se părea a fi prezent în hăurile din creierul lui, unde nu există decât un prezent continuu, doar acoperit de uitare și îngropat adânc, un prezent atins de amintirea unei realități apuse și îndepărtate. Lui însă, cel mai puternic i se păru acel apus de demult, în sufletul omului lui cel de azi, un prezent ce mai licărea doar ca niște tăciuni în care, dacă sufli cenușa veacurilor, aprinzi și reînvii o realitate de mult uitată. Humbri mai sorbi o dată din sticla cu spirt și păși, slăbit și uscat sub bătaia stelelor ce scăpărau intermitent printre păienjenișul și putregaiul norilor. Duna cimitir se mărea pe măsură ce se apropia de ea. Din coliba Gheboasei, vrăjitoarea din alte vremuri, nu mai rămăsese mai nimic în afara unor pietre și acelea năruite. În apropierea dunei-cimitir, unde se mai păstrau încă oasele strămoșilor lui ce populaseră grindurile în urmă cu zeci de ani, înainte de a fi obligați de comuniști să le părăsească și să se așeze în sate, se mai vedeau ruinele vechiului altar al bunicii lui, Gheboasa, pe care-l construisese în proslăvirea și mulțumirea duhului apelor, Samka. Urme ale altarului păgân mai dănuiau timpului, în parte, deoarece fusese construit din piatră adusă de Gheboasă din apropierea fostului lagăr de deținuți politici din deltă, de la Periprava.

Humbri simți cum îi bate inima când puse palma pe piatra ce luci argintiu sub stele, piatră cărată de bunică-sa. Mai trase un gât și aprinse o țigare. Privi duna de aproape și văzu tufe de buruieni uscate, pâlcuri de mărăcini și arbuști desfrunziți. Dincolo sălciile și gârla înghețată ce înconjura grindacul. Își aminti că pe acolo, spunea legenda, se căsătoriseră ca în balada Miorița, având ca martori luceferii și sălciile, bunică-sa Gheboasa cu pusnicul Arsene, legătură ce durase până la moarte fără a încheia vreun act la primărie.

Mai întâi făcu un foc din vreascuri uscate, de salcie, îl înteți și-l auzi cântând ca niște aripi de lebădă în vâltoarea crivățului. Apoi începu să așeze piatră pe piatră, să reconstruiască pereții după vechile urme de temelii. Mai aruncă lemne ca să se dezghețe pietrele, să le poată dezlipi una de alta și încetul cu încetul grămada de pietroaie luă forma unui adăpost.

Deodată văzu focuri de artificii colorate la granița dintre Deltă cu Ucraina. Probabil poliția de frontieră semnală sfârșitul unui an, moartea timpului trecut și un nou început. Humbri se aplecă, rupse pe genunchi niște crengi, le duse cu brațul la vechiul altar și, descoperind acolo un fel de vatră le puse și aprinse în mijlocul acesteia un foc. La flacăra vreascurilor cercetă mai bine ciudatul acoperământ și văzu că lângă perete mai exista un pat din piatră. Deasupra se vede, statornică, Steaua Polară, aceiași de pe vremea când trăia Gheboasa. Dar, cel mai ciudat lucru fu forma de piatră a vetrei: observă că era rotundă și pe margini exista un șanț circular cioplit, că aceste adâncituri circulare se prelungeau cu o scurgere îngustă în partea dinspre Steaua Polară, care se prelungea într-un fel de pivniță năruită. Luă un vreasc aprins și văzu că șențulețul de scurgere ducea într-adevăr într-o văgăună aflată înspre partea de apus a altarului. Acea înfundătură, ca o mică pivniță, din pietre năruite de vremi părea o ascunzătoare străveche. Lui Humbri i se făcu frică și i se păru că e nebun, dacă la miezul nopții dintre ani și dintre lumi, cum i se părea lui, cerceta aceste lucruri singur pe grind, sub ciudata clipire, ca a unui ochi de șarpe, a Stelei Polare. Dar această nebunie îi plăcu. Mai alergă la dună și smulse uscături pe care le aruncă întețind focul și, apucând un nou vreasc, ca o torță cercetă acele meandre surpate din subsolul altarului de care toată lumea fugea, scotoci secretele acelor pietre pe care toți le blestemaseră și le ocoliseră de atâta amar de ani. Băgă mâna printre pietrele surpate și i se păru că pipăie un vas. Dădu deoparte alte și alte pietre și într-adevăr se pomeni în mână cu o piua acoperită cu un fel de capac, cioplit poate chiar de bunică-sa. Se chinui să-l desfacă, însă părea parcă sudat de piua și, când, în sfârșit îl dădu deoparte, nu mică-i fu mirarea când găsi înăuntru o carafă plină cu un lichid gălbui amestecat cu niște semințe. Bănuie că erau semințele vrăjitoarei, poate de mătrăgună. Se chinui cu niște teșituri de piatră și scoase dopul de plută, smolit pe margine și, dinăuntru îi pătrunse în nări un miros tare de rachiu vechi, de prună. Turnă în piua de piatră pe care o așeză pe jar.

Curând începură să iasă aburi de rachiu, căci piatra aproape se înroși pe margine. Cu o nua mestecă fiertura și gândi că aceea putea fi băutura vrăjită a Gheboasei, licoarea ce-i da puterea de a lua legătura cu alte lumi, cu duhul Samkăi. Își aduse aminte că el fusese născut sâmbăta și cei născuți sâmbăta au darul de a vedea ceea ce ceilalți nu pot – moroii ieșind noaptea din gropile din cimitir sau duhurile pe care alții nu le pot simți și înțelege. Până și patul de piatră pe care bunică-sa îl acoperea probabil, pe vremuri, cu piei de câini enoși, bizami și vidre se încălzi de la focul făcut în străvechiul altar. Curând băutura începu să fiarbă aromitor și Humbri luă niște fân uscat ca

să nu-l frigă la mâini, scoase piua și o puse alături să se răcească, întețind mai departe flăcările. Cum aburul de rachiu vechi și fierț îi gâdila nările, sorbi cu poftă de câteva ori, plescăindu-și limba de plăcere. Humbri se întinse pe patul de piatră, care se încălzise puțin, privi stelele acoperite și descoperite pe rând de norii răvășiți de vântul de la nord și simți că în noaptea aceea va intra în legătura cu Samka, duhul apelor, așa cum făcuse în urmă cu mulți ani, bunică-sa.

Deodată realitatea i se păru relativă, țesută parcă din adevăr, vis, dorințe, moarte și viață, toate amestecate într-un covor fermecat pe care putea pluti ca în poveștile arabe. Doar dacă se concentra, mai percepea ce e real. Mai văzu după o sforțare a minții duna-cimitir ce scânteia mărunț, rece și argintiu, salcia scorburoasă, veșnica stea neclintită ce indica nordul după care simți cum ceafa i se prăbușește cu zgomot pe bucata de piatră ce ținea loc de pernă, pe care se odihni și zăcuse bunică-sa cu mai bine de un sfert de veac în urmă, bând din această fiertură.

Se pomeni mângâind o făptură nepământească, cu părul lung, doar că avea în loc de picioare doi șerpi, cu solzii vineții, iar în loc de trunchi o uriașă caracatiță cu nenumărate brațe fine, delicate, brodate în roșu și liliachiu care se terminau în loc de buricele degetelor, cu ochi galbeni, ca ai Lilei. Capul roșietic al caracatiței avea buzele precum o mică meduză roză, trupul ei avea pete violete și se revărsa peste el ca lava unui vulcan, iar el se simțea fericit ca într-un extaz mistic. Întrebă dacă e Samka, deoarece aflase că bunică-sii i se arăta ca întrupare bărbătească. Făptura-i răspunse șoptit că duhurile sunt nemuritoare și se întrupează după dorința pământenilor, iar el o dorea așa. Mai află din acele sușoteli, cărora mai degrabă le simțea înțelesul în creierul lui decât le deslușea răspunsurile, că duhul Samkai se arată mai mult în făptură de femeie și chinuia muierele rămase grele care nu-și țin făgăduielile față de duh, caută să leucidă pruncii la naștere, să le ia sufletele. Humbri fusese unul care trebuise de demult ca duhul lui să-i aparțină ei. Dar Daria încălcase legământul – și de aceea avuse o soartă nenorocită, iar pedeapsa căzuse cu boală grea, ca un blestem, pentru el! De aceea îl punea să jure că-și va dăruia, că-și va sacrifica următorul prunc pe care avea să-l nască în curând Lila. Duhul acesta întrupat astfel, promitea că, deși pruncul va fi sacrificat, va rămâne totuși în viață, ca și când nu s-ar întâmpla nimic. Poate că va face în așa fel ca Lila să aibă doi gemeni ori poate chiar trei! El trebuia s-o aducă noaptea la acest altar și sângele copilului trebuia să se scurgă pe șanțurile încinse ale pietrei de sacrificiu, să se scurgă pe acel canal de piatră, iar rămășițele pământești să fie depuse în duna-cimitir. Va fi nu numai împlinirea unei datorii vechi, dar și semn de mare pioșenie și prețuire pentru duhul bălților care e nemuritor și va face și spiritul pruncului lui nemuritor. Așa trebuise să facă Daria cu el, însă preferase să fugă în lume. De aceea Samka-i trimise boala fără leac – necruțătoare răzbunare.

Humbri se cutremură, se ridică, stând pe patul de piatră, și făptura dispăru ca și când ar fi fost doar o nălucire. Auzi crengile sunând în vântul de pe grindac și simți o buhă vâslind ușor prin aer.

Humbri, ca să se dezmeticească ieși din văgăuna blestemată, dădu ocol acesteia și nu văzu decât noapte, singurătate și un vânt care parcă ofta. Nu știa de ce-i veni să plângă. Ciudata arătare-i stârnise o curiozitate mortală și

ar fi vrut s-o întâlnească iarăși. Se întoarse lângă piatra de sacrificiu unde mai pâlpâiau tăciuni, luă piua și sorbi din fiertura care se răcise, până rămăseseră semințele, după care se zvârcoli și căzu iarăși pe patul din piatră.

De data asta ciudata arătare își schimbă înfățișarea și îi apărură ca o hârcă, doar scheletul învelit într-o mantie pământie și doar după pâlpâirea roșie și fumegândă din fundul ticvei descărnate mai da semne de viață. Parcă în interiorul craniului abia mai pâlpâie o lumânare, fumul ieșindu-i din orbite cu vâjâit de vânt. Îi răspunse unei întrebări interioare a lui – dacă este posibil ca să-l vindece de boală. Totuși, în ticva golită îi erau înfipte niște fire de păr albe și rare, lungi, ce-i ajungeau la oasele picioarelor. Blestemata arătare îi șuieră din oasele maxilarului, fără limbă, fără carne sau piele ci printr-un curent de fum și pâlpâiri de flăcări că, dacă acceptă s-o slujească în fiecare noapte, să intre în el la miezul nopții și să iasă la cântători, și în acel interval să-i supună voința în chip absolut, îl vindecă de boală și va mai trăi pe acest pământ atâta timp cât va respecta acest pact...

Humbri, mai întrebă cu spaimă ce va face în acel timp, iar șuieratul limbilor de flăcări îl întrerupse, ca și când l-ar fi întrebat, la rândul ei, ce-i mai pasă, dacă toată voința și mintea lui îi va aparține – el nici nu-și va mai aminti nimic a doua zi. Mai mult, trupul lui va rămâne ca un mort viu în pat și toți vor ști că doarme acasă, în timp ce sufletul său posedat va bântui prin sat. Dar dacă nu acceptă, va muri mult mai repede.

Toate acestea i le transmise parcă telepatic și el răspunse cu viu grai că e de acord. Humbri își frecă țeasta și fața cu un pumn de zăpadă cu gheață, ca să-și revină parcă dintr-un vis.

Instantaneu făptura luă o formă asemănătoare cu cea dintâi, drăcească și începu să năpârcilizeze cu picioarele și brațele terminale cu capete de șerpi și ochi hipnotici ce luceau, scoțând limbi despicate ce șuierau, mușcându-l și trimițându-i în vene un venin ca mierea schimbându-și culorile solzilor ca un cameleon, îi văzu sexul fierbinte dintre cei doi șerpi-pulpe, îl învălui, se făcură ghem, se învălătuciră amândoi scrâșnind și gemând, simțind plăceri pe care doar nepământenii le pot trăi. Se cufundă parcă într-o altă lume cu alte plăceri, cum numai entitățile fără moarte au parte.

Înainte de răsărit, se trezi pe patul de piatră, cu dureri în creștet de parcă fusese lovit cu o bătă. Improviză o mătură din niște ferigi uscate de afară, mătură spuza și cenușa din vatra circulară pentru sacrificii. Era stors de puteri vitale ca niciodată, dar perfect conștient, își aducea totul aminte. Apoi sparse o piatră, luă un ciob ascuțit din ea și-și dădu drumul la venele de la mâna stângă cu o mică tăietură. Văzu la licărul stelar, cum sângele i se scurge în mici vârtejuri și cum acel canal îngust ca o beregată îl înghite hulpav transformându-l în fum, căci piatra încă era încinsă de la tăciuni, văzu cum sângele lui se preface în cenușă. Apoi își rupse fâșii din cămașă și-și legă tăietura chezășie, care avea să se închidă aproape în chip miraculos de repede, lăsându-i totuși o mică cicatrice stranie, în formă de „S”.

Pactul fu încheiat.

E ca și când Humbri ar trăi în două lumi, una astrală, în lumea spiritelor unde mai are o speranță, dar și una lucidă, unde nu mai e nimic, în care viața a ajuns de mult la capăt, în care caută să-și înăbușe deznădejdea în alcool, tutun, ură. În chip ciudat, cele două planuri nu se exclud în mintea lui. Adică, pe cât e de sigur că piere din lumea oamenilor, tot pe atât de sigur pare a fi

că speră să existe la nesfârșit ținut în viață pe acest pământ de întuneric și cătușele duhurilor. Nu știe cât timp mai are și vrea să trăiască la intensități maxime, să simtă viața chiar și cu o voluptate a deznădejzii, să trăiască toate emoțiile unei existențe până la optzeci de ani, comprimate într-un interval scurt de câteva luni. O teorie a lui Humbri era că „Dumnezeu sau Dracu dă tuturor oamenilor același pachet cu daruri, adică toți au de trăit aceeași cantitate de fericire și de durere. Numai că unii consumă mai repede iar alții mai încet pachetulul. Depinde cum și-l gestionează fiecare și în ce scop! Unii îl investesc în bogăție, alții în fericire, alții în operă, în descoperiri care ajută lumea. El vrea să-și „fumeze" ce-i mai rămăsese din pachet ca să învingă boala cu orice preț!

* fragment de roman

CONSTANTIN NOVAC

Cum am devenit scriitor (II)

Eam prin clasa a cincea, elev fiind la o școală dintr-un cartier vecin Palasului, contaminat de frenezia contemporanilor, m-am pomenit scriind o poezie-omagiu tătucului popoarelor, Iosif Visarionovici Stalin. După care, tot mai inspirat, am început să însăilez pe un caiet dictando câteva opinii, ziceam, de-ale mele, legate de momentele cruciale ale istoriei apropiate, destul de apropiate ca să le simt și eu: 7 noiembrie, 30 decembrie, 9 mai, 8 martie, ziua femeii.

Un escroc ordinar, prematur câtă vreme mi-era coleg, s-a prins la propensiunile mele artistice și, declarându-și calitatea de nepot al unui influent gazetar local, m-a ispitit cu publicarea uneia dintre preferințele mele tematice. Am optat pentru *Crucea Roșie*, era mai aproape de inima mea. Vreo patru pagini. *Grozav*, a exclamat colegul, dar după câteva zile de așteptare încordată, am aflat că ar mai fi fost ceva de zis în problemă. Am întins pelteaua. E bine dar acum e puțin prea lung. Textul. L-am scurtat. Parcă totuși, ar mai fi mers o pagină-două. L-am mai adăugat niscai propoziții. Acum, parcă-i prea mult. L-am prescurtat. Terminasem caietul dictando cu variantele zăpăcitoare. Acum, prea l-am restrâns. Textul. Noroc că a venit vacanța, altfel, probabil, aș fi trudit și astăzi la *Crucea Roșie*.

Din chestia asta m-am ales cu două lucruri. 1: ziarul unde așteptam, cu emoție, să apar, apoi alte ziare mi-au picat în mână, mi-au creat vasăzică o nevoie permanentă de contact cu lumea, păstrându-mă în contingent. 2: am învățat, mai degrabă am dedus gradul de elasticitate a unui text, relația riguroasă dintre adaos și scăzământ în dinamica spunerii.

*

În 1962 mă întorc în ținutul meu natal, adică la Constanța. Aspirații vechi, neîmplinite, cu nostalgia unor orizonturi largi, refuzate altfel în termeni administrativi m-au împins acasă. Ținut blestemat de Ovidiu și rămas așa până astăzi. Cine-l putea convinge pe tânărul de 25 de ani că nu va putea ține piept unui blestem de două milenii și ceva? Hai să încercăm. Desfășurări modeste,

uneori de-a dreptul hilare de ofensive culturale, histrioni consacrați, cu charismă suspectă, întâlniri cenacliere sub semnul complicității subscrisului.

Marin Porumbescu, pentru apropiați *nea Bică*, scriitor genuin și animator local mă ia sub aripa lui protectoare, și nu numai pe mine. Îi aparțin cumva, prestez servicii de dispecerat la ordin, scriu povestirea *Pruna* pe care o citesc tremolat oriunde mergem să cădelnițăm în numele literaturii, la cămine culturale, în fabrici și uzine etc. În '63, profesorul meu de artă și știință a relațiilor sociale, îmi șterpelește un text submediocru și-l expediază la *Tribuna* unde debutez. Răspunde și acum memoriei mele vizuale un desen ilustrativ cu niște jandarmi cruzi, caricaturizați care, alăturat textului jalnic, mi-a fărâmat jubilația debutului. (Deși rămân pe veci recunoscător *Tribunei*, iar debutul mi-l înregistrez ca atare în toate C.V.-urile pretinse ici și colo). Am căzut în gura cronicarilor. Am încercat să mă apăr până mi-am dat seama de zădărnicia, de absurditatea gestului. *Dincolo de conjunctură, rămâne înțelegerea tot mai aplicată a scriitorului care, nu-i așa, de îndată ce-și înstrăinează marfa trebuie să fie pregătit pentru orice interpretare: cu condiția expresă de a se socoti mereu egal lui însuși.*

*

Marea. Deși până aici nu m-am referit explicit la ea, am lăsat-o să se îtească la orizontul aserțiunilor mele de mai sus. Din pricina ei am revenit la Constanța deși, tot din pricina ei regret că n-am optat pentru alte zări mai calde, mai așezate spiritual. Vagi, dar persistente adieri infantile, revigorate în adolescență, trecute vehement în maturitate, colportate cu complicitatea subsemnatului spre țărnițele aride ale vârstei a treia s-au însoțit cu năzuințe personale secrete de expresie literară.

Încercând să revin la începutul acestui demers, care mi-a scăpat din mână și care pare mai degrabă a răspunde la solicitarea unei confesiuni decât a unei întrebări cu miez biografic; ceea ce m-a păstrat în rândurile celor identificați ca scriitori este departe de a se numi solidaritate, conștiința obligată a apartenenței la o castă cu privilegii și servituți statutare. Deși sunt un biet amator într-ale psihologiei sociale, admit că personalitățile accentuate, în ciuda unui rost comun al lor, nu vor putea nicicând încropi laolaltă o baltă caldă, un univers moleșitor, compact, de lumină. În cazul creatorilor, solidaritatea produce anonimi sau cel mult apatici lideri de opinie. Nu pot exista la un loc atâția dumnezei-tați câți își doresc așa ceva. Ți se cere un *topos* la purtător, unic, ușor recognoscibil. Undeva, în sinea mea, bântuit de aceste obsesii, m-am lăsat gândit de mare, cerându-i de-a lungul anilor, cu trudă, speranță și orgoliu, prerogative consulare nominalizate. Am scris în consecință, convins că am ce și mai ales pentru cine. Că voi fi recunoscut ca atare, cu meritul de a fi printre cei puțini care au săltat proza românească marină din structurile lagunare ale secolului al XIX-lea pentru a o racorda la pretențiile sezonului curent. Cu altă mare, cu alți pretendenți la percepție, cu alți zei protectori. Dar, cum nu mi-a fost acordat până acum certificatul de extrateritorialitate, aștept, tac și scriu. Despre mare. Un gând neliniștitor, malițios, însoțind amintirea unei vechi ziceri marinărești, paradoxală în absența ei: *Marea nu înghite proști...*

„Lebedele” Mediteranei

Lumea aceea pestriță de la porțile Orientului, agitată de interese care-o lămănuau neconținut între Constanța, Constantinopol, Smirna, Pireu și Alexandria, turci plini de mahmudele, greci întrepizi, arvaniți, armeni bănuitori, veșnic între două aliș-verișuri, emigranți întorși la Patria cu teșchereaua doldora, evrei bărboși cu dorul unei patrii, arabi îmbogățiți peste noapte de fântânile țâșnitoare ale petrolului, haremuri în strămutare, chiristigii și cerealiști români, ce le preferau celorlalte vapoare, încredințându-le soarta și banii pe căile atât de nestatornice ale mării. Pe atunci, călătoria însăși era socotită o afacere, măcar că demonstra, după prestația mijlocului de deplasare, măsura unei chiverniseli și garanția totodată de partener solid într-o eventuală tranzacție.

Și „Lebedele” noastre, împrumutând parcă din neastâmpărul acestei lumi colorate, prinsă mereu într-o altă destinație, împrumutau, la rândul-le, demnitate și siguranță. Și nu numai atât... Cei mai buni ofițeri, cei mai buni mecanici ai flotei erau transferați pe pacheboturi; bucătari aleși, chelneri stilați, cameriste dintre cele mai discrete, intendenți ingenioși ofereau servicii ireproșabile pretențiilor mondene sau chiar extravagante ale vremelnicilor oaspeți. Bărbați frumoși și tandri, despre care nu s-ar putea spune neapărat că se sacrificau, — în uniforme impecabile ale Serviciului Maritim Român, lăseau amintiri eterne în inimile înfocate ale pasagerelor seduse de vraja nopților marine, cu luna poleind taințele punților imperiale...

Pesemne că nu întâmplător prințesa Fatme, rudă apropiată a sultanului Abdul Hamid, trebuie să fi preferat pentru voiajul ei anual la Alexandria și înapoi spre Constantinopol, vasul de pasageri *România*; o cohortă de cadâne între care strălucea însăși prințesa dimpreună cu prea frumoasa ei maseuză Edie, umplea atunci punțile cu ciripitură franțuzească; un aer de vacanță nebună se revărsa peste tot locul, cu farse, ghidușii, petreceri nocturne și șoapte pătimășe de care nu trebuie să fi fost străin chipeșul comandant al *României*, răsfățatul Tăutu, poreclit de cei dragi Toto, cel care, pentru hazul pasagerilor, făcuse dintr-un măgar cu copitele poleite mascota vaporului. Recompensa vizibilă a acestor voiaje de neuitat se întruchipa în câte un ceas Omega pentru fiecare ofițer de bord și în câte trei lire turcești de aur pentru fiecare membru al echipajului, marfă perisabilă totuși vis-a-vis de ceea ce rămânea neșters în inimi.

Deși nu întotdeauna lucrurile se opreau aici, la o simplă desfătare anuală, fie ea oricât de repetată. S.M.R.-ul dispunea de bărbați fatali care, ajutați de ineditul romantic al meseriei lor, se dovedeau capabili să transforme ceea ce inițial părea o simplă aventură în destin curat. Să-l amintim doar pe al doilea ofițer de bord al *Daciei*, Vasile Dumitrescu-Artistu, care, prin 1910, a răpit cu farmecul înfățișării și al vocii sale de Leonard mai mult decât inima prea gingașei Zara, fiica administratorului domeniilor imperiale. Abdul Hamid o destinase încăpătorului său harem, dar întâmplarea a făcut ca, într-un voiaj spre Alexandria, floarea din Sтамbul să-și facă promenada pe puntea imperială a *Daciei* tocmai când Dumitrescu-Artistu își delecta prietenii cu vocea lui de aur. Alah a mânat-o ! A urmat un *coup de fondre* cu șoapte înfrigate de amor, îmbrățișări aprinse sub clar de lună și planuri eretice pe care, în

cunoștință de cauză, Abdul Hamid le-ar fi isprăvit cu descăpățânarea îndrăgostiților ; apoi, la întoarcerea în Constantinopol, un soi de „Răpire din Serai” cu travestiuri și substituiți de acte cu complicitatea unei *madame* de la clasa I, ghiaurul artist ducându-și aleasa mai departe, sub castanii Brăilei, unde se vor naște *Dacia și Traian*, numiți astfel în amintirea albelor și grațioaselor vapoare românești care băteau nu fără folos, după cum se vede, drumurile Bosforului... Multă vreme ziarele din capitala otomană se vor întreba intrigate *nerdi var ghiuzel Zaara* (Unde se află frumoasa Zaara), în timp ce tenorul de operetă schimba, cu regret, desigur, marea pe fluviu, punându-se la adăpost de hangerul sultanului.

Iar „lebedele”, după ce conspiraseră provocând un loc vacant în haremul lui Abdul Hamid și încă unul în schema S.M.R.-ului, continuau să înnobileze cu grația imaculatei lor făpturi apele Mediteranei, născocind alte și alte pagini de arhivă sentimentală și nu numai, înscriindu-se chiar în biografia civilă a sufletelor grăbite să se nască între două porturi.

Atunci se montau înscenări de anvergură, cu ceremonialuri al căror fast improvizat era menit să hrănească nevoia de evenimente și să mai poarte în lume cu gură de martori oculari, faima serviciilor prompte, de orice natură, de la bordul albelor pacheboturi.

Prin aprilie 1910, în drumul de la Pireu la Alexandria, tânăra soție a negustorului grec Nicola Mavromatis se căznea să nască într-una din cabinele punții principale ale aceleiași *Dacii*. Medicul de bord, Păcuraru, neștiutor într-ale moșitului, se bizuia pe experiența unei cameriste mai vârstnice ale cărei eforturi se dovedeau însă zadarnice. Varvara nu năștea și pace, sperînd vaporul cu țipetele ei. Se cerea o intervenție grabnică, dar până la Alexandria mai băteau cale lungă, preț de-o zi și-o noapte. Ce era de făcut? Singura cunoștință în materie a doctorului, și aceea obscură, reținută din cine știe ce împrejurare, era să-i procure pacientei un *leac de frică*. Consimțind la această unică soluție, șeful mecanic convocă la ușa cabinei cu pricina doi fochiști înzestrați cu două baroase și cu o tablă groasă, sunătoare de oțel, gata să fie pocnită cu sete la semnalul doctorului Păcuraru. Alături, o ceată de marinari, timonieri, fochiști și chelneri abia așteptau să-și dea drumul la foale în cele mai cumplite răcnete de care se simțeau în stare, în vreme ce la comandă, cu mâna pe pârgia sirenei, timonierul de cart se pregătea să lanseze în eter sunete lugubre, dure, de vapor în pericol...

Când doctorul a deschis ușa cabinei, s-a dezlănțuit vacarmul. Fochiștii mânuiau baroasele cu atât zel încât părea că trag cu tunul, marinarii urlau cât îi țineau bojocii, fluierul vaporului îi scotea din minți până și pe cei avizați, iar doctorul, devenit actor de circumstanță, se zbuciuma patetic lângă patul gravidei înspăimântate.

– Doctore! Ce-i? Ce s-a întâmplat?

– Ne înecăm! simula bietul Păcuraru. Ne ducem la fund!

Putea să iasă rău, firește ! Varvara a dat să sară din pat și, fie din pricina șocului, fie din alte motive, în dimineața zilei de 24 aprilie 1910, populația pachebotului *Dacia* sporea cu o fetiță.

Mai marii vaporului, în frunte cu comandantul Mărgineanu, cel ce avea să devină mai târziu directorul S.M.R.-ului, au hotărât botezul la bord al proaspetei pasagere. Ritualul le era la fel de cunoscut pe cât îi erau de apropiate doctorului Păcuraru cunoștințele de obstetrică, dar cât de mult conta asta în fața dorinței de a smulge unei zile însorite partea ei de amuzament și bucurie?

Pe masa din mijlocul fumoarului se lăfăia, la loc de cinste, un cazan de rufe înălțat la rangul de cristelniță, cu o lumânare alături, croită dintr-un bulgăre de ceară prin care, îndeobște, se trage așa de vele. La ora convenită, în fața pasagerilor strânși în fumoar și în saloanele învecinate, își făcu apariția o trupă solemnă în frunte cu comandantul și sfârșită cu șeful de echipaj Manoliu al cărui mătuoi de barbă îl îndreptătea la calitatea de mare preot al oficeriei. Când fluierul vaporului brăzdă văzduhul cu un sunet gros și puternic, câțiva dintre cei de față se simțiră datori să îngâne ceea ce-și mai aminteau din botezurile trăite odinioară. Apoi Manoliu cuprinse fetița cu mâinile lui mari, o astupă repede la nas și la gură cufundând-o de trei ori în cazanul de rufe și mormăind de fiecare dată:

– Se botează roaba lui Dumnezeu și îi dăm numele Dacia...

Fură întocmite procesele verbale convenite, nu însă înainte ca un timonier, purtând-o grijuliu în brațe pe Dacia Mavromatis, fiica lui Nicola și a Varvarei, să fie săltat, după un vechi obicei marinăresc, până la mărul catargului, de unde se va fi zărit marea albastră, până-n orizonturi, și însuși pachebotul, alb ca o lebadă, înaintând...

AMELIA STĂNESCU

The woman in culture

the woman in culture
is always the woman in somebody's culture
a hypodermic cyst in fright's fir moss
the sky behind the lens
is distorted
through the rain she collects her painter brush
and scratches them on a wall – a graffiti with blood
it is the sweat of an artist after he has carved
the mouth of silence
through our veins there are flowing and pumping us from the shore
the borders
and they depart
where she is, nobody else is
and there is any place left
for words

* * *

To speak about love today
Does not make any sense

I have an eye I use when I eat
I have a face I borrow
When I want to not be found
I have friends, they're telling me on phone
From the end of the line „for the time being”

From heaven the silence is raining over us

A thousand arms are holding me
On my body a thousand names
Repressed their smile
Wrinkles, tags
A few hours are between us and the light
between the infinite half
of the thought lost in a train
of temptation.

La Porte d'Orléans

each detail voluntary imprinted
glossed, clasped for keeping
mercilessly expanding my sanguine surface
of the exacerbated curiosity
in classical music harmonies the walls
seemed to be higher the mirror dying
a delayed time
the inner garden where from time to time
using a brutalized code somebody would enter
as far as his shell shaped ladder
the fruits, at the window, were lying in wait
ripening of the night

Alésia

between two crossroads
between my flowing thought
and your word growing old from inside
the pigeons made their nest under the bureau
and from there they are pumping eternity into white
the sheet is taken for a gesture
for what I'd like to do (if you come)
and for what is happening to me
when it's raining the drops are diagonally pouring over the cathedral
a sand castle as a shadow
waiting
healing of the light.

From Courbevoie one can see Sena

perceptive modalities:
to live near, up, floating
dans le passé ideatic virtually amplifying for ever
bombastic. emmerdement.
in this amalgam of sensations your today's insertion To
solitary above all
time flows just like the water does
From Courbevoie one can see Sena.

Glockenspiel*

My heart beating on as many voices
as memory can gather in a lifetime
in the rhythm of the night like a wound
silence of your face flowing on the walls
rebuilt
between two accords.

English version :
MARIUS CHELARU

* A 35 bell anssemble placed in the Neugebäude tower, in Residenzplatz,
Salzbourg

Din proza avangardei ruse

Leonid Dobâcin

(1894–1936)

Leonid Dobâcin s-a născut într-o familie de medici din Liuțin, gubernia Vitebsk, Letonia. Învață la gimnaziul din Dvinsk (Daugavpils). În 1916 absolvă Institutul Politehnic din Petersburg. Peste doi ani se stabilește la Briansk unde, un timp, este profesor de școală și statistician. În primăvara anului 1924 îi expediază lui Mihail Kuzmin, la Petrograd, un manuscris din cinci proze scurte, însă fără a primi răspuns. În august, revista „Contemporanul rus” îi publică nuvela „Întâlnirile cu Liz”.

În 1927 îi apare prima carte, „Întâlnirile cu Liz”, peste alți trei ani – a doua, „Portretul”. În 1933 pregătește, dar nu editează, volumul „Articolul”. Peste doi ani publică romanul „Orașul En”, în care se întrevede clar tendința autorului de a redescoperi „elementele primordiale”, „monadele” ale artei, în special – ale celei literare. Dobâcin presupunea că viața, văzută la depărtarea brațului întins, reprezintă anume acea substanță care trebuie, în primul rând, raportată la armonia universală, dar și la cataclismele lumii. Ultima lucrare a sa, „Rudele lui Șura”, apare abia în (ceva) post-sovietism (1993), nuvela încheindu-se simplu...- emblematic (pentru situația socio-națională de facto): „Șura se gândi și hotărî că trebuie s-o ia din nou pe calea șmecherilor”.

În narațiunea lui Dobâcin predomină tristețea și nu satira. Precum remarcaseră exegeții atenți, „pe câmpul de luptă” și în istericalele obișnuit-cotidiene, ca și cum s-ar fi scris „natură moartă”. Autorul nu observă, nu ia în seamă nici un fel de Oameni Mari, nici oarece Idei Mari. Precum pare „a nu observa” nici omniprezenta putere sovietică. Aceasta, prin penele/stilourile (cu... rezervor!) vândute ale lichelelor nu se zgârcea la cele mai descalificante aprecieri – „Cartea rușinii”, „Epigonism”, „Vorbe goale” – precum se intitulau „recenziile” la cărțile lui Leonid Dobâcin despre care, obiectiv și cu înțelegere, în anii '30 a scris doar N. Stepanov.

Poate că, la un moment dat, fiind ceva mai prevăzător, mai practic și decis, Dobâcin s-ar fi putut salva, aidoma altui mare prozator din acea epocă (și – transepocal!), Evgheni Zamiatin, care, într-o scrisoare adresată lui Stalin (iunie 1931), ruga să i se permită o **deplasare de creație** (pe... un an!) peste hotare, menționând că: „Pentru mine, ca scriitor, privarea de posibilitatea de a scrie echivalează cu condamnarea la moarte, iar împrejurările sunt anume de atare natură, încât eu nu mă mai simt în stare să-mi continui munca, fiindcă oricare gen de creație e de neimaginat, dacă e să muncești într-o atmosferă de continuă intensificare, de la an la an, a prigonirilor...” Nu se știe dacă șansa ar fi fost și de partea lui Dobâcin, Zamiatin, însă, grație cheazășiei lui M. Goryki, în noiembrie 1931 părăsește pentru totdeauna Rusia bolșevică, tărâmul terorii, unde aveau să fie executați sute de importanți creatori de artă, împreună cu alte milioane de concetățeni nevinovați.

Și sfârșitul lui Leonid Dobâcin a fost tragic, învăluit în taina nedreptăților care i-au și impus cutremurătorul deznodământ de destîn ostracizat. În ianuarie 1936, în oficiosul

tabloid „Pravda”, apare articolul „În loc de muzică – confuzii”, urmat de înscenările de la adunările „profesionale”, la care ținta principală a învinuirilor de tot soiul deveni anume Leonid Dobâcin. În ziua de 25 martie, la una din aceste întruniri scriitorul reproșă doar printr-o singură frază, după care plecă. Ultima sa scrisoare, adresată lui Kornei Ciukovski, se încheia astfel: „Iar pe mine nu mă mai căutați – voi pleca spre târmuri depărtate”. Peste alte trei zile, informatorul NKVD-ului, care îl avea sub urmărire, relată că Dobâcin își părăsise apartamentul, lăsându-i cheile și spunându-i lui, delatorului, că nu se va mai întoarce. Din acel moment, de soarta scriitorului nu s-a mai știut nimic. Dispăru în neant... Ca ființă fizică, hăituită. Nu însă și ca prozator de o incontestabilă valoare.

Portretul

1

Ca de obicei, venind de la fântână, îmi găsii stăpânii în curte. El scutura samovarul în lighean și, ca totdeauna, glumi amabil, făcând semn cu capul spre gălețile mele:

– *Culturî fizâcî.*

Ca totdeauna, înclinându-ne lui maman, ieșirăm și, deschizând porțița, tatăl, galant, mă lăsă să trec prima. După umbră, văzui că sunt cam gârbovă și mă îndreptai.

Monumentale, se înălțau bisericile. Străzile coborau și urcau. Bătrânii stăteau pe prispe. Stropii de umezeală scânteiau și, plescăind peste umeri, se împrăștiau în alți stropi mai mici. Ca de obicei, la colțul străzii, atingându-și cozorocul chipiului, tatăl se înclină.

Se arătară patru case cu câte patru etaje, piața cu felinare și difuzoare. Ridicându-și poalele mantalelor, alergau soldați cu arme, se aruncau la pământ, ca să se ridice brusc. Stând în cerdac și făcându-și semne discrete, duduiele din cancelarie priveau spre armată. Pălăriile li se oglindeau în stâlpii șlefuiți.

Lăudând timpul frumos, ne așezarăm. Prinse a pocni abacul. Purtând o bluză „solferino”¹, trecu tovarășa Șațkina și ne inspectă. Soarele își urmă calea pe boltă. Umbra unui aeroplan alunecă peste birouri și noi ne întrebărăm cam cât ar câștiga un pilot.

După masă, terminând cu spălatul veselei, maman își schimbă veșmintele și, punându-și mânușile, ceremonioasă, porni spre poartă.

– Noi alegem diaconul, spuse ea, oprindu-se și privindu-ne grav pe mine și pe tata.

– Minunaț, laudarăm noi intenția. Mijindu-se, tatăl foșnea cu ziarul. După geam, crengile se încrucișau. În grajd, dincolo de gard, bătea din copită calul.

Sosiră musafirii, ciocănind la ușă și, desfăcându-și lavaliererele, mici de statură, priveau bucuroși în sus, spre noi. Străluceau broșa-floare și broșa-șiș.

– Mă duc să-i spun lui maman, o rupsei eu din loc.

Ea, solemnă, ca în fotografii, stătea la școală. Bătrânelele șopteau între ele. În pantalonii de călărie, candidatul la diaconie se dedase retoricii.

– Eu sunt de origine proletară! exclama dânsul.

Erau expuse diagrame multicolore, scrise cu litere gotice, informând despre: două mii de metri pătrați de caldarâm, douăsprezece felinare, o clopotniță...

– Dar dumneavoastră a-ți învățat la seminar? întrebă maman, ridicându-se de la locul ei – o chemasem eu.

În adânciturile urmelor de încălțăminte se înșirau bălțițe. Ieșeau în grabă bărbați fără paltoane și căciuli și închideau obloanele la ferestre. Stând în cerdac, băiețandrii discutau, în timp ce patinile li se băteau și zângăneau.

Strada Moscovei – ce se numise pur și simplu Moscova – era în plină larmă. Urlau autobuzele. Căruțașii își fluturau șorțurile. Urcând în pridvor, cumpărai un bilet. În hol erau niște palmieri scunzi. Peștii din acvariu căscău gurile. Se înghesuiau cavalerii, ridicându-și bărbiile și expunându-și papioanele. Mă pierdui printre ei.

Richard Talmeg² apărea în jachetă fără mâneci și șort. El se trata din cauza dragostei și medicul îl consulta.

– Drăguțul de Richard, zâmbeam noi, privind cu subînțeles unul la altul.

Peste program, apăreau satiricii Fis-Dis și, ducând măturile la gură, o făceau pe trompeștii.

– Măgarule, măgarule, unde ești!? strigau dâșii.

Ca să răspundă tot ei:

– Sunt în prezidiul Internaționalei a Doua.

Lovindu-mă de trecători, alergai după el.

– Vă rog să îngăduiți puțin, vroiam să-i strig. Nu prea înalt, cu gulerul ridicat și chipiu cu clape, el mergea, legănându-se.

Tatăl mă opri. O șterse și dânsul de la spectacol.

– Cum ți-a părut Richard, drăguț? întrebă și, după voce, înțelesei că și-a săltat sprâncenele. Merge și ideologia?

Luna îngustă strălucea prin rămuriș. Umbrele erau găurite de petele de lumină. Câinii de pripas dormeau încovrigați pe zăpadă.

– Da, da, aprobam eu, fără să-l ascult... Cela, cu chipiu, – la ușă, în înghesuială, m-a pipăit.

Cu ochii mijiiți, cu prosopul peste umăr, spălând ceștile, maman surâdea. Musafirii abia de plecaseră – mai mirosea încă a cremă de ghete.

– Iată, voi nu știți nimic, prinse maman să ne spună. Polonezii au cucerit orașul Polołk. Iar din Ucraina veni o scrisoare – ea a decis să nu ne mai dea carne.

Ca de obicei, ne-am așezat. Clătinând scaunul, pisica se linge sub coadă. Tatăl foșnea cu ziarul. Făcând glume, maman cosea dantelă pantalonilor. Eu frunzăream o carte. Păroasă, Anna Chilliag⁶ pășea degajat, ducând în mâna întinsă o floare. Paul Kriuger⁴ zâmbea. Toate astea le aduseseră oaspeții.

2

Secretos, stăpânul ne reținu în pridvor.

– Sau încăierat, spuse el. Lunacearski l-a coșit pe Râkov.

Ieșiră. Lângă poartă negreau bălțițele. Întinzându-și gâtul, găinile beau apă. Pe la porți treceau fluierând cavalerii. Frizurile le erau zburlite. Pe umeri străluceau picături de ploaie. Băiețandrii dădeau clei pe pereți, lipeau afișele, netezindu-le cu palma: „Vine mitropolitul Vvedenski. Există Dumnezeu?”

Tatăl se închină. Aeroplanul băzâia. Prins undeva după colț, fâlfâia un drapel și, între el și un copăcel, albăstrea cerul.

Spre inscripția de la intrarea în teatru se trăgea electricitate. Ducându-și mâna streășină la ochi, electricianul pășea pe acoperiș și, scund cum era, se clătina ca o rață. „El e!” îmi spusei.

– Ce-i acolo, mă întrebau unii, oprindu-se din mers.

Alții mă izbeau. Miroși a lac de unghii. Etalându-și coapasa, cocheta Ivanova cu pălărie roșie mă salută. Făcui o mină plăcută și ne pornirăm împreună.

– E primăvară, ne spuneam.

La ora douăsprezece, pe când ea, privindu-se în oglinjoara din sertarul tras al mesei, mânca ceva, mă înfățișai și eu. Salamul stătea pe o bucată de ziar. Citii la întâmplare: „Și o bătu pe cetățeanca ce trecea pe o stradă din Moscova”.

Tușii reținut.

– Veți fi la serată? o întrebai.

Toată lumea era în veșminte primenite. Se răspândeau aromele. În jurul becuțelor erau prinse hârtioare multicolore. Cetina se scutura. Mijlocașul cu patronajul stătea alături de tovarășa Șațkina și tușea.

Apărură sportivii cu jachete fără mâneci, ridicând brațele și demonstrându-și părul de la subsuori. Cânta corul.

Trăgând cu ochii spre cei prezenți, muzicanții zdrăngăniră la balalaicile triumphiulare. Noi ne legănam pe loc, tresăltându-ne boiurile.

Mulțumită, tovarășa Șațkina ne privi:

– E bine, spuserăm, bătând din palme.

Alții tropăiau ușor și fredonau:

„Încet, ca-n copilăria mea,

Valsul se rotește

Și undeva pe culmi pustii

Vântul bocește”.

Renunțând de a mai privi spre ușă, Ivanova spuse:

– Mă duc la lecție, să văd ce și cum. Apoi își scoase pudriera pe capacul căreia deslușii un lăculeț cu niște nuferi și o lebădă.

Îngheța. Ca doi nasturi la spatele unui palton strălucea o pereche de stele roșii, colorând zăpada din piață și văzduhul, peste teatru ardeau litere barosane. Treceau oameni cu chipiuri. Mă uitam atent la ei.

Pe scenă înflorea grădina. Într-un boschet, alba o nimfă care își acoperea pieptul. Mitropolitul Vvedenski îi reproșa ceva ateistului de calibru gubernial Petrov.

Noi studiam spectatorii. Tata căsca. Îmi făcu semn.

– Oaspeții, îmi explică el.

– Iată-l! se însenină Ivanova, ghiontindu-mă: Jorjik de la electricitate ne observă, apropiindu-se.

– Electrician, mi se recomandă el.

– Haideți să ieșim, spuse Ivanova și, în foaiier, oglindindu-se în marmura pereților, îi reproșa ceva sub palmier.

El se îndreptătea, ridicându-și sprâncenele și spunând:

– Am vrut să vin – care-i problema? Dar, să vedeți, mi-a făcut-o spălătoare.

– Da mai lăsați-mă voi cu ale voastre, se întoarse supărată Ivanova.

Făcându-ne drum prin mulțime, coborârăm spre strada Moscovei. Puțea a benzină. Îmi amintii de bulevardul petersburghez Nevski – cu fascicolele de lumină ale farurilor de automobile și fulgii ce roiau în bătaia lor.

Călcându-i pe unii pe călcâie, trecând de băcănie, ajunsem până la farmacie și cotirăm. Cu centura ridicată sus, stătea modestă o milițiană. Se izbi un cal și un clopoțel zângăni.

– Unde ești tu, Pușkin? ziceau cei din fața noastră.

Derutată, Ivanova pufnea.

– Tovarăși, spuse grav Jorjik.

– Nu mi-i prea la îndemână.

– Pe chelie, zice unul din înaintemergători, întorcându-se spre noi. Scoțându-și pălăria, ni se închină, exclamând: Sănătate bună! Eu – cumpăneam ce și cum.

Lângă casele înalte mă ajunse din urmă tatăl. Spunea ceva, râzând și ridicând din umeri. Fără a-l auzi, chicoteam, parcă susținându-l. Prin ulicioare – pustiu. Luminau inimile și stelele traforate în obloane. După colț, în magazinul lui Knoph se auzea cântând cineva.

Maman era înviorată. Mirosea a cremă de ghețe și pomadă. Biblia era pe masă.

– Toate, toate sunt prevăzute aici, ne spuse maman cu bucurie, privindu-ne cu subînțeles.

3

Maman trase cu urechea.

– Vin, sări ea de pe loc, trecându-și vârful degetelor peste piept, precum atunci când cineva scutură niște fărâmituri.

Ca de obicei, ieșirăm să așteptăm sub peri. Se zărea turnul. La geamuri înfloreau cineraria multicoloră.

– Hristos, se agitară cei din casă.

Până la noi ajunse mirosul de biserică. Răsunau bătăi intense de clopote. Privind în sus, pisica urmărea aeroplanelor. Pe trepte se auzi tropăit. Punându-și pălăria și legănându-și coapsele, coborau clericii și, solemn, maman le făcu semn din cerdac.

Intrară stăpânii să ne felicite.

– Pofțiți, pofțiți, zicea maman, așezându-i. Zâmbeam cu toții.

– Mă duc la bolnavi, spuse tatăl.

O ștersei și eu. În urmă zângăneau furculițele și cuțitele.

Familii întregi ieșiseră la plimbare. Pruncii dormeau în brațele părinților. Băteau clopotele. Afișele anunțau: „Sărbătorirea zilelor eseniene”⁵.

Oaspeții pășeau repede, aplecați, – se grăbeau la noi, femeile purtând bluze scumpe și cealma din șaluri. Nepoliticoasă, o luai spre grădină.

Foșneau frunzele anului trecut. De sub ele răzbeau firicele de iarbă.

De pe o bancă se auzi:

– La Penza toate femeile-s amorale.

Se furișă Ivanova, mă îmboldi cu degetul și făcu:

– Hau!

Era prea de tot parfumată. Avea de podoabe flori de percal.

– Sunt fericită, zise ea râzând.

Se auzi porțița. Intrau funcționarii sovietici îmbrăcați în treniuri de cauciuc. Pocnind încheaturile poșetelor, ne uitam în oglinjoare. Bătu ceasul din turn.

– Știu unde este el, spuse Ivanova, ridicându-se.

În piață hârâiau difuzoarele. Punându-și unii altora mâinile pe umeri, cavalerii în costume noi își croiau drum prin mulțime. Se ciocneau ouă. În fereastră

lumina o lozincă. Frânghiuta de care erau înfășurate hârtiuțe colorate atârna dinspre tavan. Intrarăm. Mirosea a cărți slinoase. Bibliotecara stătea sprijinită de teighea. De guler avea prinsă insigna cu profilul unei doamne.

– Aveți obrazul pătat, îi spuse Ivanova.

– De la praf, răspunse ea, privind cu mândrie.

Se ținea întrunirea societății prietenilor bibliotecii – Jorjik și sticlografista Prohorova. Îmbrăcată în albastru, ea rumega ceva unsuros și fața îi lucea.

Jorjik era distrat. Inspirat, el își ciufulea părul, în timp ce vopsea la o inscripție: „Te blestemăm, mister Troțki!” Mirosea a vegetal „Violettes des Parme”.

– Lozinci? Întrebă posomorât Ivanova, apropiindu-se.

Mă dădui la o parte. Volumele „Virineia” și „Natalya Tarpova” erau pe masă cu recomandății pentru lectură. În ziar, o văzui pe tovarășa Șațkina: împreună cu alți demonstranți, purta niște pancarte mititele – „Jos pesimismul și neîncrederea”, „Poincaré, peste bot o ia!”. Deasupra ei flutura drapelul.

Prinse a ploua torențial. Se deschise ușa. Toți priviră-ntr-acolo.

– E Grișka de la grădinărit, anunță Prohorova.

Josuț, el se opri să-și scuture chipiul cu clape...

Stând pe scaun, din încăperea principală ne privea supraveghetoarea. Oarecum jenându-ne, ciocnirăm paharele. Pe mese erau puse flori de hârtie.

– Pentru dumneavoastră, ridică galant Jorjik paharul și-l dădea de dușcă. Păcat că aici nu se permite să cântăm, suferea el, mestecând. Ce minunat ar fi!

– Da, cădeam noi de acord, în timp ce supraveghetoarea suspina în camera vecină, spunând:

– Interzis.

– Dumneata ești un element străin, dar eu te am la inimă, spuse Prohorova.

– Sunt bucuroasă, îi mulțumii eu.

Cu încetul, se întunecau lămpile. Vocile se suprapuneau. Se înțețea dorința de sinceritate și prietenie. Ivanova se ridică și-i strânse mâna Prohorovei.

– Plec și eu, zisei, părăsindu-i.

Lipiți de geam, stăpânii trăgeau cu urechea. Cineraria îi adumbrea. După perdea zângăneau lingurile, maman vorbea cu gravitate în glas, musafirii, înduioșați, o susțineau.

Mergeam, împiedicându-mă.

– Cherchelită, ziceau unii, privind în urma mea.

– Kabucki, spuse în șoaptă, chicotind, funcționarul comerțului sovietic.

Din difuzoare răsună muzică.

Ca de obicei, pe scena teatrului răsunau împușcături. Lustragiul își strângea lada. Ici-colo hodorogeau cărucioarele vânzătorilor de înghețată.

Strada Moscovei era în plină larmă. Lângă balustrade se înghesuiau cavalerii, cumpărau semințe de floarea soarelui.

În foaier negreau palmierii. Peștii pulsau cu gurile căscate. Duduia orchestra. Spectatorii se aplecau spre dame. Ali-Vali își tăia el însuși capul. După care îl puse pe o tipsie și, zângănind din brațări, o purtă printre rânduri, zâmbind larg.

– Nu e minune, ci știință, explica el. Nu există minuni.

Noi făceam schimb de priviri și ne uimeam. La ușă era îmbulzeală. Trosnind sâsăit, se ridică o rachetă. Peste farmacie, tremurau stelute.

Rămasem singură. Lărmuiau în întuneric. Șireturile plesneau peste pantofi.

Trupa ucraineană tropăia, stigând:

– Hop!

Rezerva gubernială a miliției se dezbrăca, șezând pe paturi.

Câini somnoroși ridicau capul. În apele revărsate se oglindeau oarece lumini.

Prin grădini era liniște. Nu se vedea nimic. Umezeala pătrundea.

4

Cădeau perele, lipăind. Stăpânii se duceau să le ia. Pe scări rezemate de gard, ei treceau în grădina vecinilor, de unde se întorceau cu mere: *ius tollendi*.

Poștărița deschise ușa și strigă. Eu luai ziarul. Țilia Lazarevna Rom își schimba numele și prenumele. Filmul „Generalul” era înjurat prima-ntâi – Bester Kiton⁶, de ce nu ai fi jucat tu rolul unui nordic?

– Vă felicit, spuse mama, intrând. Privi demonstrativ și, oftând, băgă pomelnicul după muștarniță.

Copacii – galbeni. Frunzele se lipeau de tocurele încălțăminteii.

– *Ra-ahi-i-lea, mie tu-mi ești merită*, cânta melancolic lustragiul. Mușchii îi crăpau pufoaica, nu alta. În spațiul porții deschise negreau plete. Legate de un capăt, se clătinau șireturi.

În Parcul de cultură florile din răzoare se scuturaseră. Dar se mai vedea încă anunțul de pe tăblie: „Cetățenii care doresc să cumpere flori – să se adreseze grădinarului”. Plescăia fântâna arteziană „gâasca”.

Luptătorii stăteau sprijiniți care și unde. În pălării la modă, dâșii aminteau de străinii din dramele captivante. Înfierbântându-se, cetățencele își tremurau pulpele.

Pe arena circului pocnea biciul. Prin ușa deschisă se vedeau, fugitiv, caii. Călăreăța sărea de pe un trăpaș pe altul.

De la bufet, Prohorova ieși împreună cu campionul lumii Sluțker. Ambii mestecau ceva, iar fața ei lucea.

Nu era și Ivanova. Activistă pe tărâm obștesc, dânsa era ocupată în comisia împuțernicită cu petrecerea la pensie a tovarășei Șațkina.

Cercul cunoștințelor militare își ținea ședința dincolo de salcâmi.

– Cel mai mortal acționează gazul... am uitat cum se numește... se începe cu „hve”, spunea lectorul, încruntându-și sprâncenele.

Condeiele scârțâiau.

Jorjik își ascunse blocnotesul. În costumașul său „junge-chturm”, el se întoarse și veni, politicos, spre mine.

– Caldă zi, ne spusem.

Prohorova, perfida, era în bătaia privirii lui.

– Dar deja căzu brumă, zisei eu.

– Într-adevăr, temperatura scade, răspunse dânsul.

– E toamnă, constatarăm ambii și ne luarăm rămas bun.

Pe strada Moscovei era îmbulzeală – se aștepta ceremonia funerară a aviatorului. În farmacie licărea sfera verde. La geam se vedea un flacon cu parfum „Neva” și altul – „Cetatea”.

Dudui un autobuz. Prin geamurile lui, călătorii ne priveau cu ochi de străini.

Sosi un transport de cartofi. „Răspunsul nostru – generalilor chinezi”, du-merea lumea o pancartă. Tovarăşa Şaţkina se opri, zâmbi, în spate stându-i bucătăreasa într-un bluzon albastru, încărcată de coşuri pline.

Într-o cutie de tablă, stăpânul ducea gaz lampant.

– Pentru Iordan? întrebă el, rânjind slugarnic.

Animalele circului ambulant lărmuiau. Un muzicant cu un buchet prins la piept zdrăngănea o melodie, lovind abil în sticle de vodcă.

„Pod periculos”, preîntâmpina o inscripţie. Tăcuţi, pescarii roteau bobinele undiţelor. Răchitele se scuturau.

Funigeii împresurară muşuroaiele de pe pajişte. Hoinăreau găştele. Pe stâlpii de electricitate erau pictate cranii şi ciolane încrucişate.

Mă aşezai lângă o piatră mare care, din câte citisem în ziar, e bună pentru postamentele monumentelor. Pluteau frunzuliţe lunguieţe. Albind pe versant, noile case îşi străluceau geamurile în bătaia soarelui. În grădini, căpăţânele de varză se rotunjeau ca nişte roze verzi.

Sportivii acostară la mal, se dezbrăcară şi, bine educaţi, făceau tumbe. Apoi îi aruncară pe câţiva în sus, alergau unii după alţii, sărind „capra”.

Mă ridicai palidă. Era el – nu electricianul, nu Grişka, ci anume cel cu chipiul cu clape.

– Vă rog, vrusei să strig.

– Să vă fotografiez? întrebă dânsul degajat, întorcându-se, înclinându-se şi întinzând mâna semiîndoită. Iată portretul, spuse, arătându-mi palma.

Mă îndepărtai cu demnitate. Leul urla. Cu muzica-i sfâşietoare, procesiunea funerară se mişca, nevăzută, dincolo de râu.

1. *Bluză „solferino”* – de culoare zmeuriu-aprinsă.

2. *Richard Talmeg* (1898 – ?) – actor american de cinema.

3. *Anna Chilliag* – se spunea că a obţinut preparate farmaceutice pentru regenerarea părului.

4. *Paul Kriuger* (1825–1904) – în 1883–1900 preşedinte al Republicii Transvaal.

5. *Zilele eseniene* – după sinuciderea poetului Serghei Esenin, *eseninismul* se asocia dispoziţiilor decadente, cu manifestări antisociale, huliganism, beţie; cuvântul „sărbătoare” e folosit în sens peiorativ.

6. *Bester Kiton* (1896–1979) – actor american. Filmul „Generalul” are ca temă războiul dintre Nordul democratic şi Sudul sclavagist american, de unde şi reproşul comentatorilor aserviţi bolşevismului.

Sălbaticii

Nu chiar foarte demult, oamenii mai erau încă sălbatici. O să vă povestesc câte ceva despre rudele mele. Când începuse istoria despre care vă voi vorbi, eu aveam paisprezece ani. Era deja după revoluție, dar idiotismul vieții de țară încă nu fusese distrus de colectivizarea care, la acea vreme, nu se prea răspândise.

Tatăl meu era paznic la stație. Mătura și mai făcea și alte treburi asemănătoare. În plus, mai și ara – în localitatea noastră arau cam toți, indiferent cu ce se ocupau în afară de asta.

Era un bărbat zdravăn, cu barba neagră, burtos – asemeni chiaburilor înfățișați pe fel de fel de afișe. Avea fruntea zbârcită, privirea aprigă, vocea lătrătoare.

Mama, din contră, – cuminte, rotunjoară, cu un glăscior subțire. Fața – plinuță, gălbioară, leit măr de Antonovka, umed. Nu demult mi-au arătat o fostă monahie – mama îi semăna.

Atunci, eram cinci copii la părinți. Al șaselea, sora noastră Frosyka, ținea căsnicie cu Troșka – mijlocaș, cam la patruzeci de ani, voinic, arătând mereu nefericit. Izba lui se afla peste drum de noi.

Frosyka era o grăsană, o căscată. Avea mereu fusta lăbărțată, iar mânecele suflecate. Când cineva îi povestea oarece glume, ea asculta în tăcere și, dintr-o dată, cădea de pe scaun și hohotea cu glasu-i gros, de bas.

Cu ei mai locuia Sașka, fetișcana Frosykăi, duduie cam la douăzeci de ani. Ea se născuse până la Troșka, nu se știe de la cine, și Troșka o primi de zestre. O trata destul de bine și deseori îi cumpăra biscuiți.

Nu se aruncase în neamul nostru. Toți ai noștri erau smoliți, iar Sașka – blondă. Învăță la școala din sat, pe care o și absolvi. Drept distincție, i-au oferit o carte despre neguțătorul Kalașnikov, pe care mi-o dădea s-o citesc.

Noi locuiam la colț. Peste un drum era curtea lui Troșka, peste celălalt drum – cea a lui Vanyka Cerniakov, lampagiul de la calea ferată.

Împreună cu Vanyka locuia și mama sa, bătrânică dintre rascolnici. Ea avea o spuză de barbă și mustăcioare. Mergea gârbovită. De loc nu se trăgea de pe la noi, ci era căzăcoaică din stanița Olyghina, pe toți oamenii noștri numindu-i venetici.

Coastă-n coastă cu ograda lui Vanyka stătea cea a Lazunihăi, Marya Ivanovna.

Marya era o muiere cam la cincizeci de ani, văduvă, lată-n spete. În mers, alinea ușor. Când discuta cu cineva, i se uita omului țintă-n ochi, zâmbind și lingându-și buzele. Era cârciumăreasă.

Odată, pe când tatăl venise de la stație și se așeză să-și bea ceaiul, apare mama lui Vanyka Cerniakov, Razumneevna, împreună cu Lizuniha. Trag ușa după ele, își fac cruce și se închină la icoane.

Razumneevna strigă căzăcește:

– Ați dormit sănătoși?!

Ca să-și ascundă spuză de barbișon, o acoperi cu broboada, privind în jur, poate găsește un taburet ceva, așezându-se lângă ușă.

Iar Lizuniha zâmbește, își linge buzele și se îndreaptă, șontăcăit, spre masă, unde se așează sub grinda casei și-i spune tatălui:

– Nikit Andreici, bună ziua. Ceai și zahăr. Iar noi am venit la dumneata. Veniseră s-o logodească pe Varyka.

Varyka era o găligană, străngea buzele, mijeia ochii, își rumenea obraji cu hârtie roșie și la masă hulea bucatele. Nu prea vroia să se mărite cu Vanyka, deoarece ăsta era scund și cu părul negru, pe când gustul ei o da spre oameni înalți și ceva mai deschiși la culoare. Dar, odată ce se ivi ocazia, n-ar fi vrut să-i scape. De unde și spuse:

– S-ar putea.

Noi i-am dat o vacă, pâslari și mai promisesem să dregem unele mărunțișuri, iar Vanyka trebuia să-i coasă un cojoc.

Curând, tatăl și mama se gătiră și plecară la oraș după te miri ce. Andriușka nostru era conductor în acest tren, astfel că până la Samara îi duse gratis.

Pe parcursul drumului ei au tot băut ceai în încăperea de serviciu și vorbeau de una, de alta cu feroviarii. Timpul îl petrecură plăcut și la Samara coborâră foarte mulțumiți.

Mama mergea rar la oraș, și mai tot ce vedea i se părea neobișnuit. Căscă gura la sicriile ce stăteau sprijinite în geamurile unor dughene. Uriașul ceas de mână ce atârna undeva deasupra trotuarului de asemenea o interesă extrem de mult și dânsa se oprea din vreme în vreme, iar tatăl mergea tot înainte și, la un moment dat, observă că iar o pierdu, se întoarce și o ceartă. Mama se dezvinovăța și ei stăteau într-un loc, sfădindu-se și împiedicând oamenii să circule.

În trenul cu care porniră îndărăt nu mai era Andriușka și trebui să ia bilete. Tatăl plăti un singur bilețel, o așeză pe mama la geam, el însă ducându-se cu cumpărăturile în alt vagon.

Nu ajunseseră prea departe, când, iată, se deschid ușile și apare controlorul. Verifică numărul biletelor pe care mai apoi le găurește cu niște clește. Ajunge și la bancheta pe care stă mamașă.

– Biletul dumneavoastră, zice.

Mama răspunde:

– E la Nikita.

– Și unde-i Nikita dumitale?

– Dar nu știu unde-i, spune mama. S-a dus undeva.

– În acest caz, căutați-l, o îndeamnă amabil controlorul.

– Bine, mă duc, zice ea, și pornește a trece de la o banchetă la alta, oprindu-se din când în când.

– Nikita, unde ești, bre? rânjeau deja cei din jur. Îi fi viu?

În fine, mama îl găsește.

– Iată-l, zice. Slavă ție, Doamne. Mai să cred că te-ai prăpădit cu totul. Nikita, dă-mi biletul.

– Că sunt Nikita, e adevărat, răspunde el. Dar cine ai fi tu? Întreabă tatăl și se dezice de mama, declarând că o vede pentru prima oară în viața lui.

– Ce-ai spus? se miră ea. Nikita, cum se poate una ca asta, că eu de treizeci și opt de ani trăiesc cu tine.

Dar el nici în ruptul capului nu vrea s-o recunoască, zicând:

– Nu știu ce bătrână țicnită s-a legat de mine.

Ei, la una ca asta, ea cade în genunchi, prinde a plânge și a-l implora, ca el să nu se dezică de dânsa, însă tatăl nu se milostivi și lăasă să fie luată și închisă în camera de serviciu.

Ajunși la stație, o coborâră și o duse la birou. Acolo stătea șeful Dașkin și încă cineva. De cum o introduseră pe ușă, mama îndată și căzu în genunchi.

Era ciufulită. Broboada îi căzuse de pe cap, iar bluza îi ieși de sub fustă și ciorapii îi alunecară spre glezne. Plângea și se ruga să fie eliberată.

Cei din jur prinseră a râde. Dașkin îi ceru să se ridice și să-l ajungă din urma pe Nikita ei. Și mama porni val-vârtej, curând ajungându-l din urmă pe tata. El mergea cu o mână în buzunar și ea se încleștă de haina lui.

– Nikitușka, zise, ce înseamnă asta? Cu ce ți-am greșit eu atât de tare, că nu vrei să mă mai recunoști?

El îi dădu o palmă după ceafă și îi explică, precum că nu i-a pricinuit nici un rău, iar banii, pe care i-ar fi aruncat pentru bilet, au rămas întregi și, în-telegând asta, ea se bucură.

Nu voi descrie cum a fost nunta. Toate astea se pot vedea la cinema. Numai bațjocură și sălbăticie. Și până astăzi mă tot mir, cum de am putut eu participa la așa ceva!

Cât mai locuia Vanyka în izbă împreună cu maică-sa, își zise să-și construiască o casă aparte.

Șciukin, supaveghetor la construcții, îi eliberă bârnele pe contul statului. Tâmplarul roșcovan Osip prinse a le ciopli și, spre toamnă, izba fu gata. Tinerii trecură în ea, iar Razumneevna rămase în cea veche, în aceeași curte.

Până la începutul postului, Varyka născu un băiețel, pe care l-a numit Kolyka, însă vecinii îi spuneau Osyka, pentru că era roșcovan – cam ca Osip.

La Trofim veniră pețitori de la Maksim-tătarul. Îl rugară s-o dea pe Sașka. Iar acest Maksim era un *nepman*¹ – cumpăra de pretutindeni piei de animale, blănuri și le ducea unde știa el. Era om bine cotate și totdeauna îl vedeai în costum și cu ceas la jachetă. Locuia pe lângă uzina Kașkinsk. La noi la stație venea cu șareta. Promite de zestre pentru Sașka un cal sur.

– Asta e, spuse Troșka. Bineînțeles, el e un element dușmănos, dar noi putem nici să nu ne uităm la asta. Acum totul depinde de Sașka – depinde ce gândește ea.

Iar Sașka spune;

– Ce mi-i mie? Fie, ce mai. Să vedem și noi ce-o fi cu viața asta de nepmani.

Maksim-tătarul ținea de credința musulmană, iar ea de cea ortodoxă, și din această cauză s-au însurat fără popi. Au chefuit de mama focului. Raika, fiica lui Maksim, fetișcană cam de optsprezece ani, s-a veselit pe cinste. Era o grăsoleană cu picioarele scurte, iar trupul – urât, ce să mai vorbim. Se izbea ca o puiă.

După nuntă, pe Troșka prinseră a-l zădări că, chipurile, pe Sașka ar fi schimbat-o pe un cal sur. De cum apărea călare pe trăpaș, vecinii se amuzau, arătau cu degetul, spunând:

– Iată-l pe Trofim călare pe Sașka.

La început, Sașkăi îi plăcu mult viața de nepman și venea deseori în satul nostru vopsită, să se arate pe acasă și să se mai plimbe pe la stație. Maksim îi dădea bani, câți cerea, și ea umbla cu șareta și scutura din pungă – se înscrișese la împrumutul de stat și cumpăra bilete de loterie.

Vanyka Cerniakov îi mai datora ceva tâmplarului pentru izbă și în săptămâna mare meșterul venise să se intereseze ce și cum. Însă Vanyka nu mai vroia să-i dea nimic. Era supărat rău pe el din cauza lui Kolyka.

– Nu am bani, spuse. Vino la Paști.

Pentru ca la Paști să refuze din nou să-i plătească. De data aceasta tâmplarul nu s-a lăsat și l-a bocănit zdravăn, iar Vanyka le striga oamenilor:

– Ați văzut? după care alergă, în ce se pomenise, la stație, să se plângă la Ghepeu².

Se întoarse cu un tovarăș în uniformă. În acest timp, în fața casei noastre, împreună cu Varyka, Frosyka și alții, tâmplarul ciocnea ouă roșii.

– Varyka, strigă el, ai nevoie de mine? Iată-mă.

Tovarășul judecă ce și cum, îi ceru lui Varyka să plătească, iar tâmplarul lui – să nu mai sară la bătaie.

– Dacă e așa, zise Varyka, păi, poftim, după care îi numără banii pe loc.

Numai că tâmplarul mai ținea să se dea mare și tare.

– Varvara, spuse el, am cam obosit de bătaie, unde mai pui că și banii sunt greu de dus. Ia du-mă tu colo, spre trăsura ceea. Îți voi da un pud de grâu.

Însă el locuia în alt sat, la două verste depărtare. Căruța era pe două roți. Stătea în curtea lui Troșka și se vedea printre nuiielele gardului.

– Numai tu, de una singură, n-ai să poți, grășano, spuse Varyka. Ajut-o, Trofimiho.

Și Frosyka căzu de acord. Ea împinse trăsura lui Troșka în drum și prinse a hohoti.

– Varyka, strigă Ivan, să nu îndrăznești!

Însă Varyka îi făcu un semn obraznic cu mâna și fundul, înșfăcă împreună cu Frosyka de holoabe și prinseră a trage la trăsură.

– I-ha-ha, urlau ele.

Tâmplarul alergă câțiva pași din urma lor, ținându-se de trăsură, după care sări pe burtă în ea și se trase sus.

– No, iepelor, prinse a striga și a flutura el, precum cu biciul, din mână.

Bineînțeles, toți erau beți.

După vreo oră și un sfert, se întorc Varvara și Frosyka, aduc trăsura, abia ținându-se pe picioare: în ambele sate, le-au tot ieșit pe la porți cu paharele și le-au servit.

Au împărțit pudul în două pudulețe și le-au dus în casă. Varyka prinse a-i reproșa Varvarei, plângându-se că dânsa face din el paiată. Bătrâna Razumeeva îl susținea. După ce-i înjură pe ambii, Varyka se culcă să doarmă.

În acest timp, Trofim și tata lipseau. Se duseră să tragă clopotele. Ieșiseră ținându-se de mâini, gătiți de sărbătoare, cu frizurile date cu grăsime, în cămăși roze peste pantaloni, în jiletcă și sacou. Pe drum, și-au tot spus cu cei întâlniți în cale „Hristos a înviat!”, intrând ba într-o curte, ba în alta, – să felicite și să bea.

În sfârșit, s-au întors. Deja știau cum duseseră tâmplarul cu trăsura Varvara și Eufrosinia, fiind tare nemulțumiți. Troșka își certă soția și împrăștie grâul în drum.

– N-ar trebui, zise tata și-i ceru mamei să adune boabele din drum și să hrănească găinile.

Până se porăia ea, mișcându-se pe vine și, cu o pană de găscă, adunând pe o lopată praful cu boabe, sosi în șaretă Sașka, strigând:

– Hristos a înviat! Iată-mă și pe mine bob sositor. Mahmutka, ajută-mi să dau jos cuferele.

Sări jos și Mahmutka, ajutându-i să ducă la Troșka cuferele – unul mare și altul mic. Ea îi dădu cincizeci de copeici și-l eliberă:

– Acum șterge-o de-aici.

Văzând toate astea, noi devenirăm curioși și hai mai repede-ntr-acolo. Dar Sașka vrea să se mai frăsuiască și întreabă cine dintre săteni au fost la biserică, în ce erau îmbrăcați, dacă au trecut popii pe strada noastră.

Tatăl nu mai putu să răbde toate astea, lovi înfuriat cu pumnul în masă și țipă la ea:

– Ce s-a întâmplat? Spune, potlogărițo!

De ochii lumii, câteva clipe Sașka se mai fandosește, ca pe urmă s-o spună deschis, că s-a întors pentru totdeauna. Cică, nu-i place ei să fie element străin și în genere s-a săturat de toate. Raika mănâncă foarte mult și se duce în fiecare săptămână să se fotografieze – n-are răbdare și pace.

– Ah, tătarii de ei, spune tatăl, urechi de porc drăcesc.

După care noi prindem cu toții a o căina pe Sașka și a-i blestema pe Raika și Maksimka.

Dintr-o dată, se aude hodorogitul unei șarete care se și oprește deja. Din ea coboară însuși Maksim în persoană. Se închină și fericită:

– Să vă fie de bine în sărbători.

Sașka strigă:

– Dați în el! și țipă, sărind pe laviță.

Troșka urlă:

– Ciomăgiți-ii!

Noi ne aruncăm cu toții și prindem a-l bate. Varyka vine în grabă cu bărbatu-su. Apare și Razumneeva – se înghesuie, nu poate ajunge să dea măcar o dată în tătar.

L-au pumnit, l-au tăvălit, i-au sfâșiat costumașul. În sfârșit, obosiră, îl aruncară în șaretă și dădură bici calului, pentru ca urmă de-a lui să nu mai rămână pe la noi.

Iar Lizuniha, la poarta ei, râde, privește de departe, își linge buzele, clatină din cap.

Dar curând tătarul reveni. Sașka prea i-i dragă și el nu se putea obișnui fără ea. Iar l-am chelfănit.

– Să uiți drumul înapoi, pui de cățea, îi spuse tatăl. De nu, o să te căiești, dar de-amu va fi târziu. Sașka e sânge din sângele nostru. Nu lăsam noi s-o obidească cineva.

Însă tătarul tot vine și vine, și noi de fiecare dată facem una și aceeași. Cum de reușea să se care de la noi, nu ne mai interesa.

– Ei, de data asta s-a zis, nu mai vine, animalul, ne spuneam.

Însă el reapărea.

De înălțare, eram cu toții beți. Bah! – și iată-l aici. Fără amânare, ne și aruncăm asupra lui – toate cele trei familii.

Sașka strigă:

– În apă cu el!

Și îl băgăm în fântână. El se ține cu mâinile de marginea ghizdurilor. Și iată că, dând mujicii la o parte, se bagă Trofimiha, îl lovește peste degete, el se scapătă, se bălăcește în apă. Razumeeva țipă:

– Dați-i cu cangea, altfel nu se îneacă, derbedeul! Apa nu-i decât până la brâu!

Iar noi aveam cu toții cângi, ostii, – primăvara, să aninăm cu ele lemnele ce plutesc pe râu.

Însă iată că mama prinde a se anina de noi, țipând:

– Irozilor, la ce vă gândiți voi? Va trebui să dați socoteală.

De n-ar fi fost Lizuniha, l-am fi ucis. Mulțumim că, până nu era târziu, îi veni în minte să alerge la Ghepeu.

Văzând cât de uniți acționăm contra sa, Maksim-tătarul se gândi să ne

dezunească. Astfel că s-a făcut frate de pahar cu Troșka, îl servea, și Troșka trecu de partea lui.

Când Maksim veni din nou, Troșka îi luă apărarea. El rupse din gardul de nuiele un par și, răcnind ca o fiară încolțită, ne împrăștie.

În acea dimineață eram mai puțini. Lampagiul plecase la stație, iar Andriușka – în deplasare. A trebuit să ne strângem cozile.

Eram cuprinși de mare furie. Am fi dat foc izbei lui Troșka, însă în ea erau și două muieri de-ale noastre – Eufrosinia și Sașka. Am tot stat până spre dimineață, fără a închide un ochi și tot înjurându-l pe Troșka.

Diminețile, tatăl se pregătea să plece la stație. Temându-se ca nu care cumva, pe drum, să fie atacat de Troșka, își luă cârjile de sub laviță.

– N-o să îndrăznească el să se atingă de un om bolnav, spuse, lăsându-se cu subsuorile pe suporturile cârjelor, împingând ușa și aruncându-și peste prag ambele picioare odată.

Dar Troșka deja îl aștepta.

– N-o să mă tragi tu pe sfoară, ticălosule, strigă și ridică parul.

Aruncând cârjele, tata prinse a fugi cât îl țineau picioarele, iar Troșka frânse o cârjă, apoi pe cealaltă, aruncând bucățile.

După aceasta înhămă surul, pe care Maksim-tătarul i-l dăduse pentru Sașka, plecând la Krasnoe Samsonovișce după fratele său.

Până se afla el pe drum, Froșka și cu Sașka înșfăcară ceva bulendre, luară vaca de funie și veniră la noi.

Se întoarse Troșka. În familie el era al patrulea copil. Frații îi erau zdrahoni, bărboși, pletoși. Se dădu lupta. Troșka și frații săi ne-au zdrobit. Le-am întors-o pe Froșka, Sașka și vaca, pe care le ținură până la zori în grajd.

Dimineața, Troșka eliberă soția și pe Sașka, spunându-le că divorțează. Casa și vaca i le-a dat Froșkăi, iar calul și l-a lăsat sie, toată averea o împărți în jumătate, iar lucrurile care erau câte unul singur le tăie în două. Partea sa o încarcă în trăsură și plecă la frații săi din Krasnoe Samsonovișce.

Ca să nu rămână fără apărare, Sașka hotărî să se mărite din nou. Îi ajută Lizuniha, care o logodi cu milițianul Pornicev. S-au înregistrat la starea civilă.

Iar Froșka se angajă curieră la sovietul sătesc. Acolo se eliberase locul, deoarece fosta curieră Lebedenkova făcuse tâlhării cu timbrele poștale.

Între timp, soțul Varykăi plecase la sanatoriu, iar Varyka începu a se arăta pe la stație, plimbându-se pe peron, flirtând cu cavalerii de pe acolo. Îl cunosc pe Sazonov, lăcătuș la depou, care prinse a-i face curte. Era pe gustul ei, roșcat.

De cum apărea el, Razumneeva ieșea din izbă, se ducea la Varyka și prindea a bate cu bățul în ușa. Lăcătușul deschidea fereastra, sărea și o ștergea prin spatele casei, iar ea îi striga din urmă:

– Prindeți-!!

Unse cu dohot poarta Varykăi. Dimineața, cu poalele în brâu, Varyka o spălă, spunându-le oamenilor:

– Nu pot pricepe. Parcă n-aș fi o târfă, dar, iată, mi-au murdărit poarta.

Varyka își petrecu termenul la ape minerale și se întoarse. Aflând cum procedase Varyka în absența lui, prinse a o batjocori.

– Ah, iată cum! spuse ea, ieșind din casă, ducându-se printre straturile grădinii la Varyka și anunțându-l că divorțează.

Judecata îi lăasă copiii lui Varyka și tot lui i-a revenit și vesela, ca să aibă din ce-i hrăni. Însă Varvara luă copiii cu ea și, când lampagiul era la serviciu,

nu-și dezlipa ochii de la curtea lui. De cum se îndepărta pe oarece vreme bătrâna, ea se repezea, frângându-și gâtul, într-acolo, deschidea o fereastră mai subredă, intra înăuntru, șterpelind te miri ce din lucrurile din casă.

Ivan nu mai putea suporta toate astea și căzu pradă disperării. Luă vodcă de la Lizuniha, bău, fără a gusta fărâma de ceva, ducându-se să se spânzure în cămară.

Însă după ce împinse cu picioarele taburetul și acesta căzu, Ivan se înșfăcă cu mâinile de funie, desfăcu puțin ștreangul și strigă:

– Săriți, ajutor!

Razumneeva veni într-un suflet în cămară, urlă, puse taburetul sub Vanyka, alergă după Lizuniha, și una din ele tăiase funia cu coasa, iar cealaltă îl prinse pe brațe pe Vanyka ce se cârliga.

O chemară pe Varyka și-i spuse:

– Iată, desfată-te. Ce-ai făcut tu, târfo ce ești?

Și atunci ea se milostivi și-i întoarse toate bulendrele și oalele pe care i le șterpelise.

Vanyka se bucură nespus. S-a hotărât să joace nunta încă o dată și invită oaspeții. Pe cei din Krasnoe Somovșcina, pe care-i văzuse la târg, îi rugă să-l cheme din partea lui pe Troșka și frații săi.

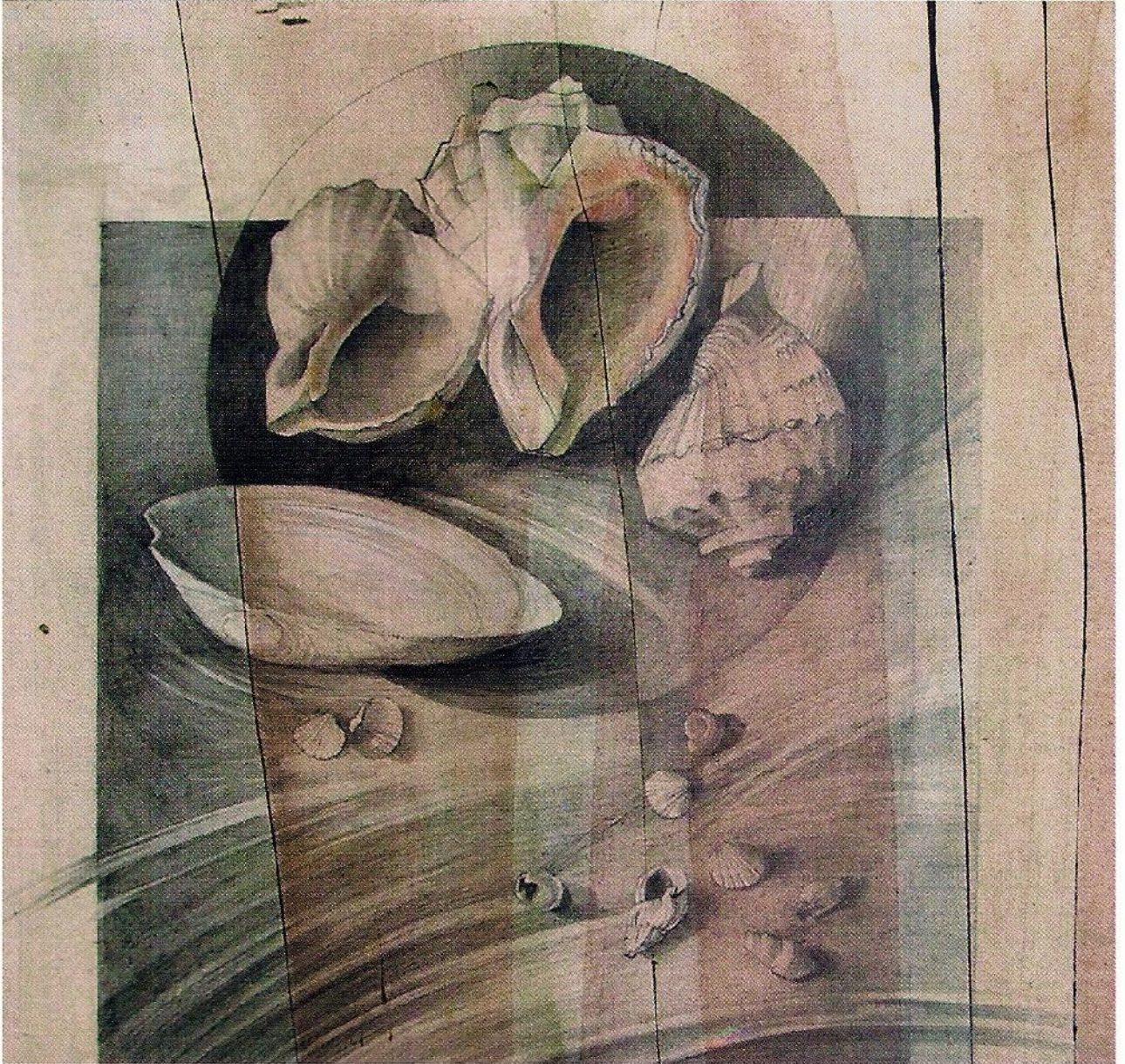
Și aceștia veniră, iar Troșka s-a vorbit cu Frosyka să se întoarcă la ea și de asemenea să mai joace o nuntă.

Așa au și făcut, iar Sașka, pentru ca toate să fie ca odinioară, plecă de la Pronicev și din nou, ca înainte, trecu cu traiul la ei.

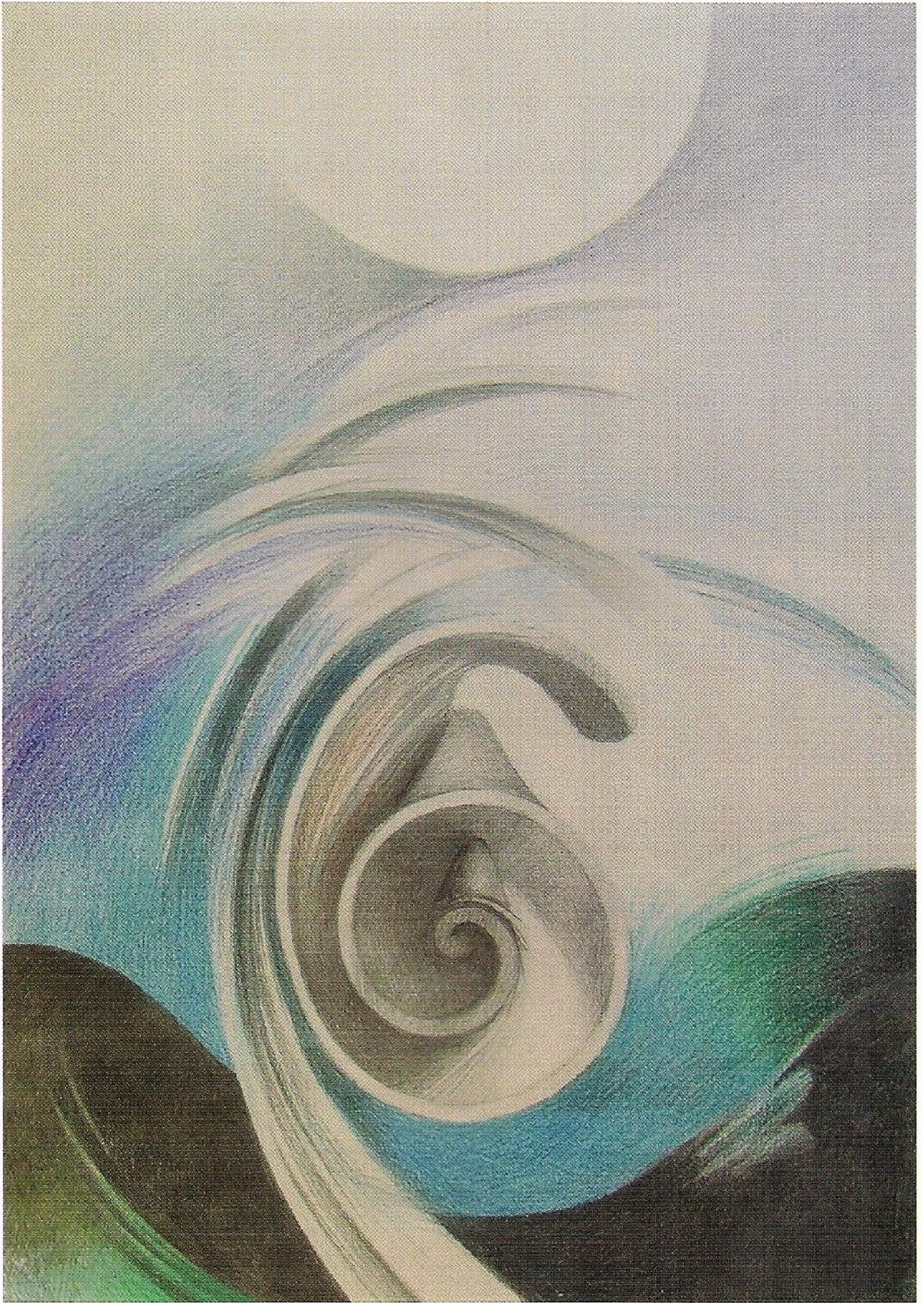
Prezentare și traducere de
LEO BUTNARU

1. *Nepman* – unul din cei implicați în Noua Politică Economică, profitând de liberalizarea pieții.

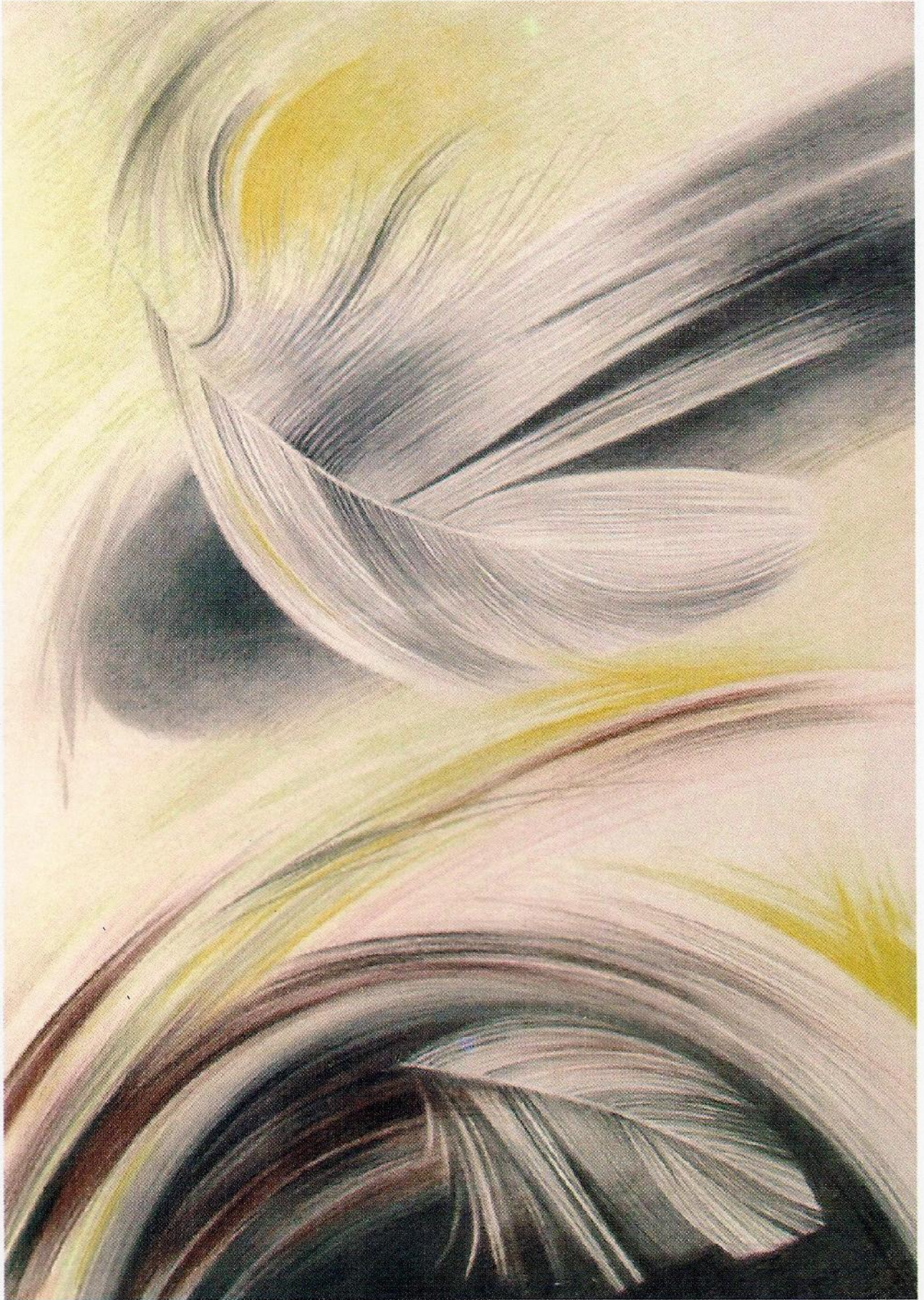
2. *Ghepeu* – Direcția Politică Principală a NKVD-ului.



Eugenia Leca Botezatu - **Interiorizare**



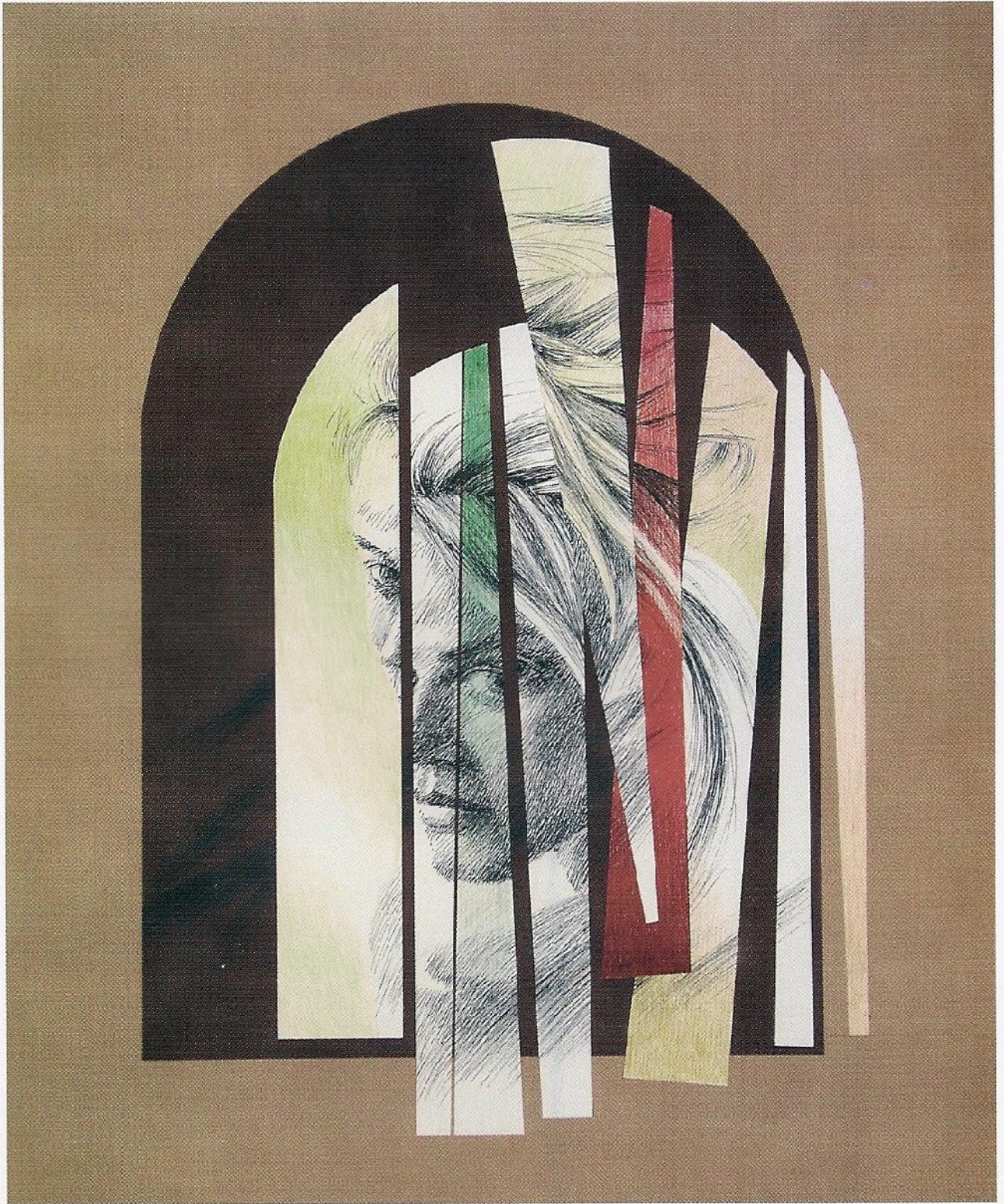
Eugenia Leca Botezatu - Melc



Eugenia Leca Botezatu - **Plutire**



Eugenia Leca Botezatu - **Tornado**



Eugenia Leca Botezatu - **Curioasa**



Eugenia Leca Botezatu - **Vâltoare**

Eugenia Leca Botezatu

Grafician, născut la 10 decembrie 1958, în Constanța.

Studii: I.A.P. „Nicolae Grigorescu” București, 1978-1982, Secția Artă Monumentală - restaurare

Profesori: Simona Vasiliu Chintilă, Nicolae Sava, Dan Mohanu.

Membriu U.A.P., Constanța, 1990.

Funcții: Designer U.P.P.I. Turism, Eforie Nord. Din 1992 profesor la Colegiul Național de Arte „Regina Maria” din Constanța.

Expoziții de grup:

- 1982-2006 – participare la expozițiile organizate de Filiala U.A.P. la Constanța, Mamaia, București, Cluj-Napoca, Yokohama
- 1984, 1987 Constanța, Cernavodă, Expozițiile „Atelier 35”
- 1996, 1997, 2003, 2004 Constanța, Liceul de Artă

Expoziții naționale:

- 1985, 1986, 1987, București, Saloane naționale de grafică
- 1994 Galați – Muzeul de Arte Vizuale. Expoziția națională „Natura statică contemporană”

Expoziții internaționale:

- 1990 – Thionville, Franța, Centrul Cultural Jaques Brel. Al XV-lea Salon „Arts&Couleurs”
- 1995 Bologna, Italia, Expoziția Internațională de Decorații Interioare
- 1999 Arad, Galeria Națională „Delta”, Salonul Bienal Internațional de Desen
- 2007 Constanța, Muzeul de Artă, Expoziție personală de grafică.

Lucrări de artă monumentală:

- 1998 Constanța, Școala UJCM - Decorație murală - pictură al secco. Mamaia, Hotel Parc, Decorație murală - pictură al secco.

Scenografie:

- 2000 Constanța. Teatrul de Balet „Oleg Danovski”, decor și costume pentru spectacolul „Requiem” de Giuseppe Verdi.

Lucrări în colecții particulare:

România, Italia, Germania, Franța, S.U.A., Canada

Expoziția de grafică Eugenia Leca Botezatu

Expoziția personală de grafică deschisă recent de Eugenia Leca Botezatu la Muzeul de Artă Constanța, prima de acest fel, este un demers cu final previzibil, respectiv confirmarea apartenenței la un câmp de consacrare cu grad înalt de stabilitate. Pregătită îndelung, ca rezultat al unui parcurs marcat de apariții publice care o făceau predictibilă ca ansamblu, expoziția conferă vizitatorilor săi o stare constantă de confort vizual și sufletesc: monocordă, manifestarea nu este nicidecum monotonă, ci se oferă descifrărilor: fără cheie, mesaje criptice, dar și fără recuzită spectaculară.

Într-adevăr, elementele purtătoare de atmosferă sunt draperia, frunza, floarea, un chip feminin enigmatic sau doar visător, o corabie abia întrezărită care se îndreaptă spre liman (o fi insula Cythera?), iar cele stilistice sunt bazate pe valorație, griuri rafinate, intervenții delicate de culoare, lumini purtate, decorativism asumat. Utilizată ca principal element expresiv, draperia – prin intermediul căreia Eugenia Leca Botezatu își afirmă apartenența la o structură mentală de tip clasic – este deopotrivă referință istorică și semn de continuitate.

Referința istorică face o trimitere greu de evitat către zorii clasicismului, în cuprinsul cărora tehnica draperiilor ude conferea trupului feminin astfel sugerat sau dezvăluit, perfecțiunea inegalabilă a categoriei estetice întrupate. Semn de continuitate este tocmai elementul în sine, care își părăsește suportul, părelnicia monocromie (să ne amintim că statuile din perioada „miracolului grec” erau colorate) și apartenența la volum, pentru a deveni, nu neapărat simultan, desen, obiect, caligramă, suport și pretext pentru valorație. La granița dintre plan și sugestia tridimensionalității, dintre alb și culoare, dintre lumină și penumbră, draperia, sugestia sau semnul ei, înobilează orice compoziție, într-o heraldică recognoscibilă și descifrabilă. Din acest punct de vedere, imaginile Eugeniei Leca Botezatu devin previzibile într-o formă clară și așteptată, asemenea oricărei întoarceri. Este posibil ca parcursul elaborării să fi fost marcat de tensiuni, de (auto)interogații, de incertitudini. Fără a dispărea în întregime, cu trasee doar sugerate, acestea au fost absorbite în calmul armonios, în calofilia ansamblului. Eugenia Leca Botezatu este un artist de o discreție remarcabilă: în lucrările expuse, formele devin semne abia după ce s-au decantat, s-au eliberat de umbre dar nu prin absorbția totală în lumină, ci printr-o savantă tranziție în clar-obscur.

Și dacă în prim plan, elementele purtătoare de mesaje sunt descrise în amănunt și expuse modelajului frontal, în registrele (comprimate) de adâncime, ecouri ale acestora dau seama despre fragilitatea unor opțiuni, despre regrete abia sugerate, despre trasee ignorate. În fond, clasicitatea asumată înseamnă doar o opțiune existențială, deci stilistică, nu uitare sau abandon.

ILEANA MARIN

Writing on vellum

Writing support and tools

The physicality of medieval writing is paradoxically both traceable and untraceable in the final artifact. The long and difficult process of preparing writing support and tools, as well as the act of writing itself are embedded in the manuscript, either literally or figuratively. Vellum is the organic material (sheep, goat, or calve skin), which, according to the side on which the scribe writes, determines the whole structure of the scriptural object. In spite of the efforts of making the hair (outer) side to look like the flesh (inner) side, the differences are noticeable. Scribes were not expected only to write down the text, but also to polish the surface of vellum with a pumice to make it as fine as they considered appropriate for their text and/or illustration¹. It was their task to choose the right vellum for their texts, according to the kind of the document (official and papal documents were mainly written on calve vellum) and to the kind of text (text, usually inscribed on lamb vellum while illuminations were painted on either goat or calve vellum; there are illustrated manuscripts in which leaves of sheep or lamb vellum alternate with calve vellum)².

They also had to shape and sharpen their quill pens (mainly goose feathers, sometimes raven, swan, or turkey features from the wing) in order to adjust them to the size of the letters and the thickness of the strokes. Although the final textual object is supposed to bear no other marks of these preliminary stages but the text itself, both the conceiving (whenever it is about an original text) and the writing processes are discernible. The perfect text, in aspect and in content, should be the text which completely effaces the two simultaneous processes. Since the number of the original medieval texts is by far fewer than the number of the copied documents, the traces of the process of creation are hardly present, and consequently, one may notice only the traces of the process of writing/copying. Nevertheless, there are illustrations and stories, which praise the original contributions. In MS. Msc. Bibl. 84, Bamberg, St. Gregory is represented writing *Moralia* (c. 1020)³; he is seated on a

throne like Henry II to whom the scribe is presenting his copy. The iconographic parallelism between the royal figure and the scholar is extremely suggestive for the indication of the spiritual hierarchy and the cultural appreciation. The fact that the king and St. Gregory are seated is a sign of their nobility, respective divinity. Only the first ranks of the divine hierarchy (God, Jesus Christ, saints, and the Virgin Mary) and of the mundane one (kings and emperors) were depicted as seated during the Middle Ages.' In a late medieval work, *In Praise of Scribes*, Johannes Trithemius mentions Augustine and Gregory as "unattainable" scholarly examples and Origen, Basil, Jerome, and again Augustine as creative scholars whose works deserve to be copied by those who are not as gifted as they.⁴

Writing Activity

Writing meant, for centuries, inscribing with a sharp quill traces of ink as a definitive text on vellum. The process itself was more physical than intellectual and often compared with the hard work of plowing, as Ernest Robert Curtius enlisted the occurrences of the trope in classical and medieval literature. He quotes Baudri's riddle which points out the physical effort necessary in the labors of writing:

"They seemed like oxen,
Ploughing white fields,
Holding a white plough,
Sewing a black seed."⁵

In spite of the modern pre-conceived idea according to which writing is mainly an intellectual activity, for medieval scribes, writing was an exhausting activity. Johannes Trithemius (1462 - 1516), the Benedictine abbot, mandated that the scribes be released from physical work outside, from daily religious duties, even from lent, and instead receive better food. At the eve of the invention of printing, although he compared handwriting with digging and carrying stones, he still prefers the handwriting on vellum to printing:

"The printed book is made of paper and, like paper, will quickly disappear. But the scribe working with parchment ensures lasting remembrance for himself and for his text. [...] Printed books will never be the equivalent of handwritten codices, especially since printed books are often deficient in spelling and appearance."⁶

The physicality of writing has a counterpart in the physicality of corrections: erasure, cutting, crossing out, scratching, and pumicing.

Physicality of writing *versus* physicality of erasure in Italian Official Documents

The corpus of Perugian guilds' documents edited by Mario Roncetti represent an important archive for studying the physicality of writing. It contains fifty documents from the beginning of the fourteenth century, which preserve all the alterations inserted during four centuries. They contain collections of regulations, deontological rules, recipes, professional hierarchies, lists of

members, descriptions of relationships between a certain guild and the others, or between similar guilds and local authorities. Layers of writing are generally added to the portions edited out, but whenever the margin area is not large enough, the emendations or complete replacements of entry, are interlinear. Each new layer is identifiable due to the different ink and more cursive and smaller characters with every more recent layer. Although almost the old entries are crossed out, they are still legible. The crossing out is another way of inscribing without erasing the writing; thus, all the layers of the writing are preserved, embedded in their history. The augmentative updating of the documents becomes a *mise-en-abyme* – an endless mirroring of a stratum in the next stratum. BAP ms. 958 is a document of the guild of wool workers (pluckers, washers and dyers, weavers) on which the reader may distinguish thirty-eight entries, marked by C-shaped signs, blue and red alternatively, suggest a sort of colorful pricking to indicate the space reserved for rows.

The first twenty-six names were written in medium size transitional script on the previously pumiced spots in the second half of the fourteenth century. Another eleven names in the same characters were obviously added a bit later. The larger characters left small interlinear space. All these thirty-eight names are crossed out and other notations are inserted. Another three handwritings are noticeable: the smallest one, which looks very much like cursive minuscule, is compressed in the lower right margin of the page and was added in 1509 as the date beside the first line of the series indicates, the larger and also very similar two, which might be written by the same person in 1729 and 1749 are cursive humanistic close to modern calligraphy, although the ending formulas are in Latin: “De consensus omnius hac die 14 Aplis 1729”, respectively “De consensus omnius hac die 21 Junii 1749”.

The physicality of the writing on this page is problematic. It is put into evidence by its negative, the techniques of erasure: pumicing, crossing out, or even writing over another layer of writing. All this is effaced by the repeated touching of the right corner while turning the page.

Another element, which adds consistency to the handwriting, is the illumination “De Porta Sancti Angeli.” In spite of the fact that illuminations could never be updated without destroying them, they may change their contexts. Crossing out and rewriting do not only remodel the design, but also create another meaning. Basically, they bear the same essential meaning through the centuries, but both their support and their meaning are recycled. Sometimes, as Mirko Santanicchia asserts in his introductory article “Illumination and Guilds in Perugia between XIII and XVIII Century. Between Art and ‘Industry’: Illumination in the Lists of the Perugian Guilds”,⁷ illustrations are cut off and used as “bookmarks” to indicate the beginning of the series of documents belonging to another guild. For efficiency’s sake, many illustrations were ordered at once to Matteo di ser Cambio, who ingeniously created a sort of template designs out of which he made new combinations by just changing the colors. At times they were cut out of the original documents and attached to new ones. There are cases in which the whole page was torn out of its initial gathering and reinserted into a new context after the text had been pumiced in order to make room for a new text (palimpsests of the statute of the Masters of Stone and Wood are a good example in this respect). Nonetheless they carry the significant marks of the guild or profession they represent more like a visual hook.⁸ In the Perugian List of Guilds, the illuminated emblems barely changed their design. With few exceptions, they follow the already established

iconography; while the graphic element remains invariable and trustworthy embodiment of principles, the text seems to be versatile and more adaptable to the social context, completely dependent upon the vulnerability of the human beings who temporarily were members of the guild. Pumicing off the initial names and adding others, on the one hand, crossing out those written on the pumiced surface and adding over new ones, on the other, prove to be as concrete as the physical disappearance of those which they had denominated. The modern conception of the arbitrariness of the linguistic sign cannot be applied under medieval circumstances. The semiotic assumption that there is no connection between the concept and its image is also infeasible. Moreover, the medieval *forma mentis* relies on the correspondences between different levels of existence, between spiritual and physical worlds, abstract and concrete realms. Consequently, visual code can transpose verbal, spiritual, moral, social codes into its allegorical language. In the Perugian archive, the corporeality of the visual language embodies both concrete and abstract representations, which identify categories of workers, merchants and notaries figuratively, and, at the same time, states their professional values. Images occupy the privileged place, the frontispiece, symbolically anticipating the text. The “language” of emblems is also codified in recurrent formulas, very similar to the formulaic patterns of the professional jargons, of the poetic language, either oral or written. The same pattern, the gate, appears in most of the frontispieces as symbols of the district in which the guild was located: Porta del Sole, St. Angelo, St. Pietro, Eburnea, St. Susana. Except Porta del Sole and Porta Eburnea, the rest represents the sacred edifice by the portrait of its holy patron. Through the symbols displayed (the sun, the horse, the bear, the stag, and the lion), illuminations provide the allegorical story of the city as it appears in *Conto di Corciano e Perugia*, dated from the first decades of the fourteenth century. The conventional references to concrete places but also spiritual edifices enhance the double functionality of the text: the lists of names refer to existent citizens, while their frames of Latin formulas or the statutes, also in Latin, to their principles.

In terms of language, Anna Mori Paciullo⁹ comments upon the role of the Latin in the guilds' documents. In the relationship between form and content, abstract and concrete elements, Latin guarantees the truth-value of the whole script. It is maintained in parallel with vernacular up to the eighteenth century, especially for the introductory and the conclusive formulas. Although the two reservoirs of textual formulas and iconographic formulas are limited to a number of occurrences, their combinations may become inexhaustible.

Text Conditioned by the Physicality of Its Support

A late 13th-century Italian notarial document without illuminations was recycled several decades after its first functional redaction. The palimpsest contains two textual layers: the lower text is a court document with proper names crossed out, new names added over, notes underlined by negligent strokes, written by an inconsistent hand, in a mixed Italian – Latin Jargon in 1291 in Florence. The legible information is written on the outer margin of leaf 6, outside the layout of the upper text. The upper text, *Summula Summularum*, is a summary of John Wyclif's treatise *De logica* as the researchers of the

Seminar in the Auxiliary Disciplines of Medieval Studies convincingly tried to demonstrate in their collective article "A New Work by John Wyclif?"¹⁰. This proves how fast the British logic circulated around the continent (Wyclif lived between 1335/8? – 1383 and by the end of the 14th century, his work was already summarized in a Northern Italian manuscript). The palimpsest replaced the previous document not only because it was no longer of vital necessity or historical importance, but also because it contained only plain text.

The quire of eight folios, which served the initial scope, is reshaped into a bifolio format, handier for educational purposes. A possible explanation of the palimpsest, unusual at the end of fourteenth century, might be the urgency of copying and/or summarizing the scholarly text, which urges the scribe to find the physical support for his text and to erase the outdated document. What is even more unusual is the fact that the new text bears characteristics of the lower stratum:

"distinctive double-crescent 's'; vertical lines through capitals; a waved titulus for 'r' / 'er' / 're' – a survival from Italian notarial script; the uncrossed 'et' symbol extending below the line; and Italian spellings, both doubling of consonants and the persistence of 'tio' for 'cio'."¹¹

The researcher encounters a more problematic aspect of physicality of the text. In spite of the fact that one can suppose that the pedagogic value of the text was estimated before the order of copying, either vellum was not available or not affordable at that time and, thus, writing over an old text was necessary. Even a useful text, as *Summula summularum* proved to be, taking into account the deteriorated condition of the outer folios, difficult to have copied. Texts, however necessary, famous, or successful they might be, were completely dependent on the availability of the material on which they were to be inscribed. This dependency may be an argument against Jeremy Catto's assumption that an Italian scholar might have copied the manuscript of *Summula Summularum* in Oxford.¹² Why should an Italian *studioso* have brought to Oxford a quire of eight folia containing Florentine financial records? And then why should he have pumiced them? The Seminar's theory seems more realistic. Wyclif's works circulated on the Continent, and it is possible that a version, summarized by Wyclif himself, arrived in Italy, but the scholar interested in it could not have enough time to wait for a genuine vellum or enough money to pay for it. The same rational might reinforce another possible explanation of the choice of the content format. The Italian summary is a substantially reduced version of Wyclif's treatise, an obviously more economical edition, which might have as well been determined by the lack of the means to get the physical support of the text.

The Size of the Text Conditioned by Visual Surroundings

A fifteenth century edition of Petrarch's *Trionfi* is one of the many Italian parchments, which displays an overwhelming decoration. The relationship between text and its decoration transforms the text into a pretext for illustrations. On each page there are only twelve lines of writing, about nine verses out of one hundred and fifty nine lines of *Triumphus Cupidinis I*. It is true that this work used to be one of the most popular, but even so, popularity cannot justify the luxuriant and exorbitant Florentine edition.

Although it is contemporary with many other of Petrarch's works copied on paper, this manuscript is written on vellum, a choice that indicates that vellum was highly appreciated for its technical qualities and for its inherent meaning: on the one hand, vellum is capable to support gold frames and multicolored ornaments inserted in the design of the borders; on the other, to possess a vellum manuscript meant a lot not only in terms of intellectual ranking but also in terms of social position. Illuminations, in their turn, symbolize the manuscript owner's love for humanities and his welfare, alike.

Each first page of the six triumphs takes over the text, covering two thirds of the page with wide borders (the right and bottom borders are wider than the left and the top ones), historicized capitals, and miniatures, which are visual allegories of the abstract concepts approached by *Trionfi*: Love, Chastity, Death, Fame, Time, and Eternity. On this page, the first nine verses of the poem are written on twelve lines: the longer verses are divided into two segments according to their caesura. The difference between new verses and half verses consists in the usages of capital letters. Although this edition seems to have been ordered by a *connoisseurs* who was more interested in the aesthetic aspect of the text than in the text itself. This Florentine edition fleshes out the physicality of the text through several means. First, its poetic musicality is emphasized graphically; second, the text is transposed visually. Moreover, the transposition is also an updating to the Italian Renaissance context. The figures in the miniatures, in spite of the fact that they belong to ancient Greek mythology and to Roman antiquity, are dressed like contemporaries of the illuminator. This was not uncommon for Renaissance painting either.

A visual textual motif characteristic for Florentine manuscripts is the first capital of a work in which the illuminator painted the portrait of the author. Looking at several highly decorated manuscripts written at the middle of the fifteenth century in Florence, one notices that Petrarch's portrait "framed" in the letter N – the first capital of *The Triumph of Love* – is another example of the tension between text and image. This visual rhetoric became part of writing, forcing the signs of the alphabet to host different shapes which did not match the form of the letter.¹³ Thus, Petrarch's portrait in a *tondi* would have fitted an O but not an N. Nonetheless the illustrator found a visual solution to make the letter match the image: the *tondi* is crossed by the lines which depict the N. The portrait (3v) alongside the Latin text (2r) which indicates the author "FRANCISCI PETRARCE CELEBRAMI VATIS FLORENTINI MERITO QUINTER ALIOS POETE LAUREATI TRIUMPHARUM PRIMUS INCIPIT DE AMORE ET PRIMA PARS PRIMI TRIUMPHI FELICITER SUMMIT INTIUM" function as a referential sign. While the autograph – the only self-referential written sign – is absent, the image and the text replace its function. The written/painted sign is not any more arbitrary. The same overlapping between the portrait of the author and the first letter of the work appears in Petrarch's *Canzoniere*, where the portrait of Petrarch holding his own volume of poetry is painted inside a gold V. The visual component enhances the message of the first verse: "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono." The reading becomes performative since the reader/viewer has also the chance to listen to the poet's physical voice, suggested by the musical rhymes. The visual, acoustic and written elements converge to induce a complex response of the reader/viewer/listener. The same visually textual principle appears in another Florentine

manuscript: in the first part of Dante's *Divina Commedia, Il Inferno*. In this case, Dante and Virgil, the author and his protagonists (Dante as a character and narrator, Virgil as his literary and political model and a character), are both depicted in a cursive n, as if protected by its arch.

Comparing the illuminations included in the two Florentine copies of Petrarch's works, it seems that both of them are in the same style. The proportions of the borders are identical; the *bianchi girari* decorations are equally intricate and enclose medallions of symbolic animals and of significant human beings such as Laura to whom Petrarch dedicated *Canzoniere*. The animal motifs as well as the vegetal motifs of the borders did not only represent, on a symbolic level, the natural diversity over which Cupid rules (both *Canzoniere* and *Trionfi Cupid* are poems dedicated to and inspired by Love), but also belonged to the inventory of Florentine decorations. The similarities between the two manuscripts entitle the viewer to suppose that even if they had not been illuminated by the same artist, Niccolo di Lorenzo, they shared the common already designed patterns in fashion in the second half of the fifteenth century. Another common feature is the chestnut shell-like bullets, which surround both the text and the border. While these features link Petrarch's two works to one another in terms of illumination, the red and blue C-shaped signs link Petrarch's *Canzoniere* with the Perugian guilds' documents. These cross-links prove once more that the Italian Renaissance manuscripts shared a stable fond of illustrations even when the scripts were different.

Surrounded by illuminations, the script borrowed figurative features which ultimately made it look more like a natural sign. Without reaching the degree of physicality of the natural sign, medieval and Renaissance writing still appropriated the physical qualities of its medium (vellum), of its background (illumination), and of its negative counterpart (erasure).

¹ See Joyce Irene Whalley. *Writing Implements and Accessories from the Stylus to the Typewriter*. Detroit: Book Tower, 1975. See also Leandro Gottscher. "Ancient Methods of Parchment-Making Discussion on Recipes and Experimental Essays" in Marinela Maniace and Paola F. Munafò (eds). *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques*. Citta del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1993, pp. 41-56.

² Frank Bishoff's study "Observation sur l'emploi de différentes qualités de parchemin dans les manuscrits médiévaux" offers very informative statistics regarding the relationship between the type of vellum and the text on the vellum. He analyzes an impressive number of documents and reaches astonishing conclusions about the interdependence between the text and its medium. In Marinela Maniace and Paola

F. Munafo (eds). *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques*. Citta del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1993, pp. 57-94.

³ Bamberg, Staatbibliothek M.S. Msc. Bibl.84, apud Christopher de Hamel. *A History of Illuminated Manuscripts*. Oxford: Pahidon, 1986, p. 62.

⁴ Johannes Trithemius. *In Praise of Scribes. De Laude Scriptorum* translated by Toland Behrendt. Lawrence, Kansas: Coronado Press, 1974.

⁵ Rodney G. Dennis, Elizabeth Falsey (eds). *The Marks in the Fields. Essays on the Uses of Manuscripts*. Cambridge, Massachusetts: The Houghton Library, 1992, p. 2.

⁶ Trithemius, p. 35; p. 65.

⁷ Ronceti, Mario (ed). "Per buonno stato de la citade" Le Matricole delle Arti di Perugia. Perugia: Volumnia, 2001, p. 59.

⁸ in Ronceti..., p. 60.

⁹ See "La lingua degli Statuti" in Ronceti..., pp. 43-48.

¹⁰ Richard C. Adler, Raphael Burgos-Mirabal, Aan Cooper, Philip Daileader, Adam J. Kosto, Thomas Spence, Carol Symes, Michael McCormick signed the article in Rodney Dennis, Falsey, Elizabeth. *The Marks in the Fileds. Essays on the Uses of Manuscripts*. Cambridge, Massachusetts: The Houghton Library, 1992, pp. 30-37.

¹¹ Rodney..., p. 33.

¹² See more in Jeremy Catto. "Some English Manuscripts of Wyclif's Latin Works," in Anne Hudson and Michael Wilks (eds.). *From Ockham to Wyclif*, Studies in Church History, Subsidia 5. Oxford, 1987, p. 354.

¹³ Initials showing people are frequent in Italian manuscripts of the thirteenth: *Naturalis Historia*, illuminated by Pietro da Pavia; of the fourteenth century: *Volumen*, illustrated by a master from Padua, obviously influenced by Giotto. See more in Melania Ceccanti (ed). *Rivista de storia della miniatura*, 1996-1997, vol. 1-2, Atti del IV Congresso di Storia della Miniatura "Il codice miniato laico: rapporto tra testo e imagine," Firenze: Centro DI, 1997.

MĂDĂLIN ROȘIORU

La nostalgie de Baudelaire (II)

c) L'abolition du temps (symptôme principal de la chute) est une constante du rêve baudelairien d'évasion. L'éternité perdue à grand jamais, suite à l'accident de la chute, suscite la nostalgie perpétuelle de la retrouver.

Le poème *Franciscae meae laudes / Vers composés pour une modiste érudite et dévote*, nomme celle-ci «*Fons aeternae juventutis*¹».

Un *Paysage* évoque « les grands ciels qui font rêver d'éternité ».

«La très chère», «la très belle» saluée «en immortalité» dans l'*Hymne*, «Verse le goût de l'éternel» dans l'âme inassouvie du poète:

Son «amour incorruptible», difficile à «exprimer avec vérité», est comme un «Grain de musc qui gis, invisible, / Au fond de mon éternité».

Le poète se déclare à la recherche de l'éternité, qu'il lit parfois dans les yeux de sa bien-aimée, plutôt imaginaire que réelle, comme les Chinois qui, dans le poème en prose *L'Horloge*, lisent l'heure dans les yeux des chats: «que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil. [...] Il est l'Éternité!»

L'Éternité est toujours présente dans son système de références.

Mais une seule seconde suffit pour équivaloir l'éternité, comme dans le poème en prose *Le mauvais vitrier*: «Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?»

Une abolition temporaire du temporel [!] (ou plutôt de l'excès de conscience qui rend la durée insupportable) réalise l'oubli de soi-même.

Dans *Le Léthé*, le poète, qui veut «dormir» dormir plutôt que vivre! / Dans un sommeil, douteux comme la mort», déclare à son aimée:

«Rien ne me vaut l'abîme de ta couche; / L'oubli puissant habite sur la bouche, / Et le Léthé coule dans tes baisers. // [...] // Je sucerais, pour noyer ma rancœur, / Le népenthès et la bonne ciguë » de Socrate.

Un autre poème confesse *Le Goût du Néant* et du sommeil total. La prière *De profundis clamavi* en est particulièrement éloquente:

«Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, / Tant l'écheveau du Temps lentement se dévide !» Dans *Le Gouffre*, le poète nous déclare, également, que: «mon esprit, du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité».

Si la mort ou le sommeil se refusent, le poète voudrait, comme dans *Semper eadem*, du moins: «Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe / Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!»

Les paradis artificiels (dus aux substances psychotropes, comme le vin ou les opiacées – opium, laudanum, haschich etc.) ont fait l'objet d'un volume entier, écrit de manière scientifique, voire docte, avec sérieux!

«L'étude sur l'ivresse du haschisch révèle une magistrale aptitude à la critique scientifique: Baudelaire, ici comme en matière d'arts, avait le don du diagnostique», remarque Camille Mauclair dans *Le génie de Baudelaire*².

«Il analyse cette forme d'ivresse qui engendre l'extension des sens de l'espace et de la durée, la splendeur insolite des images, les hallucinations heureuses, la dispersion du «moi» qui s'identifie aux choses, une sorte de «divinisation» par l'orgueil, illusion de mégalomane. Mais plus curieuse encore est la morale que Baudelaire en tire; car c'est une condamnation sévère», remarque Louis Aguetant, dans son propre *Baudelaire*³.

«L'imagerie littéraire associe Baudelaire avec l'usage des paradis artificiels. Cependant, de même que Rabelais encense la «dive bouteille» tout en demeurant relativement sobre, il convient de prendre du recul vis-à-vis de ce que nous pourrions qualifier de motif rhétorique plus que de pratique délibérée et habituelle», avertit Véronique Bartoli-Anglard⁴, et à juste titre, en faisant distinction entre la réalité et la convention littéraire :

«L'ivresse dionysiaque constitue, en effet, un thème venu de l'Antiquité grecque, en liaison avec l'inspiration sous son aspect le plus fou et anarchique. Depuis le XVIII^e siècle, en France et en Angleterre, l'opium procurait un soulagement aux malades. Baudelaire ne fréquente pas en habitué les fumeries parisiennes; il fume du haschisch dès son voyage dans les îles mais il ne s'intoxique pas et il utilise la drogue pour calmer ses douleurs. En fait, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la drogue est devenue un motif littéraire. Mais Baudelaire ne saurait se satisfaire d'une simple transcription de ses visions hallucinées. [...] Ainsi, l'usage des paradis artificiels se résume, dans son cas, à la recherche calculée d'un état second [Le poète roumain Ion barbu aurait dit *Jeu second* – n. n.] favorable à la création – un état peut-être proche des «limbes»⁵. Il anticipe, en quelque sorte, le «dérèglement contrôlé de tous les sens» de Rimbaud ou les expériences poétiques (et graphiques) de Michaux sur la mescaline !

Le poison passe en revue des substances: «Le vin sait revêtir le plus sordide bouge / D'un luxe miraculeux, / [...] // «L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes, / Allonge l'illimité, / Approfondit le temps [...]». Mais: «Tout cela ne vaut pas le terrible prodige / De ta salive qui mord, / Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords». La femme amoureuse (*Sed non satiata*) a une offre vraiment similaire: «Je préfère au constance, à l'opium, aux nuits, / L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane». C'est dommage qu'on ne puisse pas toujours compter sur elle!

«J'ai demandé souvent à des vins capiteux / D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ; / [...] // J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublié ; / Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles!»

Le Vin est toujours fidèle, comme les autres paradis chimiques.

La Chambre double décrit « ce séjour de l'éternel ennui » que seule « la fiole de laudanum », cette « vieille et terrible amie », peut vaincre.

L'Irrémédiable pose la question : « Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane, / Noierons-nous ce vieil ennemi », l'éternel ennui ?

Le vin est un entier cycle poétique consacré à ce moyen évasif.

«*Le vin* propose à l'homme et au poète les secours de l'ivresse.

Dans l'édition de 1857, il s'offrait après l'échec de la *Révolte* (III), avant la *Mort* (V), comme l'ultime refuge terrestre. En 1861, pour le promeneur des *Tableaux parisiens* (II), il n'est plus que le compagnon d'une brève halte », remarque Raymond Decesse⁶, dans sa propre édition.

Le vin des chiffonniers exalte d'abord ses vertus soporifiques :

« Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ; / L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil ! » *Le Vin des Amants* assure à ceux-ci une évasion imaginaire et angélique « dans un délire parallèle », « sans repos ni trêves / Vers le Paradis de mes rêves ! », dans « un ciel féérique et divin ! »

La prière d'un païen ne demande pas grand-chose à la Volupté :

« Verse-moi tes sommeils lourds / Dans le vin informe et mystique ».

Un véritable poème – manifeste dans la direction de la suppression de la conscience du temps, quelques soient les moyens, est *Enivrez-vous* !

« Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : « Il est l'heure de s'enivrer ! Pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. » »

Une explication claire nous est offerte par le poème en prose *Portraits de maîtresses* :

« Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, pour tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement. »

Une évasion offre, dans *Le voyage*, « Le lotus parfumé !

C'est ici qu'on vendange / Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ; / Venez vous enivrer de la douceur étrange / De cette après-midi qui n'a jamais de fin ! » L'abolition temporaire de la durée est possible soit par l'intermédiaire des paradis psychotropes, soit, comme dans *L'Invitation au voyage*, par le ferment actif de l'imagination : « Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment secrétée et renouvelée ».

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, l'enfance est, pour Baudelaire, une espèce d'ivresse continue des sensations que l'artiste doit récupérer :

« L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe

la forme et la couleur [...]. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être.

Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassé. »

L'ivresse de la vie a donc ses origines dans une attitude d'étonnement.

La mort (à qui l'auteur a consacré, aussi, un entier cycle) représente, théoriquement, la dernière chance d'abolir, du moins sur un plan purement personnel, le symptôme de la chute représenté par l'histoire humaine.

Le poème en prose *La Chambre double* valorise ainsi la mort :

« Il n'y a qu'une seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur. » La mort est perçue de manière positive : délivrance des contraintes de la vie, synonyme à la damnation. *La Mort des pauvres* est « le but de la vie, et c'est le seul espoir » qui « nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ; // À travers la tempête, et la neige, et le givre, /

C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ; / C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ; / [...]

C'est le grenier mystique, / C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique, / C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus ! ». Elle se confond, traditionnellement, avec le sommeil : un Ange « tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques. »

En conclusion, « C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre » !

Mais la mort même est susceptible, comme dans *La mort d'un curieux*, de ne pas être la fin définitive du temps intérieur / de la durée.

« *La Musique* parfois me prend comme une mer » – voilà une autre évasion imaginaire, non pas dans l'espace, mais plutôt hors du temps.

Le souvenir est un moyen de nier le passage du temps (comme dans *Le Balcon*) : « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses ! » Ou dans *Harmonie du soir* : « Ton souvenir en moi lui comme un ostensor ! »

d) L'évasion projetée vers des espaces exotiques, lointains, mais jamais assez éloignés, culmine avec le rêve de quitter la sphère du monde (comme dans le poème en prose *Any where out of the world / N'importe où hors du monde*), parfois verticalement (comme dans l'*Élévation*, que nous analyserons de manière approfondie dans une partie distincte de notre thèse, ou dans *Les plaints d'un Icare*), dans une montée directe (soit l'opposé manifeste de la chute originelle) vers l'azur, siège symbolique de la divinité et limite infranchissable pour l'humanité déchue (*Le Couvercle*), qui ne peut que rêver de la dépasser, en invoquant la grâce divine.

Il n'y a que le *Calumet de la paix / Imité de Longfellow* qui se veut exotique à tout prix, en citant des noms vraiment peu communs comme « Tawasentha, le vallon sans pareil » ou « Tuscaloosa, la forêt parfumée ».

Les beaux paysages, comme les « vastes portiques » de *La vie antérieure*, sont plutôt évoqués pour attester leur perte définitive !

...Ou leur inexistance, confirmée par le désir de les rencontrer dans l'avenir ou tout simplement dans l'imagination. *Le Parfum exotique* de la bien-aimée fait possible le voyage vers les « charmants climats » « des rivages heureux »

d'une « île paresseuse où la nature donne / Des arbres singuliers et des fruits savoureux ; / Des hommes dont le corps est mince et vigoureux / Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne. »

À une dame créole, rencontrée « sous un dais d'arbres tout empourprés », évoque le « pays parfumé que le soleil caresse ». *Moesta et errabunda* constate : « Comme vous êtes loin, paradis parfumés ! »

La chevelure parfumée de l'aimée ouvre sur « La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, / Tout un monde lointain, absent, presque défunt » :

« J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l'ardeur des climats », dans une « oasis où je rêve ».

Mais, selon Pierre Brunel⁷, « La distance dans l'espace réduit le lieu à une absence, presque à un effacement, comme celui d'un souvenir qui serait, lui aussi, devenu trop lointain. Et pourtant un appel retentit pour un autre voyage, sans déplacement du corps, porté par le frémissement des sens, l'intensité des sensations, l'ivresse de l'amour, l'excitation de l'imagination, toute cette *vibration* à la fois première et profonde qui est si décisive chez Baudelaire. La chevelure est à la fois un refuge et un ressourcement (« l'oasis où je rêve »), un paradis naturel⁸ qui tient lieu de paradis artificiel (« la gourde / Où je hume à longs traits le vin du souvenir »). [...] Nul besoin d'exotisme, même quand le parfum rêvé est exotique. Il suffit à Baudelaire de respirer, de humer, de sentir, tel un connaisseur qui, pour jouir d'un vin vieux, se contenterait de le soumettre à l'épreuve de l'odorat sans le déguster. La chevelure est à la fois l'océan et la houle, les nuages et l'azur, le moutonnement des vagues et le moutonnement du ciel. Elle mêle aussi les ombres et les rayons, puisqu'elle est un « noir océan », une « mer d'ébène », et puisqu'elle contient « un éblouissant rêve / De voiles, de rumeurs, de flammes et de mâts ».

Le même auteur redécouvre, chez notre poète, « cette forme très particulière d'exotisme que pratique Baudelaire : un exotisme qui se passe de voyage, un exotisme de l'intérieur, si l'on peut dire, qui naît de l'« extase » inspirée par « tout un monde lointain⁹ ». À propos d'inspiration poétique, le terme « inspirée » a, ici, un sens également physique !

Le double en prose de ce texte poétique est *Une hémisphère dans une chevelure* : « Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus beau et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine ». (Rappelons-nous, de passage¹⁰, que « Dans ses *Diverses leçons* de 1604, le médecin Louis Guyon dénonçait une pratique signalée par divers autres auteurs : les femmes non seulement parfument les vêtements et les cheveux, « mais aussi mettent beaucoup de parfum sur la glande virile et dans le vagin avant l'accouplement, pour obtenir une plus grande volupté encore. » Le parfum pervers, tout comme le petit miroir de la coquette, permet au diable d'entrer dans le corps trop soumis aux désirs de la chair, comme le corps de la femme est naturellement. L'abus de senteurs ouvre ainsi les portes de l'enfer. » Pour Charles Baudelaire, il a la fonction, bien étudiée et cultivée, de découpler l'imagination évasive !

Car le « souvenir enivrant » contenu par *Le Flacon* est redoutable : il « Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains / Vers un gouffre obscurci de miasmes humains ; // Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire ».

(La « chair spirituelle » de la bien-aimée « a le parfum des anges ». Les *Correspondances* démontrent l'éloquence subtile des parfums. Les parfums, les odeurs, les arômes deviennent des catalyseurs de l'imagination presque aussi puissants que les substances psychotropes !)

À une *Malabaraise* rappelle « les pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître » : elle rêve « Des cocotiers absents les fantômes épars ! »

En revenant aux voyages, notons que les *Bohémien en voyage*, dont les yeux sont « appesantis / Par le morne regret des chimères absentes » sont le symbole des « vrais voyageurs », qui, dans *Le Voyage*, « sont ceux-là seuls qui partent pour partir », « ceux-là dont les désirs ont la forme des nues » et qui, comme *L'Étranger*, aiment « les nuages... les nuages qui passent... là-bas... [...] les merveilleux nuages ! »

Ils sont « des marginaux, de perpétuels nomades, donc des figures du poète dont l'errance féconde l'imaginaire et la retraite alimente les songes.

Les bohémien [...] sont initiés à la conscience du néant. [...]

Le voyage symbolise la condition humaine – la vie est un long parcours vers les ténèbres, certains le savent, d'autres l'ignorent [...] ¹¹. »

De cette inclination redoutable pour les voyages est responsable toujours l'enfance (qui est à la base de n'importe quel destin humain) :

« Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! »

Les raisons pour partir sont diverses : « Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme ; / D'autres, l'horreur de leur berceaux ; et quelques-uns, /

Astrologues noyés dans les yeux d'une femme, / La Circé tyrannique aux dangereux parfums. // Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent / D'espace et de lumière et de cieux embrasés ; / La glace qui les mord, les soleils qui les cuivent, / Effacent lentement la marque des baisers. // Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir ».

« Chaque îlot signalé par l'homme de vigie / Est un Eldorado promis par le Destin ! / L'Imagination qui dresse son orgie / Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin. // Ô le pauvre amoureux des pays chimériques ! »

La conclusion ? « Amer savoir, celui qu'on tire du voyage ! » « Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ; / Pars, s'il le faut. L'un court, l'autre se tapit, / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps ! »

Moesta et errabunda pose une question essentielle : « Dis-moi, ton cœur s'envole-t-il, Agathe ? » La réponse ? « Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate ! Loin ! loin ! [...] / Loin des remords, des crimes, des douleurs, /

[...] // Comme vous êtes loin, paradis parfumé, / Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie, / Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé, /

Où dans la volupté pure le cœur se noie ! / Comme vous êtes loin, paradis parfumé ! // Mais le vert paradis des amours enfantines, / [...] //

L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ? / Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs [...] ? »

Jean Starobinski¹² remarque : « Il est [...] opportun de se demander si [...] les appels « emporte-moi, wagon », « enlève-moi frégate » ne sont pas, en même temps qu'une référence à la technique, l'indice d'un consentement à la passivité, d'une volonté d'abandon, eux aussi modernes ». Le poète consentirait même au progrès technique haïssable !

Le poème en vers *L'Invitation au voyage* propose une évasion vers une utopie ressemblant à l'image de la bien-aimée, « enfant » et « sœur » :

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. »

« Certains êtres invitent le poète à l'évasion onirique, telles les femmes exotiques », croit Véronique Bartoli-Anglard¹³. Mais l'exotisme n'est pas obligatoire : essentiel est le désir de partir, ou plutôt de s'évader !

Le poème en prose *L'Invitation au voyage* complète le scénario évasif, par « un pays superbe », « un pays de Cocagne », « une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête » et où les contraires s'unifient : « l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe ».

Le *Rêve parisien* propose une cité de laquelle le poète, dans son horreur de la nature, avait totalement banni « Le végétal irrégulier », pour le remplacer de « L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau », dans un véritable « Babel d'escaliers et d'arcades » de son imagination.

(Le Paris rêvé par Baudelaire ressemble à la Lisbonne du poème en prose *Any where out of the world / N'importe où hors du monde* : « on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir ! »)

Selon Jean-Paul Sartre¹⁴, la prédilection de Charles Baudelaire pour le règne minéral s'explique par le fait qu'« Il hait la Nature et cherche à la détruire parce qu'elle vient de Dieu, tout comme Satan cherche à saper la création. Par la douleur, l'insatisfaction et le vice, il cherche à se constituer une place à part dans l'univers. Il ambitionne la solitude du maudit et du monstre, du « contre-nature », précisément parce que la Nature est tout, partout. Et son rêve d'artifice ne se distingue nullement de son désir de sacrilège ». Mais il ne faut jamais oublier que, paradoxalement, « l'horreur baudelairien de la Nature se marie avec une attirance profonde¹⁵ ».)

Souvent le but du voyage est une île, comme Lesbos ou Cythère. Un titre promet une évasion, mais ne l'offre point : *Bien loin d'ici...* Tel autre (*Le Gâteau*) ne dit rien sur le voyage, mais le décrit de l'intérieur, sous la forme d'une ascension réussie, sur le plan spirituel :

« Je voyageais. [...] Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère ; les passions vulgaires, telle que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abîmes sous mes pieds ; mon âme me semblait aussi vaste et aussi pur que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé ; le souvenir des choses terrestres n'arrivait à mon cœur qu'affaibli et diminué, comme le son de la clochette des bestiaux imperceptibles qui passaient loin, bien loin, sur le versant d'une autre montagne. [...] Bref, je me sentais, grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environnée, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers ; je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon ».

Les Projets sont la modalité la plus commode de voyager : sans « changer de place », dans un périple purement imaginaire et intérieur.

« Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement ? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante ? » En effet : pourquoi ?

Ainsi le chemin qui mène à une chose désirée est-il préférable à la chose en elle-même : dans le poème en prose *Déjà !*, le poète, qui ne peut se détacher de la mer, regrette, à la différence des autres, d'être arrivé sur « une terre magnifique, éblouissante », « riche et magnifique, pleine de promesses,

qui nous envoyait un mystérieux parfum de rose et de musc, et d'où les musiques de la vie nous arrivaient en un amoureux murmure ».

Le Port, quel qu'il soit, est un ferment de la nostalgie en lui-même.

Mais la nostalgie est, en elle-même, impossible à assouvir. Il en est de même pour les évasions qu'elle inspire, et qui ne seront que des échecs !

Même s'il allait *Any where out of the world / N'importe où hors du monde*, l'âme du poète, mécontente de toutes les destinations réelles qu'on puisse lui proposer, comme Lisbonne, Rotterdam, Batavia, Tornéo ou même « l'extrême bout de la Baltique, encore plus loin de la vie, si c'est possible », souffrirait, en principe, du même inassouvissement constitutif !

« L'insatisfaction, voilà ce que la douleur baudelairienne est chargée d'exprimer. « L'homme sensible moderne » ne souffre pas pour tel ou tel motif particulier, mais, en général, parce que rien de cette terre ne saurait contenter ses désirs », croit Jean-Paul Sartre au sujet de *Baudelaire*¹⁶.

« Il vit son insatisfaction pour elle-même¹⁷ », complète-t-il.

Les tentatives évasives ne sauront jamais satisfaire sa nostalgie !

La nostalgie irrépressible du poète est toujours présente, de manière manifeste ou seulement dans le filigrane de ses textes. Elle le définit, puisqu'elle retrace le chemin inverse de la chute, par les moyens de son art.

Chaque texte du poète est une évasion, dont la réussite symbolique, *in absentia*, est confirmée par chaque nouvelle lecture, qui le présentifie...

¹ « Fontaine de la jeunesse éternelle » (en latin) – n. n.

² Camille Mauclair, *Le génie de Baudelaire / Poète, penseur, esthéticien*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1933, p. 132.

³ Louis Aquevant, *Baudelaire*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1978, p. 45.

⁴ Véronique Bartoli-Anglard, [Collection] *Connaissance d'une oeuvre / Charles Baudelaire / Les fleurs du mal*, Bréal, 1998, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ Raymond Decesse, *op. cit.*, p. 139.

⁷ Pierre Brunel, *Baudelaire et le « puits des magies », six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, José Corti, Paris, 2003, p. 53.

⁸ Il est vraiment rare, chez Baudelaire, de remplacer un paradis artificiel par un paradis naturel ! Rassurons-nous : le remplacement est *imaginaire*. En *réalité*, les seuls paradis qu'il ait connus ont été, malheureusement, vraisemblablement artificiels – n. n.

⁹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰ Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 135.

¹¹ Véronique Bartoli-Anglard, [Collection] *Connaissance d'une oeuvre / Charles Baudelaire / Les fleurs du mal*, Bréal, 1998, pp. 87-88.

¹² Jean Starobinski, *Le poème d'invitation*, La Dogana, Genève, 2001, p. 86, apud Pierre Brunel, *Baudelaire et le « puits des magies », six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, José Corti, Paris, 2003, p. 228.

¹³ Véronique Bartoli-Anglard, [Collection] *Connaissance d'une oeuvre / Charles Baudelaire / Les fleurs du mal*, Bréal, 1998, p. 88.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 108.

¹⁵ *Ibidem*, p. 109.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 90.

¹⁷ *Ibidem*, p. 92.

ANGELO MITCHIEVICI

Joséphin Péladan și decadența latină

Joséphin Péladan a fost unul dintre acei scriitori minori care se înscriu în timpul lor printr-un rol cultural care depășește cu mult valoarea operei. Întâmplarea a făcut ca tocmai acest scriitor să viziteze România, invitat de Alexandru Bogdan-Pitești în 1898, prilej cu care ține câteva conferințe și provoacă un scandal. Dimensiunea cu totul excepțională a acestei personalități histrionice, se traduce și ca expresie artistică, Péladan fiind cel care provoacă un frison decadent artei românești aflate în perioada decantărilor secesioniste de la sfârșitul secolului și căreia extravagantul estet îi oferă nu neapărat un model, ci mai degrabă un impuls. Autorul popular în Franța prin programul său estetic și mai ales după publicarea primului său roman *Le vice suprême*, în același an, 1884, în care Huysmans făcea să apară romanul său - biblie a decadenței -, *A rebours*, era cunoscut și în România cu concursul unui cronicar de limbă franceză precum Jules Brun. Acesta ține unul dintre cele mai elocvente discursuri de popularizare ale scriitorului în România, discurs publicat cu titlul simplu *Joséphin Péladan. Conférence*¹. La data rostirii discursului, Joséphin Péladan are deja un nume cu patru titluri din ciclul *Decadenței latine*, *Le Vice Suprême* (1884), *Curieuse* (1885), *L'Initiation Sentimentale* (1886) și *A Cœur Perdu* (1887), fiind în curs de apariție *Istar* (1888). Conferința lui Jules Brun era programată pe data de 26 mai (7 iunie) 1888 la Palatul Ateneului Român, însă din motive neclare, ea a fost ținută în noiembrie în fața unui public feminin. Femeile, avizate prin lecturi îndrăznețe, precum cea a romanelor sentimental-burgheze ale lui Paul de Koch, pot astfel trece la ceva mai complex, un cocteil decadent de luxură și perversiune. În ciclul « Decadenței latine », Joséphin Péladan va mai adăuga încă 14 volume, până la 19, menționez la întâmplare câteva deoarece titlurile sunt ilustrative prin ele însele : *Victoire du mari* (1889), *Cœur en peine* (1890), *L'Androgyne* (1891), *La Gynandre* (1892), *Le Panthée* (1893), *Typhonia* (1894), *Le dernier Bourbon* (1895), *La lamentation d'Illou* (1895), *La vertu suprême* (1896) etc.

Patrick Bade îi schițează un portret în câteva linii, subliniind câteva teme pe care le relevă scriitorul francez, precum și caracterul extrem ludic, prețios al punerii în scenă a propriei sale persoane, cât și a teoriilor sale,

unele extravagante, în fond parte a recuzitei unui dandy care oferea o rețetă originală reafirmării rasei latine și catolicismului în saloanele literare proprii. Asocierea cu Rops, desenator foarte popular, cel care realizează și coperta primului roman al lui Péladan, *Le Vice Suprême* (1884) este semnificativă:

Péladan, romancier exotique d'une probité pour le moins douteuse, fut l'un des personnages les plus typiques du Paris fin-de-siècle et occupa dans la littérature une place tout à fait identique à celle de Félicien Rops dans les arts graphiques.²

Dacă Péladan este tipic pentru *fin-de-siècle* asemeni lui Jean Lorrain, putem socoti extravagantele sale ca fiind de asemenea în spiritul epocii? Péladan este un dandy care-și întreține recuzita de mag, își alege cu atenție cernelurile și însemnele heraldice tot atât de autentice pe cât cele ale lui Mateiu Caragiale. Cei doi au în comun cu spiritul epocii această ficțiune a unei aristocrații plasată convenabil din punct de vedere mitologic.

Archaïque dans sa façon de se vestir, il porte un pour point de satin bleu ou noir; il arbore une chevelure et une barbe luxuriantes, noires avec des reflets bloutés à la mode assyrienne; il aime à lever la main droite, qu'il a forte grande, sans doute pour se donner un genre medieval, écrit de préférence à l'encre rouge ou jaune et dans le coins de son papier à lettre a fait figurer, emblème de sa dignité, la coiffé des rois assyriens, avec ses trois rouleaux torsadés s'ouvrant sur le devant.³

Făcând elogiul Sâr-ului, Jules Brun îi acordă demnități cardinale, potrivite însă mai degrabă cu fictivele și insolitele sale pretenții nobiliare, similare, ca manieră, nobleții confecționate ficțional de Mateiu Caragiale: « ce fils hautain de la Kaldée, ce Sâr dédaigneux des Polignac et de Rohan, ces parvenus de la veilles. »⁴ În orice caz, Jules Brun este mai optimist în discursul său despre Joséphin Péladan, văzând în *Finis Latinorum* nicidecum o apocalipsă a rasei sau civilizației latine, ci rațiunea unei resurecții a spiritului critic și a moralei creștine, ce-i drept pe filieră catolică. Aici se află un alt paradox al decadentei, prin care decăderea anunță, de fapt, o reînnoire, fertilă pentru civilizație. În acest caz, « geniul latin », prin chiar acest moralist bizar, își arată potențialul de energii neconsumate ce merită a fi reinvestite creator. Decalcul moralist făcea posibilă asimilarea categoriilor negative și a exceselor prozei decadente. Critica decadentei este preluată în chiar discursul decadent, pretenția Sâr-ului, printre atâtea altele, era să illustreze semnificativ decadența cu ceea ce-i putea servi drept model prestigios.

Péladan își declară elitismul radical, nu doar ca anarhism, ci ca refuz violent al virtuților republicane, având în centru democrația cu sufragiul universal, decretate de aristocratul esthet drept « ecumenismul imbecilității ». Relația pe care acesta o întreține cu monarhia apare extrem de sugestivă prin recursul la scatologic: « Sa Majesté le peuple faisant ses ordures sur le trône de Saint Louis ». Decadentismul sau mai precis decadentul chiar în calitatea sa de aristocrat decăzut sau contrafăcut conservă un puternic spirit antidemocratic, cât și un dispreț mutual pentru mase. Atitudinea sa belicoasă față de societatea burgheză se manifestă prin anarhism mai ales prin nota poetic-revoluționară pe care acesta o îmbracă în Franța, dar și printr-un negativism adesea teribilist față de orice etatism.

Pentru a construi acest portret, Jules Brun preia, în bună măsură, reperatele critice ale lui Barbey D'Aurevilly. Și pentru el, Joséphin Péladan reprezintă un «pictor» al decadenței. Insistând mai mult asupra dimensiunii estetice a compoziției sale, decât asupra faptului etic deductibil în revers, criticul francez subliniază unul din termenii cheie ai decadenței, desprins din contextul său imediat, *perversitatea*. Aceasta reprezintă un reflex modern al faptului teologic al păcatului împotriva spiritului: aici intră atât inverșiții sexualii, cât și ateismul venind din partea unui slujitor al domnului, sau anarhismul doctrinar, ca antimorală îndreptată împotriva societății.

Quel a été le dessein de Joséphin Péladan? De peindre une fresque de la décadence latine de telles couleurs que le lecteur prenne à son compte l'exclamation terrifiante et canaille de Mérodack: *Ohé!!! Ohé!!! les races latines!* La tonalité de ces couleurs-là, cette tonalité cadavérique de la décomposition définitive d'une civilisation – encore une fois, je ne veux pas l'admettre! – le jeune auteur a cru la trouver dans ce que la théologie appelle le péché contre Saint-Esprit, ce que Moyen Age qualifiait: possession, ce que les modernes dénomment: perversité.⁵

Jules Brun sesizează de asemenea efectul rizibil al unor scene cu un demonism de salon subminate prin contrapunctul burghez al servirii unei cafele pentru societatea de perverși și obsedați iluștri. De asemenea, criticul face o aluzie la o Circe expusă la ultimul salon, ca variațiune pe tema femeii fatale atât de des utilizată în estetica decadentă.

Tema androgenului se relevă și pentru Jules Brun ca temă centrală a operei lui Joséphin Péladan, indeterminarea sexuală fiind una dintre temele predilecte ale prozei decadente, Prozatorul francez publicând chiar un mic opuscul intitulat *De l'androgynie*. Nu întâmplător, scriitorul aproape îl idolatriza pe Gustave Moreau cu toate că acesta era extrem de mefient față de experimentele estetico-mistice ale estetului decadent și ale sale Saloane rozacruceiene. În pictura sa, Gustave Moreau îmbină tema femeii fatale cu cea neoplatoniciană a androgenului, care-l preocupa nu numai pe Péladan, dar și pe atâția esteticieni de la finele secolului al XIX-lea. Într-adevăr, personajele sale, fie că este vorba de un Oedip față în față cu Sfinxul într-o confruntare bazată pe puterea de seducție, fie că este vorba de poeți (*Le Poete voyageur*) au o înfățișare de efebi, de o frumusețe care se află sub semnul ambiguității sexuale. Probabil că pe aceleași criterii este motivată și atenția acordată lui Leonardo da Vinci, Joséphin Péladan regăsind tema androgenului în tabloul acestuia *Gioconda*.

L'androgynie. Et cette synthèse sexuelle, ce fin mot de l'énigme celtopélasgique, ce cauchemar des décadences, dont le jeune maître a tiré plusieurs épreuves dans ce seul roman et que nous retrouvons dans tous les autres, est bien l'obsession de son esprit. «Je vais à l'androgynie, dit'il, comme un personnage du théâtre grec à sa destinée». Il ne s'agit pas, bien entendu, de quelque monstruosité répugnante, mais de l'accouplement en un seul être de la grâce et de la virilité.(...) Quant à l'âme, l'androgynie moral, s'il est mauvais, est le dernier des monstres avant le feu du ciel, réunissant alors la froide logiue de l'homme à la malice aiqûe de la femme – pardon, Mesdames. Par contre, dans la domaine de l'action héroïque, l'androgynie est l'attribut des Judith et des Jeanne d'Arc, comme, dans la domaine de l'art, des Platon, des Léonard, des Shakespeare, des Balzac, des

tous les génies dont l'œuvre est faite de grâce et de virilité équilibrées. Aptitude au sublime souvent, au médiocre jamais.⁶

Sinteză sexuală, androginul este de fapt un produs artificial, construit după regulile artei, un produs de sinteză. Există însă și un androgin moral, dar în ceea ce privește androginia morală, Jules Brun se arată ceva mai rezervat. În orice caz, fațeta malefică a acestui androgin moral este cumplită. Monstruozi-tatea apare abia acum, androginul moral reunește inteligența, logica specific masculină, – există aici o logică a faptului mentalitar în economia discursului –, și maliția, intuiția specific feminină, combinație, se pare, fatală. În *Sex și caracter*, Otto Weininger propunea chiar o formulă a distribuirii femininului și masculinului. Atributul *tare* al inteligenței este placat «sur le vivant», pe o mai bună priză la instinct și la forțele obscure care guvernează afectele. Efeminarea, prin exces de feminitate duce la o ieșire în afara genului, la un al treilea sex. Acest al treilea sex, androginul, un hibrid, ar poseda forța de temut a unei viclenii feminine dotate cu o profundă inteligență masculină, logosul spermatic. Într-adevăr, ce ar putea fi mai monstruos? Fațeta pozitivă a androginului apare în varianta sa eroică, dar și estetică. Sinteza se poate face și în beneficiul obținerii unei armonii, a unui echilibru de reflex estetic. În acest paragraf este conținută și o soteriologie dragă decadentismului, în artă maleficiul transpare purificat, mai mult, motorul artei se alimentează de la tot ceea ce ține de categoriile negative. Răul este rădăcina artei, aceasta când teza este dusă până la ultimele sale consecințe în cazul unui Charles Baudelaire ca metafizică a elecțiunii în damnare prin reflex estetic sau la Oscar Wilde ca amoralitate mondenă, ca hedonism estetizant.

Pe 27 ianuarie *L'Indépendance Roumaine* publică un fragment din scrisoarea adresată de Sâr Péladan contesei Antoinette de Guerre, sculptoriță, elogiind în lucrările acesteia teme afine cărților sale și androginia personajelor acestor cărți. „Votre *Eros*, debout et présentant son lotus comme une emblème de mystère, voilà l'androgyné et voilà l'idéal!»⁷

Jules Brun compară celebra carte a lui Zola, *Nana*, se pare un *best seller* în Bucureștiul *fin de siècle*, cu opul vicios al lui Joséphin Péladan. Comparația rămâne oarecum suspendată deoarece conferențiarul nu poate face lectura unui pasaj din *Nana* ceva mai vitriolant decât cele pe care le oferă Joséphin Péladan.

Două sunt elementele care-l recomandă pe Joséphin Péladan, în primul rând prefața lui Barbey D'Aurevilly, prefață la fel de importantă precum cea a lui Theophile Gautier la *Domnișoara de Maupin*, anunțând « o nouă sensibilitate », cea romantică, în cazul de față, decadentă. Celălalt element este dat de ilustrația cărții, desenul macabru-obscen al belgianului Félicien Rops. În opinia lui Barbey D'Aurevilly, Joséphin Péladan continuă să lărgescă « colosală sinteză » socială a comediei umane balzaciene, printr-o sinteză a unei rase, rasa latină aflată la crepuscul.

Il n'y a point de vice suprême. Il y a tous les vices qui, depuis le commencement du monde, pourissent les nations, et avant même qu'elles aient disparu dans la mort, dansent la danse macabre de leur agonie... Ils sont tous « suprêmes » dans le sens de définitifs comme la dernière goutte d'une coupe pleine, qui va la faire déborder, mais il n'y en a pas un nouvellement découvert qui soit le souverain

des autres et qui mérite ce nom de suprême, dans le sens d'une diabolique supériorité...⁸

Barbey D'Aurevilly face din Joséphin Péladan un pictor al decadenței și un moralist, disociindu-l, de lumea « viciului suprem » pe care o pictează, - termen întrebuințat cu asiduitate de către autorul *Diabolicelor* -, pentru simplul fapt că își afirmă obstinat catolicismul. În romanele lui Joséphin Péladan găsim toate locurile comune proprii decadenței, fie ea și latină. Este vorba însă, cum subliniază Barbey D'Aurevilly, de o decadență la vârf, pentru că prin « vârfuri » societatea se dezagregă. Prințesa D'Este, unul din personajele péladanești preia întregul capital de viciu, dar și de frumusețe din Renaștere. Însă Renașterea nu este pentru Barbey D'Aurevilly decât o punere în abis a unei decadențe latine, un « Păgânism resuscitat », unde sângele albastru este infectat de viciul acestui păgânism. De asemenea, printre locurile comune ale decadenței se află și acesta : ultimul vlăstar chintesențializează tot ce rasa are mai rău și mai bun în același timp, toate virtuțile care țin de rafinament, frumusețe, inteligență, subtilitate și toate viciile, și ele, trecute prin filtrul virtuților pentru a fi amplificate.

Douée de toutes les puissances corruptrices de la vie, la beauté, le génie, l'esprit, la richesse et la science, une éducation fée mais perverse a développé en elle le monstre futur, mais c'est elle qui l'a elle-même accompli (...) Elle fut le monstre métaphysique. L'orgueil et la volonté domptèrent ses sens et elle fut chaste. Chasteté homicide ! Don Juan femelle plus fort que le Don Juan le mâle, qui avait bon appétit et qui dévorait ses conquêtes, elle repoussa les siennes avec mépris.⁹

Eroina este inversul lui Don Juan, sterilitatea, un alt loc comun decadent este asociată cu castitatea ucigașă. Cuceririle sale se desfășoară fără juisanță, personajul lui Joséphin Péladan având toate datele unuia dintre monștrii sadieni, capabili să se disocieze lucid de crimă prin eliminarea și ultimului reziduu de « umanitate », de juisanță, de satisfacție a cruzimii. De aici provine și aura metafizică a personajului. Un alt fapt important este relația de continuitate pe care Barbey D'Aurevilly o stabilește acestui gen de proză cu câteva romane insolite ale lui Balzac, *Séraphitus-Séraphita*, *Peau de Chagrin*, *Ursule Mirouet* și a temelor puse în circulație de acesta, androginia celestă a unui Swédenborg, fabulațiile orientale, magnetismul modern.

L'étude passionnelles des décadences trouve, à peu près toujours, un déterminisme illogique, irrationnel, absurde aux phénomènes psychiques. A cette heure des histoires où une civilisation finit, le grand fait est un état nauséeux de l'âme et dans les hautes classes surtout, une lassitude d'exister. Alors, sciemment, délibérément, on gâche sa vie, on émiette son intelligence, on aime le mal pour le mal, on le fait « pour le plaisir » et jusqu'à soi même. Car de la décomposition générale des idées et des concepts, il résulte pour l'individu son haut vouloir et qui ne sait pas réagir contre le courant de l'époque, un phénomène formidable d'envoûtement.¹⁰

« Nirvana pasivității » numește Joséphin Péladan climaxul acestei stări de abandon total în fața tuturor maleficiilor, o abdicare a celor înzestrați, pe care o decretează drept pandemie, stare generală care precede crepusculul civilizației occidentale.

L'Indépendance Roumaine remarcă acordul estetic dintre genealogia invocată de Sâr și vestimentația extravagantă a acestuia, mai precis nota sacerdotală pe care o dă compoziției persoanei sale. Cronicarul monden elogiază nu numai înfățișarea plină de distincție, din toate punctele de vedere, a Sâr-ului, dar și discursul său magic-magisterial. O scurtă prezentare prin selecție a operei familiarizează publicul român cu decadența latină pe care dorește s-o ilustreze "magul", conferind autorului rolul clasicizant al unui moralist. Morala péladanescă este însă o cu totul alta decât cea a caracteriologilor labruyerieni sau cea neoclasticizant-academizantă a unui Desiré Nisard sau vaticinară a „igieniștilor” literari de la mijlocul secolului XIX. « Dans ses romans il analyse en moraliste, aussi pénétrant qu'un confesseur, les vices et les vertus des races latines décadentes sans redouter d'aller au tréfond de la perversion et de la malice de l'âme... »¹¹

Societatea *Ileana* înființată în 1898 va programa vizitele câtorva personalități culturale franceze pentru a ține conferințe, printre care se află și Joséphin Péladan alături de Maurice Barrès, De Vogué etc.. Singurul care avea să vină era Joséphin Péladan, poate și tocmai de aceea prezența sa în unicat a avut o atât de mare influență. Este primit pe data de 27 ianuarie la gară de comitetul societății *Ileana*, iar pe 30 ianuarie Joséphin Péladan conferențiază în sala Ateneului. Caion în « Sâr Péladan. Școala Magilor. – Definiția magismului – D. Péladan » analizează personalitatea artistului și calificarea magică a acestuia, decretând-o și cu ictus ironic, drept « școală ». Pentru a lămuri asupra școlii magismului, Caion îl citează pe Joséphin Péladan dintr-o scrisoare adresată de către acesta lui J.Huret. Magismul este nici mai mult nici mai puțin decât « (...) suprema cultură, - sinteza care supozează toate analizele, cel mai înalt rezultat combinat din ipoteza unită cu experiența, aristocrația inteligenței și încoronarea științei cu arta amestecată. »¹² De asemenea aflăm că Péladan este continuatorul lui Elifas Levy și că este și mare maestru al Rose+Croix, iar prozatorul este citat cu o sentență dură la adresa naturalismului incriminându-l pe scriitorul naturalist pentru populism: « Eu văd în naturalism, un sincronism al sufragiului universal și protagonismul antiestetic al canaliei; scriitorul face curte stradei, după cum odinioară făcea regelui. »¹³

C.Ant. abordează grav personajul în articolul său « Sâr (Iosephin) Péladan. Omul. – Concepția. – Părerile estetice », pe baza informațiilor pe care le are, dar și a impresiei pe care acesta o face cu aerul său gradilocvent. Personajul oricum îl inspiră pe Max Nordau care-l oferă drept exemplu de degenerare în opul său extrem de popular, *Entartung* (*Degenerare*, 1893), tradus în Franța și România la un an după apariția sa. Ficțiunea Péladan apare în toată splendoarea ei :

D-I Joséphin Péladan, unul din « degenerații superiori » ai lui Nordau, e singurul de bună credință dintre magi, și din punctul de vedere intelectual, cel mai considerabil. D-sa se iscălește Sâr Merodak Péladan. Sâr însemnează în limba chaldei : preot. În biblie se pomenește despre un rege asirian Merodack Beladan. Asemănarea între Beladan și Péladan a făcut pe distinsul critic artistic să stabilească legături între d-sa și regele asirian, mai cu seamă că există mare asemănare între chipul d-sale și al regilor chaldeeni, așa cum sunt zugrăviți pe zidurile Ninivei. Dacă descinde din Beladan, sau din alt rege asirian, atunci e și moștenitorul înțelepciunii magilor.

Se mai crede că e moștenitor direct al Templierilor și Rose Croix al înțelepciunii lui Zoroastru, Pitagora și Orfeu.

Ca mare maestru al ordinului Templierilor a creat o mulțime de comandori și demnitari ai ordinului, grands-prieurs, archonți esteți.¹⁴

Întreaga mitologie contrafăcută și livrescă a lui Joséphin Péladan îl urmează la București, estetul, în codul decadent, se prezintă ca propria sa ficțiune. Criticul român luând în serios, cel puțin formal, genealogia mirobolantă a sacerdotului-estet caută similitudini în filiația mitologică propusă de Sâr, dar și de conferențiarul « Ilenei ». În 1888 își ia titlul de « Sâr » și prenumele babilonian « Mérodack ». Tot în 1888 – și anul de apariție al romanului *Isthar* care va servi drept sursă pentru un desen și belgianului Ferdinand Khnopff –, înființează alături de Stanislas de Guaita *Ordinul Kabalistic al Rose+Croix* (*Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*) din care fac parte și Claude Debussy, Gerard Encausse « Papus », Erik Satie. Ordinul purta numele lui Christian Rosenkreutz, un vizionar din secolul XV, ordin asociat mai târziu Kabalei și francmasoneriei și care a făcut să curgă multă cerneală în slujba ficțiunii.¹⁵ Stanislas de Guaita fusese puternic influențat de romanul din 1884 al lui Péladan, *Le Vice suprême*, cu teme ocultiste și rozacruceene. Péladan, în compania căruia se afla și Guaita, se pare că era luat în serios suficient de către Huysmans care se aliază cu abatele Boullan, cunoscut practicant de magie neagră, pentru a-i contracara pe cei doi „inamici magici”. Însă cei doi amici devin la rândul lor inamici, astfel că, Péladan se va separa în 1891 de Stanislas de Guaita și de Papus, influențați de doctrina teozofică a lui Madame Blavatski, pentru a fonda propriul său ordin, *Ordinul Rose+Croix Catholic și Estetic al Templului și al Graalului* (*Ordre de la Rose-Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal*). Ruptura are printre consecințele faste și faptul că în 1892, de pe 10 martie pe 10 aprilie scriitorul organizează primul *Salon de la Rose-Croix* în cunoscuta galerie pariziană Durand-Ruel cu participarea a 60 de artiști în opoziție cu *Salonul Oficial*. Inițiativa, una dintre ne-număratele secesiuni ale epocii, se dovedește a avea un succes extraordinar, peste 20000 de persoane vizitează galeria. La acest Salon se va prezenta nu numai pictură, în ton preraphaelit și simbolist, - scriitorul este un inamic declarat al artei realiste -, dar și muzică și ritualuri rozacruceene. Péladan va alcătui și un regulament de funcționare al saloanelor sale, veritabil manifest estetic. Printre deziderate merită menționate câteva¹⁶: „II. Le salon de la Rose+Croix veut ruiner le réalisme, reformer le goût latine et créer une école d'art idealiste”. Printre subiectele interzise se află pictura istorică, prozaică, pictura patriotică și militară, reprezentările vieții contemporane, private sau publice (se subînțelege pictura realistă sau naturalistă). De asemenea, sunt interzise „le portrait – sauf s'il ne date pas de costume et atteint le style”, scenele rustice, peisajele, mai puțin cele à la Poussin, marinele, pictura umoristică, orientalismul exclusiv pitoresc, animalele domestice sau subiectele legate de întrecerile sportive, florile, fructele, etc. În plus, „L'ordre favorisera d'abord l'ideal catholique et la mysticité. Au-dessous, la Légende, le Mythe, l'Allegorie, le Rêve, la Paraphrase des grandes poètes et enfin toute lyrisme, en préférant comme d'essence supérieure, l'oeuvre d'un caractère mural.” Din subiectele dezirabile fac parte: 1. Le dogme catholique et les thèmes italiens de Margharitonne a Andrea Sachi; 2. L'interpretation de théogonies orientales, sauf celles des races jaunes; 3. L'allegorie soit expressive comme „Modestie et vanité” soit decorative comme l'oeuvre de Puvis de Chavannes; 4. le nu sublime, le nu de style à la Primatrice, à la Corregge ou la tête d'expression à la Leonard, à la Michel-Ange.” Se poate astfel configura estetica decadentului Péladan

ca una eminentă antirealistă/antinaturalistă și antiacademică, dublată de exclusivismele și afinitățile scriitorului relativ la arta italiană, pivotul esteticii sale constituindu-l arta Renașterii italiene. Monarhist cu vocație anarhistă, - în est et se acomodează toate contrariile potrivit unei ordini superioare a artei -, Joséphin Péladan poartă amprenta unui *mal de siècle* decadent și nostalgia Vechiului Regim. „La nostalgie de l'Ancien Régime se superpose ici à une constante de l'époque: l'appel à une élaboration de l'art au sein d'une communauté intellectuelle, qui se double chez lui de l'exigence d'un contenu spirituel.”¹⁷ De altfel, Joséphin Péladan va patrona și « sluji » acest ordin celebru, cel al Templierilor, cu propria sa mitologie, pe care l-a reînființat ca pe o confrerie de nobili-cavaleri-archonți-esteți, « macabei ai frumosului » (*Macchabées du Beau*). Societatea sau salonul literar dobândește de altfel în economia simbolică a decadentismului sensul unei parohii sau mai precis a unei biserici, în același timp și societate ocultă, depozitând prețioasele secrete ale artei. Interesant că Joséphin Péladan reînființează această figură renașcentist-barocă a magicianului fără bagajul său gnostic-alchimic la care criticul român face o aluzie, chiar și *en passant*, pomenindu-i pe archonți. Pretextul despărțirii de Stanislas de Guaita constă tocmai în refuzul magiei operative.¹⁸ Joséphin Péladan va organiza 6 saloane, ultimul având loc în 1897 – scriitorul anunțând după acesta intrarea în adormire a ordinului -, la galeria Georges-Petite având nu mai puțin de aproximativ 15000 de vizitatori în prima zi. Popularitatea Sâr-ului nu apare astfel ca una excesiv de exagerată în România timpului. Mitologiei portabile a magicianului îi sunt adăugate considerațiile de ordin științific pe calapodul lecturii clinice a lui Max Nordau, celebrul critic al decadentei, în cartea sa *Degenerare*, care s-a bucurat de o mare popularitate și în România. În acest context, Joséphin Péladan apare ca un « degenerat superior », termenul fiind aici îndepărtat de sensul său peiorativ mergând mai degrabă la explicația lombrosiană a termenului. Degeneratul superior constituie ipostaza geniului (romantic sau nu) în contextul discursului degeneraționist al medicinei alieniste. C. Ant. chiar citează câteva pasaje din Max Nordau cu referire directă la scriitorul francez. Prima pagină a ziarului era ținută de procesul Zola legat de afacerea Dreyfus, motiv pentru care i se ia un interviu și lui Joséphin Péladan pe această temă. Scriitorul se declara ferm împotriva « militarizmului » de pe poziția unui est et, a « lunei culte » reprezentată cu demnitate de Emille Zola. Scriitorul nu ezită să strecoare și un mic accent revoluționar de efect : « Consecințele acestei afaceri nu pot fi de cât revoluția. »¹⁹ Apărarea lui Zola are doza sa de amuzament, Péladan fiind unul dintre principalii detractori atât ai curentului naturalist, cât și al scriitorului gratulat astfel : « *ce porc-Zola, ce pourceau qui est en même temps un âne* ».

Sârul este plimbat în compania lui Const. Lahovary, Bogdan-Pitești și I.C. Bacalbașa la Mitropolie, biserica Doamna Bălașa și Camera deputaților. Mistical-mag, est et catolic poate admira exotismul ritului ortodox, comparat probabil cu riturile estetice rozacruce : « Le mystique décor de notre rite byzantine l'a vivement impressionné et il en parle avec enthousiasme. »²⁰ Expoziția Soc. "Ileana" deschisă în Str. Regală lângă „otel Union”, găzduiește pentru prima oară și pictori străini care și-au trimis lucrările lor inaugurând un Salon internațional în București. Opiniile lui Péladan cu privire la arta timpului erau tranșante, magul îi mepriza pe impresioniști, cum putem afla și dintr-un articol al lui Dimitrie Karnabatt la ceva timp de la vizita Sârului,

semn că ecoul acesteia fusese destul de puternic. D. Karnabatt, în „Expoziția Tinerimei artistice », se orientează în materie de gust după scriitorul francez, definit ca autoritate în materie, ale cărui păreri estetice le împărtășește.

Peladan, acest fin și erudit critic de artă, acest independent curajos și intransigent, într'un articol din „Le Soleil” se ridică cu vehemență împotriva ororilor picturii contemporane, și stigmatizează impresionismul cu care Monet, Silely, Pisăro și alții se îndreaptă către Luvru.²¹

La celebritatea personajului contribuie și dandilocvența sa, strania vestimentație care-o va face pe văduva lui Wagner să refuze să-l primească la Bayreuth, fără ca acest fapt să-l împiedice să publice operele compozitorului german în franceză. Edward Lucie-Smith îl compară cu Apollinaire și mai ales cu futuristul F.T. Marinetti prin aceea că își construiește personalitatea ca operă estetică, cu alte cuvinte, - deși criticul nu întrebuințează tocmai acest termen -, se comportă asemeni unui veritabil dandy cu o doză apreciabilă de ridicol asumat de scriitor cu un tupeu mai degrabă avangardist. Prețiozitățile sale sunt de regăsit în ceremonialurile fastuoase ale lui Alexandru Macedonski prezidând în chip de rege al poeziei propriul său Salon. « Comme Marinetti, Péladan a toujours été un compulsif soucieux de se faire remarquer, et sa plus grande création artistique était sa propre personnalité. »²² Asemănarea decurge nu numai din compararea celor două personalități, dar și a romanelor lor *Le Vice suprême* (Péladan) și *Marfaka* (Marinetti). În portretul pe care i-l face Alexandre Séon în 1892, Sâr-ul apare îmbrăcat într-un vestmânt albastru, lung, ca un fel robă, cu un aer voit sacerdotal, cu tonsura « babiloniană » desprinsă parcă de pe frizele vechilor cetăți antice. La rândul său, Ștefan Luchian îi face un portret, « Portretul lui Joséphin Péladan » (1898) dând o reală gravitate sacerdotului deasupra căruia plasează și o mică ideogramă ezoterică. Portretul făcut de Luchian Sâr-ului seamănă foarte mult cu cel al lui Marcellin Desbottin, membru al confreriei estetice péladanești. Pictorul francez îl prezentase la cel de-al doilea Salon Rose+Croix în 1893. Interesant, Péladan pare să fie îmbrăcat în același costum în care îi pozase și lui Luchian și în care-l putem vedea într-o fotografie din 1898 în mijlocul membrilor societății « Ileana » : M.Holban, pictorii Aricescu, C.Pascaly, Ștefan Luchian, Al. Bogdan-Pitești, Leo Bachelin, poetul Mircea Demetriad, C.Lahovary, Al.Obedenaru, C.Bacalbașa.²³ Sâr-ul se evidențiază prin lavaliera albă și atitudinea aparte, fața întoarsă în semiprofil ca și cea a lui Al.Bogdan-Pitești, ca și cum criticul de artă român ar fi urmărit același fapt misterios care se află în afara cadrului. Mai degrabă, această atitudine comună revendică o trăsătură comună în baza afinităților și anume un orgoliu marcat ostentativ prin mâna ținută în șold de Péladan, gest reluat și în tabloul făcut de Marcellin Desbottin și brațele încrucișate și privirea de sus a lui Al.Bogdan-Pitești, în ciuda staturii sale care nu-l avantajează pe lângă Luchian aflat într-o poziție centrală în grupul fotografiat. Cei doi, Péladan și Al. Bogdan-Pitești par în mod deliberat să evite obiectivul, ieșind în acest fel în evidență. Al. Bogdan-Pitești va aborda de predilecție această atitudine iconică, așa cum și Péladan pare să-și mențină poza grandilocventă. În tabloul lui Marcellin Desbottin, scriitorul ține în mâna înmănușată mânușa de la cealaltă mână, mână în care se află un baston sau o cravașă. Al. Bogdan-Pitești se va afișa în câteva împrejurări și mai ales în portretul șarjat ironic pe care i-l face Camil Ressu, ținând o cravașă în mână. Teribilismul, dar și estetica celor doi se verifică în aceste

posturi emfatice cărora ei le conferă valențe emblematică. Și Jean Delville îi face un portret Sâr-ului, *Portrait du grand maître de la Rose-Croix* (1894) tot în veștminte sacerdotale, cu distincția unui senator roman, într-o mână ținând un manuscris, cealaltă fiind ridicată în sus, compoziție aulică demnă de rolul jucat cu măiestrie de estet. Joséphin Péladan se află la apogeul carierei sale, fiind nu doar un personaj celebru, ci și la modă.

Onorurile acordate tânărului scriitor francez sînt considerabile, N Filipescu organizează un dejun în cinstea sa, la care participă somități ale lumii culturale și politice ale vremii: C.E. Sârcu, G.Duca, C.C.Arion, C.Disescu, B.Șt. Delavrancea, E. Mavrocordat, A.Florescu și cei trei mai sus menționați. Sâr-ul ține a doua conferință la Ateneu răspunzând la un chestionar alcătuit din 22 de întrebări. Referirile acestuia la catolicism stârnesc însă un mic scandal. Într-o notă din *Adevărul*, cronicarul semnând discret B. încearcă să-l desolidarizeze pe artist de omul religios „Se înțelege că partea relativă la religia catolică și admirația Sârului pentru papă și castele conducătoare le lăsăm de o parte și le considerăm în afară de judecata serioasă; e ca un fel de manie, față de spiritul timpului și societatea în care trăim.”²⁴ Seriozitatea magicianului, necontestată până atunci, atinsese însă un punct sensibil la porțile Orientului. Senatorul colonel Budișteanu interpelează chiar Parlamentul pentru propaganda catolică făcută de Sâr, acuzându-l de a fi atacat biserica ortodoxă.

Sub pseudonim misterios, „Sfinx”-ul care semnează articolul „Țară de... Peladani”²⁵, subliniază grotescul situației și hazul nebun pe care l-ar stârni luarea în serios a declarațiilor artistului: „Și acum, se pune întrebarea: Care este mai sărit: Peladan sau Budișteanu?”. O caricatură îl înfățișează pe Sâr la dimensiuni statuare, învăluit într-un fel de togă și contemplând plin de dignitate efortul politicianilor și intelectualilor de a extrage piatra aruncată într-o fântână. Titlul este relevant: „Un Sâr a aruncat o piatră în puț și o sută de cumiți nu o mai pot scoate.”²⁶

În *L'Independence Roumaine*, din 6(18) martie 1898, criticul sub pseudonimul Tac îl ironizează copios pe magicianul-estet într-un articol intitulat : « Le Sâr pense à nous! ». De altfel, *L'Independence Roumaine* își va menține această poziție mefient-ironică față de intemperanțele funambulești ale Sâr-ului. Criticul face o lectură ironică a cotidianului *Débats* care expune intențiile rizibile ale Sâr-ului de a desființa creștinismul ortodox în România, începând prin a converti întreaga populație la catolicism, plan pe care dorește să-l conceapă alături de cardinalul Rampolla la Roma. Socotind vizita în România o victorie pe toate planurile, Sâr-ul pregătește o serie de deplasări în Grecia, Egipt și Palestina în ideea de a scoate patru volume: la *Terre d'Orphée*, la *Terre de Sphinx*, la *Terre d'Islam*, la *Terre du Saint Sépulcre*. În opinia criticului, vastele proiecte-ficțiuni ale magicianului-decadent pun într-o lumină ridicolă primirea exagerat-elogioasă a personajului, a cărui teatralitate ofuscat-sobră îi impresionase pe români.

Consolez-vous, gens de Bucarest, le Sâr veut bien penser à vous, car le Sâr est bon pour tout le monde, son ingrate patrie exceptée. Un écho de sa gloire ambulante et des vastes projets qu'il nourrit à notre endroit se propage aujourd'hui jusqu'à nous.

Qui donc a osé prétendre que l'ésotérique Péladan n'avait pas sur le pavé parisien l'importance que nous lui avons prêtée ici ? La presse parisienne s'occupe sans cesse de lui et dans queles termes délicats ! Lisez plutôt ces queleques

lignes extraites des *Débats* : (...) Aussi, imprudents que nous sommes, pourquoi avons-nous fait un si chaleureux accueil à l'irrésistible missionnaire? Pourquoi lui avons nous organisé une si formidable réclame jusqu'à la tribune du Senat? C'en est fait de nous, nous sommes conquis!

Quel impair, mes enfants! Quelle gaffe, flamboyante comme le gilet du magique conférencier! Nous sommes disqualifiés comme Parisiens de l'Orient, car on rira longtemps sur les Boulevards du sort que nous avons fait aux mystères de la Rose+Croix.

Revenus de notre erreur nous voudrions bien lâcher le Sâr, mais voila, c'est le Sâr qui ne nous lâche plus!²⁷

În articolul său ironic « Le Sâr au Parlement » din *L'Independence Roumaine*, Tac mizează pe analogia cu religia particulară a Sâr-ului, catolicismul său extravagant și maniera estetizantă de a concepe un univers propriu realizării ficțiunilor sale. Deși ironic, acest discurs prinde excelent prin antifrază natura acestui estetism-decadent ca lume paralelă cu propriile sale reguli estetice. Decadenți precum Des Esseintes, Dorian Gray își construiesc micul lor univers sau participă la un cerc restrâns de jucători după reguli bine precizate. Poza decadentă riscă să arunce personajul în ridicol odată ce acesta iese din spațiul de joc. În acest caz, activismul impropriu estetului îl plasează într-o postură rizibilă.

Hors de l'église du Sâr, point du salut. Et vous savez que sa religion est archiésotérique, o combien ésotérique! Il a sa patrie à lui, son esthétique, avec son adrogyne, il a même son sexe à lui. Il se confere ainsi le droit d'excommunier tout le monde et il ne s'en fait pas défaut.²⁸

Sâr-ul reușește să provoace un scandal tocmai pentru că este luat în serios. Genul acesta de scandaluri se adaugă ironiilor cu care este congratulat de colegii de generație, ironii care-i taxează bombasticismul exaltărilor, aplombul țanțoș, ca și proiectele fantasmagorice. Este numit « *le Mage d'Épinal* », « *Platon du Terrail* » sau « *le Sâr pédalant* », Jean Lorrain îl înobilează cu sintagma « *le pélican blanc* », iar Rodolphe Salis, și mai malițios, îl va numi « *Artaxerfesse* ». În România, faptul nu împiedică ieșirea sa din scenă cu pompă după o masă de adio la Hotel de Boulevard.

Theodor Enescu subliniază la rândul său caracterul exagerat al personajului care se ilustrase prin „bizarerii mai mult comice”²⁹, fără a-i acorda importanță nici lui, nici direcției estetice pe care o reprezintă, decadentismul, socotit de critic un epifenomen simbolist, analog comportamentului ridicol al scriitorului francez. Cu toate acestea, Alexandru Bogdan-Pitești va fi influențat serios de acest scriitor în maniera de a-și concepe propriul salon atât pentru artiștii veritabili, cât și pentru o întregă boemă, mediu fertil de dezvoltare a artei.

Sâr Péladan pune în circulație o vulgată a teoriei geniului rasei, plasată sub egida unui înalt patronaj spiritual, materializat sub forma monarhiei ca forma de guvernământ și a religiei catolice sub raportul confesiunii. Artă este instrumentul Sfântului Duh prin care păcătoșii sunt aduși pe calea cea dreaptă, tipica formulă soteriologică decadentă, mântuirea prin artă, prin cultură. Geniul latin al rasei este cel construit pe un principu armonic, ierarhic, menit să confere portanță nu numai unei culturi, ci așa cum crede Sârul, și unei politici eficiente.

L'art est donc sacré; mais pour qu'il exerce la grâce efficace, il faut lui aussi qu'il soit conforme avec au génie de la race. Chez les races latines, ce génie réclame de l'artiste – poète sculpteur, peintre ou musicien – la clarté, l'ordre, l'harmonie, le style : fécondées par la Grèce dont l'enseignement se résume dans la logique d'Aristote et l'androgynie de Ployclète, il n'y a pour elles qu'un art qui soit possible, celui de Raphaël, le créateur accompli de belles ordonnances celui de Léonard, le révélateur subtil d'états d'âme, et celui de Michel Ange, le fresquiste de volontés titaniques.³⁰

L. Bachelin realizează situarea în contextul literelor europene a direcției deschise de Sâr Péladan. În primul rând arta sa reprezintă un răspuns dat orientării pozitivistă a literaturii pentru care emblematic era naturalismul și Emille Zola, vizita lui Péladan se desfășoară concomitent cu procesul acestuia în cazul afacerii Dreyfus. Relevant în analiza întreprinsă de L. Bachelin este și receptarea lui Péladan prin asocierea sa cu extremele, fie ca pornograf, fie ca papă a unei noi religii estetice sau cel puțin estetizante. Comparația sa cu Juvenal și mai ales cu Marchizul de Sade este extrem de relevantă. « Livres à tendances, armés de préfaces, rehaussés de doctrines, brodés de formules, il n'est pas ouvrage de Péladan qui n'ait provoqué les jugements les plus contradictoires. »³¹

Péladan este înainte de toate o provocare pentru publicul român al timpului și pentru lumea artistică, un fel de *spinmeister*, rol asumat, de altfel, și de Alexandru Bogdan-Pitești, menit să coaguleze o mișcare și în același timp să dea un avânt fertilei mișcări secesioniste a timpului. Importanța sa pentru cultura română decurge nu atât din lansarea unui curent estetic, decadentismul, cât mai ales dintr-o atitudine deschisă și vizionară asupra artei, un fel de panestetism, o mistică a actului creator, care în ciuda caracterului său livresc, emfatic și ușor contrafăcut al prozatorului își va releva influența benefică.

¹ Jules Brun, *Joséphin Péladan. Conférence*, Bucarest, Imprimerie Charles Göbl, 1888.

² Patrick Bade, *Félicien Rops*, Traduction Luc BousSârd, Parkstone Press Ltd. New-York, USA, 2003, p.10.

³ *Ibid.*, p.13.

⁴ Jules Brun, *Op.cit.*, p.7.

⁵ *Ibid.*, p.14.

⁶ *Ibid.*, pp.22,23.

⁷ « Notes d'un Bucarestois » în *L'Indépendance Roumaine*, 22 Année, 5 série, no.6344, mardi 27 Janvier (8 Février) 1898.

⁸ Barbey D'Aurevilly în prefață la *Le Vice suprême*, Paris, 1897, p.XXIII.

⁹ *Ibid.*, pp.XXVI,XXVII.

¹⁰ Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, 1897, p.48.

¹¹ « Lettres, sciences et arts » în *L'Indépendance Roumaine*, 22 Année, 5 série, no.6347, vendredi 30 Janvier (11 Février) 1898.

¹² Caion, « Sâr Péladan. Școala Magilor. – Definiția magismului – D. Péladan » în *Adevărul*, Anul XI, no.3066, sîmbătă 24 ianuarie 1898.

¹³ *Ibid.*, p.2.

¹⁴ C.Ant., « Sâr Peladan. Omul. – Concepția. – Părerile estetice » în *Adevărul* XI, No. 3069, Miercuri 28 ianuarie, 1898.

¹⁵ Relevant din acest punct de vedere este *best-seller*-ul lui Dan Brown, controversatul roman de capă și spadă, *Codul lui Da Vinci*, ecranizat cu succes.

¹⁶ Extrasele fac parte din *Salon de la Rose+Croix, règle et monitoire*, E.Dentu Editeur, Paris, 1891, apud. Edward Lucie-Smith, *Op.Cit.*, pp.111,112.

¹⁷ Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Flammarion, Paris, 2005; p.89.

¹⁸ Aubrey de Vere, dandy-ul matein din *Remember* se ocupă cu științele oculte și poartă un inel cu șapte safire de Ceylan.

¹⁹ *Ibid.*, p.4.

²⁰ « Notes d'un Bucarestois » în *L'Indépendance Roumaine*, 22 Année, 5 série, no.6345, mercredi 28 Janvier (9 Février) 1898.

²¹ D. Karnabatt, „Expoziția Tinerimei artistice” în *Seara*, An.II, no.460, marți 25 aprilie 1911, p.1.

²² Edward Lucie-Smith, *Symbolisme*, p.109.

²³ Fotografia reprodusă în volumul Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, vol.II, Ed.Meridiane, București, 2003.

²⁴ *Adevărul* Anul XI, No.3076, miercuri 4 februarie 1898, p.4.

²⁵ *Adevărul* anul XI, No. 3077, joi 5 februarie 1898.

²⁶ *Adevărul*, Anul XI, No.3081, Luni 9 februarie 1898, p.2.

²⁷ Tac, « Le Sâr pense à nous ! » în *L'Indépendance Roumaine*, Vendredi 6(18) Mars 1898, p.1.

²⁸ Tac, « Le Sâr au Parlement » în *L'Indépendance Roumaine*, Jeudi 5(17) Mars 1898, p.1.

²⁹ Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, Vol.II., Ediție îngrijită de Ioana Vlasiu, ed. Meridiane, București, 2000, p.109.

³⁰ L Bachelin, « Chronique Littéraire » în *L'Indépendance Roumaine*, 22 Année, 5 série, no.6349, Dimanche 1 (13) Février 1898, p.2.

³¹ L Bachelin, « L'Oeuvre du Sâr Péladan » în *L'Indépendance Roumaine*, 22 Année, 5 série, no.6350, Dimanche 2 (14) Février 1898, p.3.

PAUL CERNAT

Mitologiile cinematografice ale integralismului

Prezente regulat în paginile primelor opt numere al **Integralului** (după care dispar aproape cu desăvârșire), articolele despre cinematograful nu sunt niște simple „cronici”: ele ilustrează însăși *poetica integralistă*. Rolul imaginii pure, dinamismul, fuziunea dintre magie și tehnologie, fotogenia, caracterul „popular” de „artă colectivă”, sintetică, sincretică și „internațională”, sunt elemente care nu încetează să fascineze imaginarul colaboratorilor revistei. Filmul mut e privit cu candoarea descoperirii unui teritoriu poetic miraculos. Nu mai avem de-a face, ca la **Contemporanul**, cu o admirație orientată „constructivist” spre filmele abstracte ale lui Hans Richter sau Wiking Eggeling. Integraliștii își manifestă și ei prețuirea pentru „filmul pur”, *poetic*, necomercial, dar ceea ce îi fascinează este *omul*, actorul, eroul popular modern proiectat într-o mitologie specifică. Imaginarul integralist este hipnotizat de figurile cvasi-mitice ale lui Charlot, Malec, Douglas Fairbanks și Harrold Lloyd. Pe bună dreptate, criticul de film George Littera considera, într-un articol din 1967 (**Preocupări de teorie cinematografică în revistele de avangardă românești**, în **Calet de documentare cinematografică**, nr. 5) că aceste texte despre film „nu pot fi izolate de programul estetic modernist” - și, am zice noi, avangardist -, ele ilustrând „notele specifice” ale curentului. Demn de reținut ar fi, în acest sens, și studiul Doinei Curticăpeanu despre **Cinematograful în revistele românești de avangardă**, în **Studii literare. Din istoria presei culturale și literare românești**, ed. cit. „înrudirea cinematografului cu magia” și „esența suprarealistă a filmului” sunt - trebuie precizat - idei comune atât la **Contemporanul** (v. articolele despre film al lui Filip Corsa) cât și la **unu** (unde Sașa Pană și Geo Bogza dizertează pasionat despre caracterul suprarealist al unor filme ca **Un chien andalou** de Luis Bunuel sau despre „magia” desenelor animate ale lui Walt Disney, salutând totodată cinematografia lui Eisenstein și Pudovkin). Preocupările cele mai articulate privind estetica cinematografică le întâlnim, totuși, la **Integral**, pe linia comentariilor și studiilor semnate de Ivan Goll, Blaise Cendrars și Fernand Léger, mari admiratori ai lui Charlot. Fascinația poezilor suprarealiști pentru „marele mut” (în special pentru filmele lui Chaplin, Man Ray și ale fraților Marx) este o constantă a anilor '20. În **Opera de artă...** Walter Benjamin va face o legătură între arta-șoc pentru mase, cinema și transformările sensibilității prin tehnica reproductivă: „Prin

structura sa tehnică, filmul a eliberat efectul de șoc psihic din ambalajul moral în care îl împachetase dadaismul. (...) Această formă de receptare pe calea divertismentului este din ce în ce mai evidentă în toate domeniile artei și este ea însăși un simptom al schimbărilor profunde la nivelul apercepției" (*op. cit.*, pp. 140-142). În anii '20, analogiile dominante sunt însă acelea dintre cinema, poezia pură și visul suprarealist.

Principalii comentatori ai artei cinematografice sunt, aici, cei doi B.F.: Benjamin Fondane (corespondent din Paris) și Barbu Florian, secondați ocazional de Ion Călugăru, Stephan Roll (Gheorghe Dinu) și Ion Peretz. Numărul 1 al revistei conține un eseu semnificativ al lui Fondane despre capodopera **Entr'Acte** a lui Rene Clair („**Entr'acte ou le cinema autonome**”) – film „miraculos”, anticonvențional prezentat la teatrul din Champs-Elysees, în cadrul baletului Relache de Francis Picabia, pe muzica lui Eric Satie. Autorul pledează pentru *filmul pur*, în răspăr atât cu filmul american comercial cât și cu „filmul artistic” european impurificat de ingredientele tradiționale (literaturizarea, trucajul, falsul ecleraj) militând pentru o artă impersonală a „privirii pure”, a „ochiului-intuiție directă”, pe care proza comportamentului și „noul roman” francez o vor cultiva mai târziu din plin: „Adieu du cinema le récit, la photo, le trucage, la peinture! Si le film de René Clair s'oppose a quelque chose ce n'est certainement pas au film americain qui n'existe pas en tant que *cinema, la septieme art*, mais au film artistique qui se trompe magnifiquement de route - au **Dr. Caligari**. C'est à la peinture qui s'oppose René Clair, au decor truqué, aux faux-éclairage, a tout ce qui essaye de détourner le cinéma du bût à atteindre, qui est lui-même. (...) Désormais le maître sera l'appareil. C'est son œil seul qui jugera les choses. (...) Cet œil est intuition directe ou je me trompe fort. On appelait technique au cinema les moyens de truquer la réalité — ce sera dorénavant les moyens de la voir. L'œil remplacera le trompe l'œil”. Nefăcând rabat de la cunoscuta sa exigență artistică, autorul respinge fetișizarea „noutății tehnice” și a tehnicii în genere („mijloc de trucare a realității”) subliniind primatul creației: „Je souhaite a René Clair d'etre le Rimbaud du cinéma, à une seule condition prés. Qu'il comprenne a temps que la technique est liberté sans vergogne mais aussi servitude bien comprise. Une nouvelle technique n'est pas encore un beau film une nouvelle matière encore moins une technique mise au service d'une matière et qu'elle ne rénonce point au langage. Ce n'est ni nouveauté ni technique qu'il nous faut. C'est l'œuvre”. Pe de altă parte, Fondane deplânge faptul că poezia modernă și-a alienat propriul public, devenind „ilizibilă”. O posibilă revitalizare nu ar putea evita – crede autorul – încorporarea lecției cinematografului care, el, nu poate trăi în lipsa audienței: „On peut écrire encore un poème qui personne ne lit; le cinema est plus couteux; il ne peut, sans public payant, exister; c'est dommage que la poésie n'ait pas connu cette entrave fortifiante. L'art d'abord, mais le public ensuite”. Această fascinație pentru „filmul pur” diminuează însă dramatic în 1928, o dată cu importarea pe vechiul continent a filmului sonor: „impurificarea” filmului (considerat imagine și gândire în libertate) de către cuvinte va fi considerată – nu neapărat și de către Fondane – ca o concesie făcută comercialului și „tiraniei discursive”. Oricum, e de notat faptul că preocuparea pentru cinematograf a poetului franco-român este intim legată de adeziunea la aripa „poetică”, antipolitică a Suprarealismului de după 1926. La fel și articolele trimise pentru **Integral** despre poeții francezi (Eluard, Aragon dar mai ales textul însoțitor al grupajului **Le grand ballet de la poésie française moderne** publicat în ultimul număr al revistei – adevărată profesiune

de credință în funcția negativ-soteriologică, eliberatoare a poeziei). Și datorită lor, îl putem considera pe Fondane drept primul promotor important al supra-realismului francez în cultura română, înaintea publicațiilor **Urmuz** și **unu**.

„Purificarea“ cinema-ului merge în paralel cu încorporarea tehnicilor cinematografice în literatură/poezie. Ambele deziderate vor fi puse în practică de Fondane, autor al unui volum de „cine-poeme“ (**Trois Scénario — Ciné-poèmes**, Bruxelles, **Documents Internationaux de l'Ésprit Nouveau**, 1928, în colaborare cu fotografii Man Ray, reproduse în **Écrits pour le cinéma**, Paris, Plasma, 1983) și al unui film de avangardă, **Tararira**, turnat la Buenos-Aires (unde autorul ajunsese din motive politice) în 1936. Se pare că respectiva producție cinematografică l-ar fi scandalizat atât de tare pe producător încât a refuzat să o difuzeze... În 1930 același Fondane, angajat al studiourilor Paramount și producător în serie de scenarii, realizează, în calitate de regizor, filmul românesc **Televiziune** turnat la Paris cu actori români, iar în 1937 filmul **Rapt** (scenariu, decupaj și text) în regia lui Dimitri Kirsanov după un roman al lui Charles Ferdinand Ramuz. În anii următori, Ilarie Voronca va lucra la o companie cinematografică, iar despre Tristan Tzara aflăm chiar în **Integral** că „lucrează la un scenariu de film“. O amplă prozopoemă suprarrealistă a lui Geo Bogza publicată în revista **Urmuz** și intitulată **Nocturnă pentru Bébé. Scenariu de film** încearcă să „filmeze“ un „voiaj nocturn“ pe parcursul căruia „în creier se spârsese o conductă și gândurile țâșneau în sus, pulverizând analogii“. Obsesii cinematografice apar și în **Căteaua bragagiului**, o altă proză a sa din aceeași publicație. Poetica imagismului „integralist“ și „unist“ – o poetică a eliberării miraculosului vizual – ilustrată de Ilarie Voronca („miliardarul de imagini“ și apologetul „imagi-națiunii“) nu este doar un adept al „pictopoeziei“ ci și al cinepoeziei), Stéphane Roll, B. Fondane, Sașa Pană și ceilalți datorează mult fascinației noii arte, ca și reportajele de mai târziu ale lui Bogza. Din păcate, nu există nici un experiment cinematografic avangardist în România interbelică. Emulația s-a „rezolvat“ în literatură...

Criticul francez Michel Carassou insistă asupra crizei spirituale pe care Fondane a resimțit-o după plecarea la Paris: vreme de patru ani, acesta a fost incapabil să mai scrie poezie, iar când „poezia s-a întors la el“, prima carte publicată în limba franceză a fost cea din 1928, „direct influențată de cinema“. Despre criza poeziei s-a scris destul și în publicistica românească a epocii. Într-un articol intitulat **Roman și cinematograf** apărut în **Adevărul literar și artistic**, III, nr. 308, 31 octombrie 1926, p.7, D. I. Suchianu deplângea „decadența poeziei lirice“ în fața concurenței cinematografului: „Lirismul, refugiat în romanul jurnal și în romanul confidentă își face stagiul în așteptarea poeziei celei nouă, care nu este încă, dar pe care o așteptăm cu toții“. Oricum, Fondane va continua să publice, sporadic, poeme în limba franceză în revistele românești de avangardă, ilustrând și prin propria sa creație „marele balet al poeziei franceze contemporane“ din ultimul număr al **Integralului**. Însă, deși „nu lipsește niciodată din dezbaterile care agită avangardele europene ale epocii“, el se plasează întotdeauna „în linia a doua“, în ariergarda avangărzii, după cum observă același Michel Carassou. Adevărata sa contribuție avangardistă/suprarrealistă rămâne creația cine-poetică (**Trois scénarios**) și cinematografică.

Numărul 2 al **Integralului** se deschide printr-un articol al lui Ion Călugăru, **Drama-pantomimă**, în care cinematograful e văzut ca fiind arta de avangardă prin excelență: „Azi Cinematograful indică drumuri, ca un reflector (...) Fotogenia, la rândul-i, a înțeles pantomima. A creat dintr-însa basm abstract

și dur (vezi creațiile Charlie Chaplin, frații Fratellini)“. Ideea filmului ca artă nouă producătoare de mituri moderne și de emoții colective se asociază cu o apologie a vitalității artelor „comice“, a *carnavalului* popular, și cu considerații de genul: „Proletariatul a susținut entuziast cinematograful“ (corespunzând ideii din manifestul revistei: „Proletarii creează forme noi“). Nota Bene, Ion Călugăru va scrie, în 1933, prima monografie românească despre Charlie Chaplin, cineastul asupra căruia Mihail Sebastian conferențiasse deja într-o întâlnire „cu cântec“ a grupării Criterion. Despre atracția „magică“ a pantomimei asupra poezilor avangardiști va scrie, mai târziu, pagini cald-comprehensive un bun cunoscător al domeniului, Iordan Chimet: „Sentimentul de încredere oferit de pantomima anilor '20 provine în primul rând din materialitatea ei, din prezența ei fizică imediată. Nu refuză lumea obiectelor și artistul se folosește de lucruri, de orice lucruri, pentru a-și executa numărul de virtuozitate. El le descoperă însă și o natură tainică, neexplorată și nebănuită în viața cotidiană, le oferă prilejul de a proba identități noi“ (**Eroi, fantome, șoricei**, p.182).

Idei asemănătoare celor ale lui Ion Călugăru formulează, în același număr 2 al **Integralului**, B. Florian (**Teatru și Cinematograf**; Nota Bene, soția sa, Filip Corsa, semnează comentarii despre filmele suprarealiste la **Contimporanul**). Același elogiu al fotogeniei, aceeași respingere a teatrului (cu excepția „efortului actual“ și a Comediei dell'Arte - singura care a inclus în vremea ei „un curios element de modernism: ritmul“): „În plină evoluție mașinistă s-a născut o nouă formă de reprezentare: Cinematograf sau fotogenie. Este arta care potențează valorile. Este tocmai contrariul teatrului“. Deși exprimate confuz, principiile „integralismului“ sunt vizibile și în acest articol: „Mai potrivită și mai ospitalieră unui text nou decât teatrul, arta mută va însemna reintegrare în reprezentare atunci când plastica integralistă, arhitectura (integralistă prin însuși scopul ei), muzica, va culmina într'un text în care suferința, durerea, plăcerea, bucuria, nevoia, natura, spasmul, nebunia, visul, mașina, sgomotul etc. vor trăi în egală măsură prin ceea ce cinematograful are mai important *puterea de vizualitate*. Sub imboldul acestei arte, umanitatea de pretutindeni va putea gusta în comun plăcerea unei emoții colective“. Un scurt text al lui Stephan Roll, **Actorul acrobat**, exprimă, dincolo de naivitatea transportată a tonului, atitudinea „sportivă“, virilă, „băiețească“ a futurismului, proiectată în imaginea lui Douglas Fairbanks: „Actorul browning, actorul locomotivă, nu poate fi produsul decrepit al conservatorului. El țâșnește acrobat, boxer, din gimnaziul sportiv. Inutilitatea rolului mumie, intrigei vanitate și cleioase, care flatau retina și timpanul, sufletul burghezului a făcut loc interpretărilor cu mișcări de piață, de uzină, de epocă. Pentru ele se cere actorul dansator pe acțiune, lumină, decor. Magnet sau metrou în vâna New York-ului, iată viziunea actorului Douglas Fairbanks“.

Însemnări despre arta mută, apărut în numărul 5 al revistei, pune alături imaginile a doi actori reprezentativi: Fairbanks („cavalerul romantic al vremii“, apreciat și de Meyerhold) și Chaplin („vagabondul sentimental prin excelență“). Ambii eroi moderni „luptă“ și „corectează viața“, refuză sentimentalismul și visează la o schimbare (în sens poetic) a vieții utilitariste americane. Autorul face o distincție tranșantă între romantismul „activist“, „optimist“, „progresist“ al *american way of life* și cel „feminin“, epuizat al culturii europene: „Activismul și optimismul care se degajează din efortul artistic al lui Douglas sunt rezultate ale unei vieți în care civilizația și progresul contează în primul rând. De aceea spre deosebire de romantismul celălalt sentimental și dulceag, neo-romantismul actual (și mai accentuat din cauza ideii de vis, adăugată)

este viril și conștient“. Deși tendențios realizat, făcând concesii „infantile“ unui „public încă necopt în gusturile sale“, **Le Voleur de Bagdad** „poetizează aventura“, asigurând neo-romantismului „caracteristice similare clasicismului“. De cealaltă parte, „pentru spiritul american deșteptat de elanul lui Fairbanks, Chaplianismul (ilustrat de filmul **Goana după aur**) înseamnă un nou îndemn pentru o altă viață“. Amănunt important: visul nu mai e privit ca evazionism romantic, ci ca formă de acțiune. Unul dintre cele mai interesante articole din **Integral** ale lui B. Florian (**Suprerealismul în cinematograf**, *ibid.* nr. 8) stabilește – pe urmele lui Tzara, Freud, Breton – o legătură între cinematograf și „vagabondajul“ oniric eliberator: „Vagabondajul din vis, personal, eliberat de acea constrângere care îi acorda conștiința, trăiește virtualmente în realizarea cinematografică“. Sub semnul visului ca alteritate trăită, ideea de acțiune se asociază cu aceea de actor: „A lua parte static la o acțiune străină nouă, deci contrarie visului în care, personal, suntem activi, este tot atât de interesant ca și starea de actor din vis. Dinamismul peliculei creiază efectiv iluzia că trăim în vis și deci luăm parte la acțiune.“ Ca atare, „Suprerealismul își găsește realizarea mai potrivită aici, decât în literatură“ (o idee similară va fi formulată și de Filip Corsa în **Contemporanul**). Opinând că „singurul element conservator din cinematograf“ este „capitalul“, autorul reia în **Perspectiva filmului nou** problema centralității omului în film: „A izola complet arta de viață și a creia acestei reprezentări un decor unilateral (uzina sau natură) este o eroare. Punctul principal în jurul căruia gravitează arta cinematografică, omul, nu este prin firea lui element abstract“. Articolul **Cei trei clowni. Schiță de studiu** este o mică schiță de tipologie culturală, eroul de cinema fiind plasat în descendența eroilor comici: „peste bilanțul inteligenței, clownul și bufonul au intrat în conștiința colectivităților intuitive ca tipuri veșnice. Pentru că reprezintă *un tip general uman, un standard permanent de artă*, pe care nu-l clintesc nici teorii estetice, nici revizuirile vremii. (...) și cel din urmă avatar l-au găsit în cinema — comedienii acrobați“. În termenii lui Bahtin, cinematograful modern apare ca ultim avatar al unei culturi a Carnavalului. „Priviți filmele realiste de aventuri americane anecdota irumpe ca basmul, actorii nu sunt actori ci *tipuri* - Tom Mix, de pildă, e *călărețul* - peisajul străbate ecranul animat *cât e nevoie de dânsul*“. Filme de B. Florian „Pentru noi, exponenții unei arte în care exagerarea nu-și are loc, filmul maladiv nu prezintă atracție. Pentru arta noastră sănătoasă, **Feu Mathias Pascal** este o încercare de eliberare, o etapă pe drumul spre care realizatorii de filme, în Franța ca și aiurea abia râvnesc“. În **Chaplin**, reputatul cineast britanic este așezat într-o descendență filozofică pe cât de prestigioasă, pe atât de eclectică (Bergson, Pascal, William James și Freud), sub semnul „fanteziei creatoare a artistului ce vânează surpriza“. Reapare analogia cinematograf-poem: „**O viață de câine, Charlot soldat sau Goana după aur** sunt poeme de sine stătătoare, ale căror cuvinte, rime și ritm sunt imagini de sine stătătoare prin frumusețea lor“ cu trimitere directă la „tradiția“ poeziei „noi“: „Sunt realizările visate de toți ce au pregătit drumul practicabil al artei noi, de la Mallarmé la André Breton“. Eroii cinematografici ai integralismului sunt, așadar, Chaplin, Fairbanks și Malec: „trei clowni de cinema Charlie Chaplin, Buster Keaton-Malec și Harrold Lloyd - Ei - au creat măști permanente pentru epoca de acum. Aceiaș mască pentru indivizi diferiți. (...) Ei reprezintă caracterul acrobatic al epocii. (...) În clownada lor citadină circulă fatalitatea, cum circulă în vechile mistere. Charlot inventivitatea însăși, se împletește mereu de obstacole, care îl arată pururi impostor - impostor tragic. Malec, mască aspră, e aventura deslănțuită, aventura fără voie. Harrold

Lloyd - băiat de ispravă, e omul trucului surprinzător, eroismul acrobatic în ascensiune. Masca sa fragilă cu ochelari americani, îl arată intelectual mijlociu sau comptabil. (...) În dezvoltarea artei, peste ruinile falșilor monetieri, Chaplin, Malec și El stăruie ca trei puncte de reper“. Însă Chaplin este *primus inter pares*: „În el trăiesc eroii din Commedia del'Arte, clovnii tuturor vremurilor, cabotinel de music hall și interpretul din teatru (...) Fantezie vagabondă, din care țâșnește invenție, surprize fără legături aparente (...) arta lui Chaplin ne apare ca cea mai ideală și mai potrivită epocii care se desfășoară“. B. Fondane reia ideea într-un comentariu din presa franceză (reprodus în **Integral**) cu o analogie între Chaplin și spiritul poeziei suprarealiste: „si Chaplin est un grand poète, c'est qu'il à peur d'un enfant mais fait fi d'un collose“. Identificat de către B. Florian cu libertatea „anarhică“, neînregimentată și deci autentică, iar nu cu dogmatismul revoluționar, „Charlot reprezintă un fel de proletariat brut, rămas deocamdată în afara Revoluției, iar aceasta face ca forța lui să fie imensă (...) Charlot învinge totul pentru că scapă din orice, respinge orice asociație și nu investește niciodată în om decât omul, numai omul. Anarhia lui (...) reprezintă, poate, în artă, forma cea mai eficace a revoluției“.

BIANCA BURȚA-CERNAT

Lucia Demetrius¹, cronica unui debut uitat (II)

Roman despre frământările tinerei generații privitye din perspectivă feminină (element de oarecare originalitate în epocă), **Tinerete** respiră din plin aerul timpului impregnat de obsesii autenticist-vitaliste. Tematic, se înscrie pe aceeași linie cu **Interior** (1932) de C. Fântâneru, **Orașul cu salcâmi** (1935) de Mihail Sebastian, **Adolescenții din Brașov** (1936) de Pericle Martinescu sau **Convoiul flămânzilor** (1935) de George Acșinteanu – altfel zis, cu romanele de al doilea raft ale generației „trăiriste” – toate concepute ca ilustrații ficționale ale unei „filozofii a neliniștii”. Dileme morale, crize interioare, interogări ale destinului, ambiții de autodefinire și de autodepășire – de autoedificare –, deziluzii sociale, degradingoladă metafizică – din aceste ingrediente, malaxate într-o pastă lirică, prinde contur o proză a căutării frenetice de sine într-o lume tulbură. **Tinerete** este confesiunea (cu evidente rădăcini biografice a) unei fete de douăzeci și doi de ani, Natalia, într-o perioadă de provizorat, de confuzie lăuntrică. Epicul e redus la minimum, esențială fiind aici autoanaliza. Spovedania Nataliei, eroină patetică de roman rus, ia forma unui text fragmentat, în registrul notației de jurnal intim. E jurnalul unei ființe lucide, nemulțumite de ea însăși, străbătut de o presimțire a vidului existențial și de un sentimentalism ce se rușinează în permanență de sine, autocenzurându-se. Fragmentarismul textului consonează cu tonul sacadat al eroinei care își (de)scrie suferința monotonă, umilitoare. De obsesia ratării, maladie a tinerei generații, s-a contaminat și Natalia. Se pregătește să obțină licența în Litere, frecventează cercuri de tineri artiști, merge la biblioteca Fundației, audiază conferințele asociației Criterion, citește Valéry, Laforgue, Baudelaire, Schopenhauer, Virginia Woolf, D'Annunzio. A absolvit de doi ani Belle Arte și se chinuie la gândul că între timp „nu a făcut nimic”. Și-ar dori să danseze, dar nici un director de teatru nu se arată dispus să o angajeze. Orgolioasă, nu vrea să fie o simplă balerină; îi place dansul „nou”, merit să-l transforme pe dansator într-un creator. Înfrângându-și timiditatea, se sumește să dea lecții unui director de teatru prea puțin receptiv la inovație: „Ar trebui să încercați totuși și dansul obișnuit azi în Apus, dansul expresionist, dansul de concert,

¹ Lucia Demetrius: 1910-1992

dezbrăcat de forma rigidă, mecanică, artificială a baletului". Idolul său e actorul Alexandru Moissi, despre care, am văzut, Lucia Demetrius scrie primul ei articol. Ca și autoarea, eroina se vede exilată câtăva vreme la Cernăuți, ca să-și poată câștiga existența; face ilustrații pentru cărți didactice, trăiește retrasă, printre cărți și se otrăvește cu multele-i frustrări. În întregul roman corespondența autoare-personaj e de altfel foarte transparentă; Natalia este un alter-ego perfect al Luciei Demetrius, iar **Tinerete**, o oglindă în care autoarea se examinează neliniștită, fapt confirmat din plin de memorialistica autoarei.

Sentimentul eșecului pe care îl încearcă eroina vine din frustrarea de a nu putea înfăptui ceva, de a duce o existență pasivă, de a trăi „o viață întreagă fără întâmplări”, o viață de „febră și așteptare tensionată”, în dezacord cu structura sa entuziastă. De aici și epicul deficitar. Drama aceasta a izolării și a pasivității e ușor identificabilă în mai toate cărțile de proză feminine dintre cele două războaie; o constantă, o trăsătură distinctivă a literaturii autoarelor (în perioada numită), pe care n-ar trebui totuși să o punem pe seama abuzului concept al „sufletului feminin”. **Tinerete**, ca întreaga proză feminină interbelică de altfel, i se înfățișează cititorului din anii 2000 ca un excelent document de mentalitate. Închisă în turnul ei simbolic, eroina percepe realitatea, contorsionările socialului la modul nebulos, mistic. E o idealistă halucinantă care, în mijlocul unor reflecții eterate despre artă și menirea ei în contemporaneitate, se oprește brusc, ca străfulgerată de o viziune, pentru a se indigna de nedreptățile lumii și de suferințele celor anonimi și obidiți (să nu uităm: Lucia Demetrius a crescut în familia idealistului, inimosului om de stânga Vasile Demetrius!): „Sunt oameni care se bat, sunt oameni bătuți pe lume, sunt oameni închiși, închisori, Doamne! închisori și eu stau aici și mă întreb dacă Valéry nu e un poet prea geometric. Ar trebui să facem ceva ca starea asta să înceteze, să nu rămânem în casă în fața unui volum de versuri, să ne răzvrătim, să încercăm să înțeleagă toată lumea... să căutăm...”¹. Natalia e o bovarică a acțiunii nemijlocite. Cu puțin înaintea acestei fraze inflamate notase simplu, sincer: „N-am mai văzut un jurnal de nu știu când. Mă uit cum s-ar uita în el o veveriță, nu pricep nimic din paginile politice, mă îngrozesc de ocări, protestări, discursuri la Cameră”. E simptomatic de fapt dezinteresul femeilor față de politic în perioada interbelică; literatele nu fac nici ele excepție.

Despre ce discută în intimitate trei tinere intelectuale, Natalia și prietenele ei Lulu și Ana, ascultând în surdină muzică la patefon? În nici un caz despre frământările oamenilor din jur; acestea rămân obiectul solilocviilor lor de fete sensibile, visătoare. Discută, evident, în special despre dragoste. Despre sentimente neîmpărtaşite, despre iubiri naive și fără orizont. Lulu s-a îndrăgostit platonic de un mare muzician căruia nu i-a vorbit niciodată și, copilăroasă, îl pândește pe stradă, pe la concerte, la intrarea în hotel, urmărindu-l de departe, cu emoție, ca pe un idol. Ana lasă timpul să treacă inutil în așteptarea unui semn de la cel pe care îl îndrăgește. La fel și alte personaje feminine. Toate își plâng una alteia pe umeri, ca în cărțile romanțioase. Cu toate acestea, **Tinerete** nu e o asemenea carte. Pentru că poveștile acestea banale, stropite din belșug cu lacrimi sînt relatate de naratoare cu o anumită distanță ironică; și cu tristețe, întrucât probează mizeria condiției feminine: „Stăm toate trei ca într-o gravură de Jacques Callot, niște spânzurați. Ano, suntem un fel de azil de nenorocite, un club, ca să fie mai draguț spus. Nici fete bătrâne, nici văduve (...). Și clubul să se cheme «La fecioara văduvă». Să facem o zi pe săptămână de plâns în cor și să scoatem un volum de maxime asupra băr-

batului”². **Tinerete** este o carte de fină pătrundere psihologică despre viața care se scurge zadarnic, fragmentată în mărunte întâmplări sufletești, despre insignifianța destinelor feminine, despre dragostea considerată boală. Nu e un roman de dragoste, ci un roman despre sentimentele care, insuficient strunite, mutilează sufletul, îl mortifică, îl sărăcesc. Chiar dacă nu la fel de crudă ca viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu asupra feminității, privirea pe care Lucia Demetrius o aruncă lumii „femeilor între ele” este una deziluzionată, de o dureroasă acuitate.

Pe sine însăși eroina se privește cu reproș și cu umilitoare milă. Creând-o pe Natalia autoarea împlinește un exercițiu de exorcizare a demonilor lăuntrici, încearcă să se debaraseze de reziduurile de sentimentalism, depășește o experiență de viață prin chiar faptul că o transcrie. Vladimir Lascăr, pictorul pe care îl iubește – îmbolnăvită – Natalia, este umbra ficțională a unui „personaj” real, nimeni altul decât G. M. Zamfirescu, de care Lucia Demetrius se apropie primejdios în perioada când joacă în spectacolele companiei „13+1”. „N-am știut niciodată să spun ce fel de regizor era Mihail Zamfirescu, pentru că din prima clipă m-am îndrăgostit de el. Acum, după cincizeci de ani (scriu pagina asta în 1982) o pot spune deschis, altfel de cum am scris-o în prima mea carte, **Tinerete**. Era un om subțirel, brun, cu mișcări iuți, cu mâini delicate, cu un cap ciudat: frunte mare, tâmple largi, nas cam lung, ochi imenși, chihlimbarii, cu o privire tristă și fierbinte. Semăna a pasăre la cap, a vrabie. Nu era frumos, avea însă farmec, căldură, sensibilitate, omenie”³. Nu mult diferit, deși mai puțin expresiv, se prezintă portretul lui Vladimir Lascăr în roman. Un om cu „mâini subțiri și fierbinți”, cu ochi ce „proiectează ceva ca o lumină caldă”, cu nas „ca o sirenă de vapor: lung, singuratic în spațiul pe care îl înfruntă deznădăjduit”. „E puțin teatral, puțin banal, dar n-are a face, îmi trece cu glasul, cu privirea cafenie un fel de liniște și de bucurie”. Avântul idealizator ce tinde să învâluie personajul într-o aură romantică e corectat de o privire critică, realistă: „Eu n-am băgat de seamă până acum că are ceva de sublocotenent de Târgu-Jiu: drept, provincial, satisfăcut, cazon”⁴. Accentuând malițios cusururile bărbatului eroina se autoflagelează de fapt, se pedepsește pentru slăbiciunea prea omenească de a nu putea rămâne tot timpul calmă, rațională, lucidă. „Vladimir e o boală, e o paralizare, care nu mă lasă să văd nici în afară de el, nici pe el”. Iubirea Nataliei pentru Vladimir Lascăr, ca și a tinerei autoare pentru G. M. Zamfirescu, e „o pasiune care n-are, nu poate avea dezlegare” – bărbatul nu e liber –, iar eroina, candidă, generoasă, de o onestitate fără breșă, nu se gândește nici o clipă să încalce legea morală, să aducă altora nefericire. Amoralismul generației anilor '30 îi e cu desăvârșire străin.

Romanul acestei iubiri „fără dezlegare” înregistrează simultan, ca o foaie de observație clinică, evoluția sentimentului – simptomele unei periculoase îmbolnăviri sufletești – și eforturile eroinei de a-și ține sub control o stare febrilă din ce în ce mai acută. Povestea crește, se împlinește din sugestii, din gesturi mărunte, din frânturi de frază, din complicitățile plimbărilor pe Calea Victoriei sau pe dosnice, pitorești străduțe bucureștene. Falsă idilă în decor citadin, **Tinerete** e un frumos roman de atmosferă, estetizant, cu pasaje poematice de finețe. Descripțiile, evocările îi ies foarte bine autoarei. De pildă:

„Jos, în fundul văii, ochiul lacului a orbit. La întoarcere drumul urcă. Mă iau la luptă cu el și îl birui. Să ocolesc strada principală. Acolo se plimbă lumea încet, turmă, ca la noi pe Calea Victoriei. Nu vreau să mă amestec cu oamenii. La răscrucea drumului, care duce în oraș ca drumurile care se

împart prin sate, un bătrân orb stă pe un dâmb de noroi și cântă un cântec, o singură frază muzicală, ce se repetă mereu. Bătrânul o spune grav, dramatic, aspru și ca pentru el. Se acompaniază cu un fel de cutie de văcsuitor în care o gresie freacă fără ritm niște coarde. Instrumentul scârțâie, zgârie. Țăranii se opresc și îi dau gologanii ca într-un roman de Tolstoi. Bătrânul cântă mereu, fără opriri, ca și cum n-ar fi lume în jurul lui, n-ar simți când i se dau bani.

Drumurile se îngustează, casele se grăbesc să fie toate cu fața la stradă, se îmbrâncesc parcă, își închid porțile, peste geamuri obloanele. Poloneze cu ochi de leșie, nemțoaice tinere cu cozi blonde și evanghelii legate în negru, se întorc de la biserică cu mers îngust, cu economie de pași⁵.

De n-ar fi decât peisajele crepusculare de la Cernăuți, atmosfera romantic-gotică a străduțelor de burg cochet ori instantaneele de pe Calea Victoriei, deambulările pe Strada Academiei, prin Cișmigiu sau parcul Bonaparte, incursiunile pe ulițe noroioase din mahalale bucureștene, călătoriile cu tramvaiul într-un București interbelic îmbrăcat în zăpadă, și cartea tot ar merita să fie ceva mai des menționată cu ocazia diferitelor discuții despre romanul românesc dintre cele două războaie.

Tinerete se susține de fapt prin atmosferă, mai mult decât prin trama narativă propriu-zisă. Prin haloul poetic creat în jurul unei stări sufletești, mai degrabă decât prin cazuistica morală. Dacă la analiști precum Holban sau Camil Petrescu introspecția se realizează prin narativizarea stărilor de conștiință, la Lucia Demetrius sau la alte autoare din epocă (dar și la autori ca Blecher ori Fântâneru) ea prinde contur prin poetizare. În primul caz problematizarea se însoțește cu urmărirea sentimentelor și a gândurilor în derularea lor epică, analiza devenind o adevărată aventură, cu secvențe narrative bine marcate. În cel de-al doilea, problematizarea se reduce la minimum, demersul introspectiv desfășurându-se – liric – prin captarea de flash-uri cu valoare expresivă și prin acumularea de metafore. Câteva exemple: „Se depărtează, subțire, desenat cu cărbune pe albul caselor. Îmi rămâne *sufletul moale, inform și veșted ca o mânășe din care a plecat mâna*”; „Pisica, marchiza, cărțile, șevaletul negru, scaunul mic pe care am stat eu, astea toate rupte din mine, nu dintr-o realitate din afară, mă dor. *Fiecare amintire e un câine, și haita se face mare, și fiecare câine îmi mușcă cu colți aprigi inima*”; „Lipsa mea de rost mă sălbătește. Ieri, la Lulu, *mi se părea că se făcuse în jurul meu o zonă, o rază pe care nimeni n-o depășea, ca aceea în jurul unui cadavru, croită de mirosul lui*”; „Începe să mă doară în piept *ca și cum în loc de inimă, plămâni, stomac, aș avea un păianjen enorm care își agită picioarele ascuțite și tari, și destramă*”; „Casa lui, Doamne! am ajuns, e mică, intrată parcă nițel în pământ, cu gard pitic și marchiză. Un câine, altul, o pisică mă cercetează pe rând. *Bat în geam cu degete uscate ce mi se pare că bătând au să se rupă*” – imagini cu contururi deplasate neliniștitor, fugare sugestii de violență circumscrisă o sensibilitate maladivă, similară celei pe care o generează claustrarea blecheriană.⁶ Lumina proiectată asupra sufletului descoperă mici scene de coșmar, halucinații născute sub imperiul febrei. Discursul, tăiat în fraze pasionate, străbătute parcă de un fior electric, se adecvează fluidității și efervescentei mișcărilor interioare. Lucia Demetrius practică o scriitură empatică, un lirism incandescent scurtcircuitat din când în când de pusee (auto)ironice – melanj ce creează un stil și o personalitate.

În linii mari, criticii interbelici au receptat favorabil această primă carte a Luciei Demetrius; dacă prin „receptare favorabilă” înțelegem semnalarea

amabilă, cvasi-condescendentă a unui debut promițător. Volumul e judecat în primul rând în raport cu o presupusă paradigmă a literaturii feminine, care se pare că își are exigențele ei – mai scăzute! –, și abia în al doilea rând în contextul general al literaturii vremii. În nici una din cele aproximativ douăzeci de cronici despre **Tinerete** nu găsim vreo sugestie de încadrare a romanului între producțiile prozastice ale tinerilor scriitori autenticiști. Cartea este discutată, aproape exclusiv, ca interesantă și inteligentă emanație a unei sensibilități feminine. Și în ploaia de laude ce se abate asupra ei se insinuează, fără nici un dubiu, rezerve importante. Discursul cronicarilor care s-au pronunțat în legătură cu **Tinerete** seamănă întrucâtva cu un discurs de curtoazie. Iar un asemenea discurs nu e merit să promoveze cu adevărat o carte, ci, dimpotrivă, să o conducă discret spre uitare, cu elegante reverențe și cu mănunchiuri de flori retorice.

În cronica lui Pompiliu Constantinescu⁷, dincolo de multele cuvinte frumoase despre talentul indubitabil al autoarei ori despre izbutitele „pagini de analiză nuanțată, de febră lucidă” ies la iveală – în țesătura unui discurs ce cultivă intens echivocul – obiecții serioase. Descriind, criticul evaluează; trăsăturile enumerate – lirismul, sentimentalismul, caracterul static al narațiunii, tonul exaltat ș.c. – sunt conotate în mod clar negativ. Dar precaut și îndatoritor, cronicarul pune câte un bemol înaintea fiecărei obiecții: remarcă „nevertebrarea” discursului, însă notează doar „o *aparentă* nevertebrare”, vorbește despre „*un fel de stare pe loc a faptelor (care par mereu aceleași)*” sau despre „o *oarecare* prolixitate lirică” (s.m.). Iar judecăți ce ar viza-o pe autoare sunt deturnate în direcția eroinei: Natalia manifestă „o exaltare cam naivă pentru artă (pictură, literatură, dans, teatru), amintind ceva din cabotinismul Mariei Bashkirtseff, amestec de *diletantism ambițios și livresc recent*” (s.m.). Verdictul se prezintă suficient de clar: Lucia Demetrius este o diletantă... Din întregul roman Pompiliu Constantinescu reține, cu infinite laude, criza erotică a eroinei, dragostea ei aproape mistică agrementată cu „o poezie a gesturilor, a întâlnirilor și despărțirilor”.

E. Lovinescu însuși îi face autoarei un elogi echivoc. Laudele zornăitoare („copilă de geniu” ș.a.) – flamboaiante focuri de artificii – disimulează curtenitor fireștile rezerve ale criticului. Dacă ar fi citit cu mai multă atenție printre rânduri, contemporanii cârcotași (între care și Călinescu) s-ar fi indignat mai puțin de considerațiile favorabile (în aparență excesive) formulate de Lovinescu în marginea romanului **Tinerete**. În realitate, criticul se pronunță suficient de cumpănit, așază cartea la locul ce i se cuvine, în rândul producțiilor de talent, remarcabile prin sensibilitate și prin finețea analitică, însă fără mare anvergură. Zdrobitoare se vedește comparația cu literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, „simfonie meșteșugit orchestrată, pe lângă care **Tineretea** Luciei Demetrius este doar un biet țipet”. Lovinescu își nuanțează derutant afirmația (care e, în fond, o justă valorizare): „Un țipet – iată cuvântul strict și iată ce vreau să înțeleg când îi aplic atributul pretențios de «geniu»: țipetul scurt, sfâșietor, pătrunzător al unei extraordinare sensibilități de ordin exclusiv sentimental, fără urmă de senzualitate, care însă, prin mijlocirea unei arte simple, intuitive, știe să ți-o comunice și să te învăluie în plasa unei lamentabile istorii de dragoste”. În această frază descriptivă accentul cade pe termeni ca „sentimentalism”, „intuiție”, „artă simplă” – care definesc, de altfel, viziunea lovinesciană privind așa-numita „literatură feminină”. Iar continuarea aruncă o lumină și mai puternică asupra generozității condescendente a criticului: „Când spun istorie

de dragoste, cuvintele trădează. Nu e o istorie ori o anecdotă; *nu e o carte*; nu e nici o compoziție; *nu e măcar literatură prin ce presupune literatura ca artificio și organizare*"(s.m.).⁸

Mihail Sebastian⁹ își întemeiază la rândul-i considerațiile despre **Tinerete** pe o viziune esențialistă asupra scrisului feminin: prin natura lor autoarele vădese „o fervoare sentimentală, directă, exaltată, excesivă”; subliniind de la bun început că romanul Luciei Demetrius „este așa de mult, așa de vizibil, așa de adânc o carte scrisă de o femeie!”. Cronicarul atrage atenția asupra vocației literare a autoarei, dar sugerează totodată că talentul acesteia ar fi unul genuin, spontan și nu neapărat însoțit de conștientizarea literaturii ca literatură: „precizia expresiei, finețea senzaței, suavitatea imaginii” pornesc „*nu atât dintr-un efort de artă, cât din bucuria spontană a unei simțiri ce-și găsește expresie și realitate în scris*” (s.m.). Totuși, concluzia pare favorabilă: „Paginile sale de analiză sunt de o rară subtilitate, sofismele acestei gelozii, jocul obositor de iluzii și renunțări, totul este evocat cu un simț de poezie care face dovadă de autenticitatea cărții și de vocația literară a autoarei”. Articolul este neîndoiește laudativ, însă tonul cronicarului are ceva sec, convențional.

Atitudinea lui Anton Holban¹⁰ față de carte și față de autoare arată, dimpotrivă, o caldă participare. Obiecțiile sînt enunțate fugar, cronicarul vrea să lase impresia că nu le acordă prea mare atenție: **Tinerete** nu este un roman „construit”, intriga e cam nebuloasă, eroii „se suprapun, așa sunt de vag conturați”, autoarea nu se preocupă de „jocul dintre personaje” ori de verosimilitatea faptelor și a reacțiilor („Cum este posibil ca eroina să nu fie geloasă?”). Contraargumentele sunt înfățișate cu pasiune: **Tinerete** face parte dintre acele cărți „de atmosferă poetică, în care oamenii apar și dispar ca niște umbre, și e inutil să faci conturul vreunui sentiment hotărât”; „Dar ce poezie se desprinde din această atmosferă! Gesturile și vorbele apar la întâmplare și sunt cu atât mai obsedante. Și Lucia Demetrius știe să întrerupă pe neprevăzute o faptă sau o conversație, să se exprime cu vorbe tulburi, să nuanțeze, să aibă la dispoziție un întreg arsenal poetic, de unde, prin sinceritate, este alungat orice fel de artificio”. Ca majoritatea comentatorilor, Anton Holban scoate în relief trăsături ca sinceritatea și lipsa de artificio – calități ce nu țin neapărat de literatură. Amănunt important: Holban pare că se ferește de valorizări, în ciuda entuziasmului său neprefăcut. Nu întâmplător, în loc de concluzie scrie următoarea frază, care încheie abrupt și totodată ambiguu articolul: „După lectura romanului **Tinerete**, am avut impresia că din toate ungherele camerei mele se ridicau flori”.

Entuziasmul lui Holban ar putea fi motivat (mai mult decât de lectura agreabilă pe care i-o va fi procurat romanul) de o preferință subiectivă la care face aluzie E. Lovinescu într-o anumită împrejurare și pe care, foarte discretă, Lucia Demetrius o neagă.¹¹ Ne-au rămas de la Holban câteva scrisori și note de jurnal ce mărturisesc indirect *un penchant d'âme* față de tânăra scriitoare. În **Memorii** Lucia Demetrius e extrem de parcimonioasă în privința amintirilor legate de vechiul ei prieten (nu povestește prea multe nici despre felul cum s-au cunoscut, la redacția *Vremii*), deși recunoaște că l-a privit întotdeauna cu afecțiune. Într-o scrisoare adresată prietenului său Ion Argintescu pe la sfârșitul anului 1935, Holban strecoară noutatea: „Cu Lucia Demetrius, inimă suavă, sunt tot mai bun prieten”¹², iar într-o altă epistolă i se plînge aceluiași: „Nu știi ce-ai făcut cu Domnișoara Demetrius, nici dacă i-ai citit cartea (sau primit). În câteva zile poate că se va întoarce. Îmi promitea rânduri. Eu nu i-am trimis, dintr-un motiv pueril: i-am pierdut adresa”.¹³ Sau: „Ieri am făcut

o excursie cu Lucia Demetrius și alții (ea regretă că nu ți-a scris încă; vrea să plece la Brașov pe multă vreme, peste câteva zile), la Cernica. Cernica deodată miraculoasă după ce mă plictisise odinioară”.¹⁴ Sugestii interesante despre complicitatea celor doi ne oferă și o scrisoare din 8 mai 1936 adresată Luciei Demetrius:

„Chère amie, nici nu știu dacă aceste rânduri te vor prinde la Galați, că nu le adresez unui «soldat necunoscut». Și când vei veni, vei face [totul] poate, ca să te văd repede. Căci o plecare echivalează cu o moarte. Siguranța că nu mă vei chema la telefon! Toată lumea spune că ai scris o carte bună. Chiar și Eugen Ionescu n-a făcut decât vagi obiecții. Am văzut pe Sanda Movilă: e încântată. Cred la fel. Creezi o atmosferă. Iată esențialul. A pretinde gelozii, și totuși, e o neghiobie a temperamentului meu. Și acolo, autografe! (Argintescu mi-a scris!) Dar îmi vei da toate detaliile. Dar voi face mereu o obiecție: Lascăr nu merita o carte. Are mâini prea mari ca să ție o violetă! Vitrina Alcalay cu portretul Dumitale s-a răsfățat multă vreme. «Ești flatată», a pretins o femeie rea. Dar trebuie să mai stăm de vorbă! Și singura bucurie ar fi ca aceste rânduri să te găsească plecată.

Am stat cu tatăl Dumitale.

Desigur, nici o imprudență.

Speram să termini banii mai repede”.¹⁵

Într-un asemenea context spiritul critic al lui Holban își poate permite să adoarmă. Sau măcar să dea impresia că adoarme...

Articole integral pozitive – extrem de comprehensive, empatice – despre **Tinerete** semnează cronicari precum Izabela Sadoveanu¹⁶, Octav Șuluțiu¹⁷, Perpessicius¹⁸ (acesta din urmă având el însuși faima unui condei așa-numit „feminin”). Mai atent decât alți comentatori ai romanului, Perpessicius identifică în narațiune trei puncte de interes: „procesul de intoxicare și medicație sentimentală”, urmărit cu „minuțioasă luciditate analitică”, „darul de a creiona numeroase siluete din viața universitară pe care o frecventează eroina”, plus „o susținută și continuă atmosferă de poezie” – în vreme ce majoritatea cronicilor reduc cartea, cum am văzut, la drama sentimentală a Nataliei. Cu finețe, Perpessicius remarcă interesul autoarei pentru investigarea simptomelor de bovarism livresc: „Ca și Cavalerul Tristei Figuri, în goana după himere, și care pentru fiecare situație își amintește de un model și un predecesor, și eroina domnișoarei Demetrius este sclava literaturii, în referințele căreia își găsește uneori îndemnurile, întotdeauna consolarea. Ceea ce este nu numai un elogiu al literaturii, dar și o subtilă observație psihologică pentru vârsta cea mai expusă acestui viciu nepedepsit al lecturii”. Izabela Sadoveanu definește drama circumscrisă de **Tinerete** în termenii unei căutări metafizice – „căutarea pământului făgăduinței” în condițiile lipsei de repere a lumii moderne. Octav Șuluțiu situează romanul Luciei Demetrius între „cărțile care nu se pot repeta” (alături de titluri ca **La Princesse de Clèves**, **Adolphe**, **Dominique**, **Adela**, **Maitreyi**), în sensul că „nu au o manieră care poate fi reluată, nu constituie un gen”; și stăruie asupra chinului „aproape morbid” al eroinei și asupra calităților analitice ale autoarei. „Nu scrie frumos, scrie bine. Nici nu trebuie să facă stil împodobit într-o carte care are aspectul confesional”.

Pe G. Călinescu toate aceste articole binevoitoare sau chiar elogioase unele (dintre care nu le-am amintit decât pe cele mai importante) îl intrigă. Poate și din dorința de a fi în răspăr cu ceilalți – și mai ales cu Lovinescu! – criticul scrie despre **Tinerete** cu violență, negând acestei cărți orice calitate

și, prin ricoșeu, negând spiritul critic al celor ce s-au pronunțat în legătură cu ea. „Volumul domnișoarei Lucia Demetrius **Tinerețe**, care s-a bucurat de o primire amicală (poate prea amicală), se cade să vină și la tribunalul mai sever al criticii literare”.¹⁹ Dacă ceilalți comentatori subliniau autenticitatea cărții, Călinescu denunță apăsător falsitatea, inautenticitatea, totala ei inaderență la viața reală, literaturizarea. De asemeni, atrage atenția că analiza psihologică e superficială, iar titlul cărții „nu corespunde deloc conținutului”. Criticul desființează cartea cu vervă – nejustificată, dar savuroasă –, se agață de cel mai mărunț defect de stil și îl exagerează, pentru a ridiculiza veleitățile literare ale tinerei autoare. „Întrucât privește stilul, e necesar să afirmăm că romanul (sau mai degrabă jurnalul) e scris fără nici o îngrijire (...). Această nefamiliaritate cu limba română e stranie și nu știu cum să mi-o explic”. Ca să-i convingă pe cititori că licențiată în Litere nu știe să se exprime, criticul chițibușar decupează din text stângăciile cele mai caraghioase și le comentează răutăcios: „«am un scaun foarte prost» (ceea ce înseamnă: am o excrețiune foarte rea) în loc de «scaunul pe care stau e șchiop»”. Simulând atitudinea concesivă, scrie la final: „Volumul domnișoarei Lucia Demetrius este cu toate acestea interesant ca document și nu lipsit de pătrundere pe alocuri”, după care adaugă: „De talent nu se poate încă vorbi”.

Curios, „teribilistul” Eugen Ionescu²⁰ se arată a fi cel mai echilibrat comentator al romanului. Analiza sa este pătrunzătoare, aplicată obiectului, observațiile nefavorabile le face *sine ira et studio*, cu o directețe onestă, fără precauții complezente. „Natalia este fără cruțare față de ea însăși; *realismul jurnalului* său va fi augmentat accentul de o *răutate lucidă față de sine*, față de prietenele sale (Lulu, Ana) care suferă împreună, cu jenă reciprocă, o «aceeași neîmplinită dragoste». Sufletul ei – Natalia ne va spune că e «pivniță», mocirlă, mâl, fântână – reluând ceva din *sensul subteran al omului dostoievskian dar, firește, numai în cadrul vieții afective*”. „Toată cartea este un astfel de *iad al mizeriilor ars cu fierul roșu al lucidității*”. „În toată decăderea, un *fin humor*, o *ironie printre dezastre* (...), un *spirit rău de observație* (...) dă oarecare tărie, oarecare șiră spinării încovoieților. Dar ce este interesant în această carte, și caracteristic, este *extraordinara experiență a dezolărilor, a stărilor de deprimare, a amărăciunilor, a înfrângerilor*. Și totuși, din mocirlă, din umilință, din mizerie, din amara dragoste a Liei, care are simptomele unei boli sufletești – o *ciudată eleganță, o poezie zâmbind peste dezastre*, o floare. O serie de *notații de o reală subtilitate* (...) și poate că, cine știe, chiar acesta este destinul literaturii, să nu înflorească decât din mizerie, să fie o răscumpărare a urâțeniilor, a lucrurilor jalnice din om, a deficiențelor. *Romanul, în aparență fără construcție, e totuși destul de abil condus*. Drama Nataliei crește, ia proporții, o copleșește, o înfrânge și apoi se liniștește și o lasă sterilă sufletește”. „Când observația rea, sarcasmul lipsesc, când nu este nici o osatură care să sprijine *sentimentalismul cleios al «jurnalului»*, Natalia este prea des gata să leșine la orice ocazie, la orice veste proastă. Și aici, sărăcia de mijloace, marcată prin repetiție, accentuează *alura prea «leșinată» a cărții, monotonia traseelor*” (s.m.). În acest comentariu, se vede clar, notațiile favorabile atârnă mai greu în balanță decât cele nefavorabile. Lui Eugen Ionescu i-a plăcut cartea mai mult decât ne-am fi așteptat (și decât s-ar fi așteptat în epocă autoarea, ca și cei care cunoșteau faima „negativistului” histrion) poate pentru că în miezul ei se ghicește o dramă cu rezonanțe mai profunde, metafizice.

NOTE

- ¹ Lucia Demetrius, **Tinerete**, ed. cit., p. 20
- ² ibidem, p. 137
- ³ Lucia Demetrius, **Memorii**, p. 136
- ⁴ Lucia Demetrius, **Tinerete**, ed. cit., p. 66-67
- ⁵ ibidem, p. 17
- ⁶ Lucia Demetrius se numără, de altfel, printre prietenii și prețuitoarii lui M. Blecher. A se vedea și cele câteva scrisori trimise de Blecher scriitoarei în volumul **M. Blecher mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică**, Ediție întocmită de Mădălina Lascu, Prefață de Ion Pop, Editura Hasefer, București, 2000, pp. 191-193
- ⁷ Pompiliu Constantinescu, **Vremea**, IX, nr. 437/ 1936, p.4
- ⁸ E. Lovinescu, în **Adevărul**, L, nr. 16 036, 5 mai 1936
- ⁹ Mihail Sebastian, **Notă la un roman feminin**, în **Revista Fundațiilor Regale**, III, nr. 5/1936, pp. 402-405
- ¹⁰ Anton Holban, **Dan Botta, F. Aderca, Lucia Demetrius**, în **Viața literară**, XI, nr.8/1936, p.3
- ¹¹ Lucia Demetrius, **Memorii**, p. 207: „După incinerarea lui Anton Holban, nepotul lui, delicatul scriitor și omul extrem de sensibil, toți membrii cenaclului Lovinescu ne-am dus acasă la el. Toți aveam gâtielejul încă sugrumat de plâns, ochii plini de lacrimi. S-a vorbit, firește, despre Anton Holban. Conversația a alunecat pe nesimțite către aventurile sau slăbiciunile lui Holban. Se spunea că ultima lui dragoste era o femeie mică, slăbuță, cu înfățișare de copil. - Câte kilograme ai, domnișoară Demetrius? A întrebat deodată Lovinescu. Nu știa bine dacă între mine și Anton Holban fusese numai prietenie sau mai mult. Voia să afle. Și tocmai în acea zi”.
- ¹² Anton Holban, **Pseudojurnal. Corespondență, acte, confesiuni**, ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, prefață și note de N. Florescu, Editura Minerva, București, 1978, p. 125
- ¹³ ibidem, p. 131
- ¹⁴ ibidem, p. 133
- ¹⁵ ibidem, p. 132
- ¹⁶ Izabela Sadoveanu, **Lucia Demetrius, Tinerete**, în **Adevărul literar și artistic**, XV, nr. 809, 7 iunie 1936, p. 9
- ¹⁷ Octav Șuluțiu, în **Familia**, III, nr. 5, mai-iunie 1936, pp. 77-80
- ¹⁸ Perpessicius, **Opere**, vol. 7: **Mențiuni critice**, Editura Minerva, București, 1975, pp. 300-302
- ¹⁹ G. Călinescu, în **Adevărul literar și artistic**, XV, nr. 813, 5 iulie 1936, p. 9
- ²⁰ Eugen Ionescu, **Genul jurnalului**, în **Facla**, XVII, nr. 1578, 4 mai 1936, pp. 2-3

ELVIRA ILIESCU

Proza fantastică românească în secolul al XX-lea

3. FANTASTICUL NEGRU

In cadrul acestei categorii, fantasticul ia, cel mai adesea, o coloratură sinistră, macabră. Aici își fac simțită prezența motive ca acel al vampirului, spectrului, întoarcerii morților, pactului cu diavolul, păpușii însuflețite etc.

În proza românească din secolul al XX-lea, axată pe această temă, piesa cea mai solidă pare a fi romanul lui **Mircea Eliade, *Domnișoara Cristina***, în care vehiculează, cu o forță artistică rar întâlnită, motivul vampirului, simbol al agresiunii sexuale în acest caz.

Autorul „... re-mitizează sau, mai bine zis, spiritualizează în sensul unei simbolistici moderne, fantasticul românesc, apelând la motivele magice ale literaturii populare” (**Eugen Simion – *În jurul unui concept***).

Pe canavaua superstiției populare, rafinatul Eliade a țesut imaginea seducător-oribilei domnișoare Cristina în tonuri pe de-a dreptul fascinante. Exceptional creator de atmosferă terifiantă, romancierul reușește să dea în consistență aproape materială terorii exercitate de aparițiile strigoiului, să răspândește în juru-i pe câtă oroare, pe atâta atracție. Planurile real-fantastic se întreșes, incredibilul insinuându-se treptat, sfărâmând în cele din urmă, prin forța-i mistuitoare, porțile respingerii lui lucide.

Eliade nu tatonează doar zonele neobișnuitului, ci se dăruiește cu voluptate apelor acestui tărâm al tenebrelor, inhalându-i deopotrivă miasmele din smârcuri, ca și efluviile îmbătătoare ale nenufarilor fantăști. Savantul, omul atitudinii exacte, face loc plâsmuitorului de lumi mirifice, jocului de umbre al imaginației.

Romanul debutează într-un cadru modern, prin prezentarea principalilor eroi la cina de la conacul doamnei Moscu, a cărei fiică mai mare, Sanda, îl invitase pe pictorul Egor Pașchievici să petreacă la ei câteva zile și căruia i se alăturase oarecum întâmplător, la intervenția prefectului,

vechi prieten al familiei, asistentul universitar Nazarie – un bărbat încă destul de tânăr, arheolog venit pentru săpăturile de la Bălănoaia.

O apariție ciudată e Simina, sora mai mică a Sandei, inițial doar imperinentă, neobișnuit de frumoasă, de „o frumusețe înmărmuritoare”.

Masa decurge într-o atmosferă destul de bizară, pregătind terenul prezentării și ulterior al apariției domnișoarei Cristina, la care se fac în două rânduri referiri. Discutându-se despre săpăturile întreprinse la Bălănoaia, doamna Moscu – care mănâncă precum în transă, fiind vizibilă bizara-i lipsă de atenție – afirmă că prin acele locuri avusese și Cristina o moșie, iar Simina remarcă: mătușa ei fusese în posesia unor scule de aur aidoma celor descoperite în urma cercetărilor. Ambele observații o irită pe Sanda, iar când îi impută jupănesei proasta calitate a cărnii de berbec, aceasta ripostează, arătând că n-a avut de unde procura alta, în sat nimeni nevrând să-i vândă: „n-a vrut, sau n-a avut, adăugă ea cu subînțeles”. Iar în ceea ce privește păsările din ogradă: „care au fost le-am tăiat ieri și alaltăieri. Care n-au murit... Mai era o găscă, dar am găsit-o și pe ea moartă azi dimineață...”. Sanda vădî stinghereală.

La un moment dat, Nazarie avu strania senzație a prezenței unei năluci, ce se îți în preajma mesei. Tulburat, în aceeași noapte, îi ceru permisiunea lui Egor să-i țină companie o vreme la el în cameră. Conversația alunecă de la preocupările profesorului la derularea a nenumărate impresii ce denotă o vizibilă stare de tensiune. Într-un târziu, ambii au sentimentul că mai există încă cineva lângă ei, o prezență nevăzută, dar care „se pregătește să te asculte”. Reciproc caută să-și citească în ochi sentimentul de groază, doar astfel mărturisit.

A doua zi le fu arătat portretul Cristinei, aflat într-un salon mirosind a sulfină și a aer închis. Egor avu senzația stringentă că ochii domnișoarei Cristina îl urmăresc în timp ce-i privește portretul. Nazarie are și el sentimentul că vede nălucirea albă din timpul serii. Rectifică însă gândul; „cealaltă” răspânda o teroare deznădăjduită, pe care portretul nu o avea. „Oboseala și tristețea odăii veneau din alte vămi și vorbeau altfel sufletului”. Egor mărturisi că ar dori să picteze tabloul.

Verigi noi veniră să se adauge lanțului de întâmplări puțin obișnuite. Acțiunile converg spre a pregăti un teren mai solid viitoarelor apariții ale Cristinei.

În aceeași seară, plimbându-se prin parc, Egor o întâlnește pe Simina, care-i spuse că se întoarce de la Doica ce-i depănase basmul feciorului de cioban ce s-a îndrăgostit de o împărăteasă moartă. Pictorul e uimit de enunțul basmului și, la un moment dat, voind să întoarcă capul spre casă, Simina i se aruncă țipând în brațe, forțându-l în acest chip să privească în altă parte. Încercând s-o liniștească, constată însă că nu prezintă simptomele unei atari agitații: inima nu-i bătea deloc a spaimă. Înțelese că a simulat frica spre a-l împiedica să vadă ceva anume.

Când se înapoie, Nazarie îi ceru să se plimbe cu el pentru a-i comunica un anumit lucru, după cină. Profesorul îl întrebă – scuzându-se dacă comite o indiscreție – de e într-adevăr îndrăgostit de Sanda. Egor ezită. O plăcea mult. „O aventură, o dragoste chiar, asta căuta cu bucurie.” Nazarie observă șovăiala, deduse adevărul și-l sfătui să plece, mărturisindu-i chiar într-un sfârșit, că-i este frică de atmosfera stranie, apăsătoare a casei. Îi mai destăinuie lucrurile triste și ciudate aflate în sat despre domnișoara Cristina: punea pe vechilul cu care trăia să-i bată în fața ei pe țărani până la sânge, sucea de vii gâtul puilor de găină; o cascadă de amănunte bestiale. A murit ucisă

de vechilul înveninat de gelozie. Începuseră răskoalele. Au venit țărani de pe alte moșii și i-a chemat câte doi, câte doi în iatac, chipurile să le împartă averea cu acte, numai să n-o omoare. De fapt, se lăsa siluită, pe rând de toți. Îi primea goală și-i îndemna ea însăși, până a venit vechilul și a împușcat-o, povestind apoi satului întreg cum a omorât-o. Corpul Cristinei n-a mai fost găsit. Oamenii spun că s-a făcut strigoii.

La sfârșitul relatării, Nazarie din nou are senzația apariției unei năluci. Egor îi infirmă impresia, dar în acel moment un urlet le îngheață sângele în vine. Un urlet de câine înnebunit, lugubru, infernal. Și „din întuneric, i se azvârli la picioare un câine mare, sur, cu urechi pleoștite, tremurând și chelălăind. Se trânti la picioare gudurându-se, lipindu-și capul de gleznelor lor, lingându-le mâinile, suspinând. La răstimpuri, se ridica din țărână și începea să urle. Aceiași urlet de groază, neînțeles”. Animalul receptase nefiresca prezență.

În aceeași noapte, domnișoara Cristina i se arată pentru prima oară lui Egor, terorizându-l și în același timp fascinându-l prin strania-i făptură învăluită într-un puternic parfum de violete. Pictorul refuză inițial să accepte situația ca atare, crezându-se pradă unui coșmar.

În dimineața următoare află că Sanda e bolnavă. Ceru voie s-o vadă, cu acest prilej dorind să se scuze și să-și anunțe plecarea. În odaia ei mirosea a sânge. Îi mărturisi că se simte sfârșită de puteri și, începând să plângă, îl rugă să n-o părăsească. Hotărârea lui se frânse.

Vampirul își dezlănțuise atacul pe toate fronturile: insinuându-se treptat, deocamdată, conștiinței lui Egor și trecând la lichidarea rivalei.

După masă, Nazarie și Egor o găsiră pe Sanda și mai istovită. Egor se convinsese privind-o că și ea „știe”. Îngrozit de starea fetei, hotărî să cheme un medic.

În aceeași noapte, domnișoara Cristina i se arată pentru a doua oară. Același miros de violete, care-i reaprinse groaza și dezgustul. Vru să-l urce cu forța în camera ei, dar el se împotrivi ripostându-i că e moartă. Trist, ea răspunse: „N-ai să înțelegi niciodată, dragostea mea!... Pe tine nu vreau să te pierd, nu-mi trebuie sângele tău... vreau să mă lași câte o dată, să te iubesc!...”, asigurări ce-i precizează însă esența oribilă de strigoii. Copleșit, începu să se roage. Domnișoara Cristina dispăru, în schimb constată îngrozit o prezență străină care-l gătuia, îi sorbea aerul, istovindu-l. Amintirea ei îi părea acum cu mult mai puțin înspăimântătoare. Apoi, brusc se simți liberat. Cristina reveni pe nesimțite, zâmbindu-i. Începu să i se stingă spaima de ea. Alternanța stărilor de groază-cedare, repulsie-fascinație sunt create cu mână vrăjitoarească.

Medicul care sosi a doua zi constată o puternică anemie la Sanda. Revoltat, Egor hotărî să se logodească cu ea, în ciuda dorinței ei de-a o părăsi, contrară celei anterioare.

De fapt, eroul se zbate între atracția exercitată asupra lui de farmecul fascinant al domnișoarei Cristina și nevoia de certitudine umană, de contestare a nonfirescului prin prezența lumească a Sandei. Revolta lui e însă zadarnică: devoratoarea dorință a vampirului are efecte paralizante. Voința lui e frântă în etape, tulburătoarea ei feminitate micșorând doza de repulsie izvorâtă din condiția-i lugubră de strigoii.

Hotărât să se răfuiască cu tot și cu toate, porni în căutarea Siminei, „mica vrăjitoare”. O află în gura pivniței. Diabolicul mesager al domnișoarei Cristina îi strecură la ureche: „- La noapte să nu încui ușa; va veni de-adevărat! Va veni la tine goală...”. O urmă ca hipnotizat, scuturat de friguri până în a treia

încăpere a pivniței. Fără să poată schița nici un gest de împotrivire, căzu pradă sărutărilor ei sălbatice care-i stârneau o senzație de voluptate. Abia mai târziu se desmetici cuprinzându-l scârba.

Într-un fel constrâns parcă, într-altul dornic să parcurgă strania experiență, dorință exprimată subconștient, Egor se hotărî noaptea să nu închidă ușa și pentru a treia oară Cristina i se arătă.

Emoționată, îl privi țintă, apoi închise ușa cu cheia; se apropie de el înfiorat. Egor îi simțea cu precizie gândurile. Cu gesturi moi, lungi, de o stranie grație, începu să se dezbrace ispitindu-l s-o ajute. Cu o infinită eleganță își scoase pălăria. Egor „... laolaltă cu groaza și dezgustul care-l copleșeau ca un delir, simți și împunsătura unei voluptăți bolnave, a unei dezmierdări otrăvite, care îl umilea și îl înnebunea în același timp”. Trupul ei îl aștepta atât de înfometat încât se clătina amețit. Tremura delirând, în așteptarea marei dezmierdări. „Carnea lui se risipea înnebunită, căci voluptatea îl sugruma, îl umilea. Gura Cristinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor bețiilor neîngăduite, blestemate.” Simțea: „incest, crimă, nebunie – amantă, soră, înger...”

Desfăcându-i înfiorat corsetul, își coborî degetele de-a lungul spinării. Deodată, încremeni. Întâlnise o rană umedă și caldă. Sângele gâlgâia și totuși nu pătrundea prin corset. Îngrozit, o respinse. Profund umilită, Cristina spuse: „Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tânăr, ducând în mormânt șuvița asta de păr!... Ia-o, păstrează-o”. Când ea întinse mâna, el scutură înnebunit masa, lampa se rostogoli, limbile de foc începură să se prelingă, incendiind camera.

Abia într-un târziu Egor se dezmetici, coborî în curte unde se auziră cele dintâi glasuri omenești. Se înfiripau primele vorbe despre strigoiul care le omora păsările și vitele. Făcându-și loc printre oameni, întrebă dacă este cineva care să știe să descânte de strigoi și să întoarcă farmecele. Ceru o toporișcă și-i îndemnă pe oameni să-l urmeze. Pătrunseră în odaia Cristinei unde începură să distrugă lucrurile. Cu mâna lui, Egor sfâșie portretul.

Cerându-i lui Nazarie să-l urmeze, Egor coborî în pivniță, luând cu el un drug subțire de fier. Oamenii rămaseră afară. O găsiră pe Simina întinsă pe pământ, cu mâinile însângerate, rochia pătată. Deduse instinctiv că acolo se afla culcușul strigoiului. Apăsă crâncen cu drugul de fier în acel loc, urlând, strângând pleoapele, în timp ce Simina înțepenise în brațele lui Nazarie.

Ca prin vis auzi un glas foarte depărtat și trist, strigându-l: „- Egor!... Egor!...”. Deodată, avu conștiința clară că „niciodată nu o va mai întâlni. Rămăsese singur pentru totdeauna, niciodată nu-l va mai tulbura parfumul ei de violete și gura ei însângerată nu-i va mai sorbi răsuflarea...”. Se prăvăli.

Se trezi cu mulți oameni alături. Purtau făclii, topoare, țepușe de lemn. Desluși că Sanda murise, în timp ce focul cuprinsese conacul în întregime. Un glas necunoscut, „venit parcă peste vămile somnului, șopti:

– Cum s-a prăpădit neamul boieresc!...”

Finalul romanului însă, în pofida dorinței romancierului, nu ne conduce spre compătimirea acestor ultimi descendenți boierești lipsiți de vlagă, pervertiți, în timp ce toată atenția ne-o captează personajul central, domnișoara Cristina.

Frumoasa boieroaică, crudă și desmățată, rămâne aprigă, voluntară și după moarte, refuzând să se mistuie întru totul neantului, prinzând formă și culoare prin siluirea vieții. Căldura sângelui supt îi va împurpura buzele veșnic înfometate de sărutări, îi va întezi strălucirea ochilor lacomi să prindă în mrejele

lor făptura dorită. Numai pe Egor nu vrea să-l piardă, pentru el devine ispită înnebunitoare, dozându-și astfel aparițiile, încât repulsiei să-i ia imediat locul dorința înfrigurată. Plină de tandrețe față de el – căci se vrea dorită, nu țintește să-și atingă scopul îngrozind – rămâne totuși necruțătoare cu ceilalți. Personaj construit din întunecimi terorizante și luminile fascinației, domnișoara Cristina subjugă, cutremurându-ne prin dulcea otravă a frumuseții ei de vrajă și vis. În zadar Egor o va țintui lumii tenebrelor; de dincolo de viață și de moarte, făptura ei de patimă, delir și oroare îl va urmări, împiedicându-l să-și astâmpere zbaterea inimii și a simțurilor în brațele vreunei telurice Sande.

Senzualității morbide a Cristinei, i se opune atracția normală exercitată de Sanda, pe care pictorul o preferă inițial. Tangajul între cele două iubiri, îl naufragiază în cele din urmă limanului singurătății; Sanda, flacăra inconsistentă, se stinge o dată cu pieirea fascinantului strigoii.

O apariție nu mai puțin izbutită, e cea a Siminei, ucenică și mesageră a vampirului, vicioasă, demonică, mustind de toate sucurile infernului sub crusta falsei purități fragile.

Motivului fundamental al cărții, de extracție populară, în speță motivul strigoiiului, i se asociază cel cult din *Lenore*, dragostea dintre un viu și o moartă, cu nuanțe speciale: cel viu nu a năzuit nici o clipă spre o asemenea stranie aventură, căreia în zadar i se împotrivesc. Deși artist, capacitatea de a fantaza a eroului, nu depășește granițele accepției normalului, în timp ce prezența vampirului se spiritualizează prin negrăitu-i farmec desfășurat în fața obiectului pasiunii, atributele nefastei sale meniri atenuându-se astfel. Nevoia acută de iubire, fie și indisolubil legată de dorința fizică, i-a întetit irezistibilul farmec, ce ni-l amintește pe cel al *Ondinei (Giraudaux)*, grația cochetă (în care excelează eroina lui *A. Maurois, Odille*), ca și rafinamentul pervers de talia celui arborat de excentrica *Lucky (Huxley)*, astfel încât tulburătoarea ei imagine se sapă indestructibil memoriei noastre afective.

Excelent narator, dozându-și cu măiestrie efectele, stăpân pe tehnica gradației, analist fin, demonstrând o subtilă cunoaștere a naturii feminine, *Mircea Eliade* ne dă prin *Domnișoara Cristina*, o nouă dovadă a fascinantului său talent.

Motivul portretului depozitar al personalității malefice ce apare într-o originală variantă autohtonă prin povestirea lui *Oscar Lemnar, Ochii reflectați*. Factura restrânsă a lucrării, gen fantastic – fapt-divers, nu-i permite autorului să ne facă martorii unei tensiuni artistice deosebite, la nivelul celei realizate de un *Gogol (Portretul)* sau *O.Wilde (Portretul lui Dorian Grey)*. Fantasticul nu reprezintă un pretext pentru relevarea unei suite mai largi de convingeri etice, estetice și sociale, ca în lucrările mai sus menționate, ci substanța anecdotică de micro-dimensiuni.

Un om trăiește de douăzeci de ani între zidurile locuinței sale, refuzând prezența semenilor pe care-i disprețuia „în toată nesfârșita lui bunătate”, având doar un servitor bătrân care-l înțelegea fără vorbe. Nu ținea decât la o oglindă de cristal, „singurul său tovarăș, magicul său refugiu.” Treptat, oglinda reținu imaginea sa, prinse o viață proprie și astfel că, într-o dimineață, bătrânul servitor, părăndu-i-se că a așteptat prea mult ca stăpânul să-i deschidă, bruscă ușa: stăpânul sta fulgerat, cu privirea sticloasă și țintă la chipul clocotitor de viață din oglinda criminală. Omul din cristal se mișca, făcea gesturi clare,

apoi hohoti perfid, se desprinse de sticlă și dispăru. Când servitorul se trezi din leșin, în cameră se răspândiseră miasele morții, iar oglinda devenise o sticlă oarecare.

De data asta, nu pânza unui șevalet, ci cristalul oglinzii acționase ca un autentic alter-ego. Mai mult, imaginea din oglindă prinde viață prin suprimarea vieții însăși, efectele veracității sale fiind similare cu cele ale actului de hidoasă nutriție a unui vampir.

Atent la motivele de circulație universală ale literaturii fantastice, **Oscar Lemnaru** dovedește o tehnică specială în abordarea lor, transfigurându-le prin autohtonizare. Prelucrând într-un mod cu totul personal motivul umbrei pierdute, creează o nouă variantă mai apropiată de motivul portretului decât de cel de la care inițial pornește: printr-un act de vrajă, eroul stabilește o stranie osmoză între trup și umbră, cea din urmă devenind depozitara adevăratei sale vieți.

Locuitorii din orașelul T., din pricina târgului ce se organizează o dată pe săptămână la bariera orașului, sunt obișnuiți cu tot felul de ciudățenii. Într-o astfel de zi, autorul fu martorul următoarei întâmplări: un om sta culcat, iar ceilalți voiau să-l urnească, nereușind. Nicio forță omenească nu-l putea smulge pe omul înfipt parcă în pământ. La un moment dat, spuse: „- Lăsați-mă, dați-vă la o parte și voi pleca!” Într-adevăr, când roata se desfăcu din jurul său, se ridică și plecă. Intrigat, autorul îl urmă, determinându-l să-l lămurească asupra celor întâmplate:

Cu ani în urmă cunoscuse o femeie deosebit de frumoasă, cu care se împrietenii. Prea târziu află că era căsătorită. Soțul, cu mult mai în vârstă, când află, caută să se răzbune și numai printr-un noroc scăpă de glonte ucigător. De atunci îl urmărește întruna; de aceea pleacă din loc în loc.

În timp ce povestea, soarele sta să apună. Concomitent, umbra omului se micșora și în același timp puterile sale se scurgeau. Deodată, văzură lumină la o colibă din apropiere; omul îl târî până acolo, se apropie de fereastră în așa fel, încât să-i reapară umbra...

Își continuă povestirea. Pentru a scăpa de asprimea urmăritorului, o bătrână îl învață cum să se ascundă în propria-i umbră. A stat o zi întreagă în soare pe o piatră din curtea locuinței și cu propriile-i mâini sângerânde a frecat locul pe care era doar lipită umbra sa. A ras cu cuțitul și a frecat cu nisip, apoi a spălat și a frecat din nou până când piatra a devenit albă, așa cum era când nu o păta nici o umbră. Atunci baba a acoperit piatra cu o umbră adevărată, cu propria sa viață, înnegrită și devenită plată, ca un taler. De atunci, trupul lui nu mai are nici o virtute materială și se plimbă prin lume ca o umbră, în vreme ce, ceea ce pare doar pata lui, e plină de viață. Așa se explică întâmplarea din bălci, unde mulțimea călcându-i umbra, îl imobilizase. Numai când apunea soarele, trupul său vertical își recăpăta consistența materială, dar în lumină el se furișea în mantaua umbrei, în timp ce glasul care ținea de viața lui adevărată dispărea, cum dispărea și umbra.

Scriitorul l-a reîntâlnit peste câțiva ani. Urmăritorul lui murise, scăpase de obsesia morții, dar trupul lui, de câte ori venea soarele, devenea umbră, în vreme ce umbra îi înghițea viața. N-a mai putut risipi vraja. În timp ce vorbeau, au ajuns în colțul unei străzi, unde se făcea o construcție. O piatră căzu din înălțime exact în locul în care, printre fâșii de lumină, umbra îi contura capul.

Se auzi un țipăt înfiorător și un horcăit care venea de jos. Pe asfalt era un lac de sânge. Nimeni n-a putut pricepe de ce, când s-a spălat pata de sânge, a dispărut de pe trotuar făptura verticală, concretă a însoțitorului său.

Inferioară creației lui **Chamissou** și a lui **Eminescu**, prin lipsa unei ideții filosofice – eroul acceptă pactul cu el însuși din pure motive de conservare – , nuvela reține totuși atât prin nervul narării, cât și prin bizarul anecdoticii.

Motivul pactului cu diavolul își are originea în unele vechi scrieri ebraice, fiind preluat ulterior de evul mediu creștin. Poveștile, legende cu draci, vizând dobândirea puterii și a cunoașterii prin alierea cu diavolul, căruia în schimb i se vinde sufletul, au cunoscut o largă dezvoltare, constituind sursele primare ale multor opere valoroase din literatura universală (**Marlowe, Lessing, Goethe, Maturin** etc).

Și eroul lui **Oscar Lemnaru** din nuvela fantastică ***Omul care și-a vândut tristețea*** este beneficiarul vremelnice al unui târg cu diavolul, prin care nu urmărește însă decât o glorie de cartier. Acest mic-burghez, de o plată corectitudine, este deținătorul unei adevărate mine de aur pentru Belzebuth: o imensă tristețe, acumulată din micile necazuri ale măruntii sale vieți. Domnul Ulrich, în vârstă de aproximativ șaiszeci de ani, se găsea la sfârșitul unei cariere destul de grele, fiind treizeci și cinci de ani un slujbaș ireproșabil la un minister. Într-o seară, cugetând la amara tristețe a vieții sale, îi ieși în cale Satana. Îi propuse un târg în schimbul tristeții lui, o incomensurabilă bucurie. Ulrich acceptă. Pactul fu semnat și de aici începu viața-i plină de aventuri. Diavolul îi dăruie niște mănuși care aveau proprietatea de a sili pe oricine să-i întindă mâna. Printr-un singur gest, pocnirea degetelor, intra în posesia unui galben, mijlocul imediat material al dobândirii bucuriei terestre.

Diavolul, care-l proteja, călători în infern, unde Satana îi dădu instrucțiuni asupra modului cum să-i faciliteze stările euforice. Asistă și la un comentariu al Satanei asupra unor personalități filosofice, prea puțin reverențios, amintind întrucâtva de ironia vitriolată a diavolului-gentleman din ***Bon-Bon*** a lui **Poe**.

Domnul subdirector dădu sfoară în țară că i-a revenit o moștenire din partea unui unchi, care a binevoit să moară oportun. Organizează o petrecere unde însă căzu pradă unei bucurii paroxistice, ce-i provoacă un atac fatal.

Eroul lui **O.Lemnaru** n-are nimic din măreția tragică a ilustrațiilor săi înaintași (***Faust, Melmoth***), ba nici măcar structura facețioasă de nebun-înțelept a unui Dănilă Prepeleac. Prin Ulrich, romancierul dă drept de cetățenie literară anodinelui să semneze un pact care-l depășește, întrucât nu-și poate doza bucuria nou-dobândită, căreia prea curând îi cade pradă.

Tonalitatea generală a nuvelei amintește de nota funambulescului minulescian, de care se apropie și prin cultivarea unei reușite cromatice baroce. Reținem suplețea mânuirii descriptivului din pasaje ca cel în care este notată călătoria drăcușorului spre infern și unde sunt interesant redate nuanțele beznei: „...era un dezmaț al întunericului, o boție îndrăcită a unor abisuri de păcură, o dănțuire fantastică a prăbușirilor cerești, prin care străbătea rânjetul negru al unui corb fulgerat”. Sau în pasajul în care Satana, amabil, îi oferă lui Ulrich un foc pentru țigară: „Diavolul învârti o mână în aer și din fântâna beznei smulse o flacără care dănțui galant în palma sa, oferită lui Ulrich în chip de tavă. Flăcăriuța era un drăcușor mic, vesel, roșu care, în hohotirile sale pitice, scotea în noapte limbi albastre.”

O altă lucrare din această categorie a fantasticului este și nuvela lui **V.Beneș, *Moartea prietenului meu Savin***, ce cultivă motivul întoarcerii morților, într-un cadru pe cât de apropiat nouă – perfect modern, citadin – , pe atât de inexplicabil, datorită prezenței intermitente a cadavrului în mijlocul lumii de care-l mai leagă puternice sentimente.

Redactată la persoana întâi, nuvela narează întâmplările legate de moartea prietenului său, în urma unui stupid accident de tramvai, lăsând la treizeci și doi de ani, după cinci ani de căsătorie, o soție, pe Aurora, și un copil – Tudor. Nutrea pentru soție o afecțiune răscolitoare, la care ea răspundea destul de plat, neputând înțelege meandrele deosebite ale personalității acestui ins profund aplecat asupra vieții interioare. Uneori îi vizita seara, luând loc în fotoliul roșu din fața biroului, lăsându-se în voia gândurilor și a celor mai variate impresii. Cu câteva luni înainte de moarte, se cimentase între ei o prietenie puternică, deși discretă. Vorbind despre moarte, Savin era convins că extincția trupească nu e unică: „...ei îi premerge, zi de zi, cealaltă mare experiență, moartea sufletului. Se înfiora cu gândul la lipsa de sincronizare ce se poate întâmpla între cele două morți. Și avea o teamă de copil la gândul că una o poate depăși în mod brutal pe cealaltă.” L-a îngropat într-un colț cu totul retras al cimitirului. Simțea acut lipsa prietenului de care-l legau atâtea afinități.

A treia zi după înmormântare se îndrepta spre casă. Era seara când de obicei prietenul îl vizita și-l urmărea impresia că și acum trebuia să vină. De aceea, nu s-a mirat când, intrând în biroul său, l-a găsit, ca de obicei, stând pe fotoliul roșu din fața biroului. Totul îi apăru obișnuit, „...încât paznicul rațiunii mele nu s-a sesizat de nici un contrast care l-ar fi putut alarma.” Era îmbrăcat cum fusese înmormântat, neavând în plus decât un miros puternic „amestec de fân, de pământ jilav și o urmă parcă de sudoare rece”. Savin își preciză starea sufletească: simțea că începe să-i fie teamă de el. Îi destăinuie faptul anticipat instinctiv de el „că moartea mea fizică a premers morții sufletului. De aceea, eu voi mai rătăci încă , eu voi mai trăi printre voi, am nevoie de viață, de experiență, de trăire, de moartea sufletului. Și experiența mea pentru suflet a început din clipa morții trupului meu. E o trăire de felul celor vii. Se face prin aceeași putere care frământă: prin cunoaștere și suferință”. Îi spuse că nu se poate face văzut decât lui. Începu să-i facă unele destăinuiri cu nuanțe de rechizitoriu: la înmormântare, Aurora plânsese cu gândul ca lacrimile să nu-i șteargă fardul; când toți îngenunchiaseră, ea rămăsese în picioare, să nu-și strice ciorapii, și pentru a găsi o justificare, a simulat leșinul. L-a cumpărat pantofi cu talpă de carton înnegrit, preferându-i altora cu talpă, din diferență procurându-și un sutien negru.

Savin i se păru de-a dreptul sinistru, avalanșa argumentelor depășindu-l. Îl lăsă într-un târziu, stăruind după el un miros vâscos de mort.

A doua zi, începu să se îndoiască de vizita primită, pentru că altfel trebuia să accepte ideea că „morții trăiesc!”. Conchise că totul n-a fost decât o halucinație. Avea totuși nevoie de o verificare. Se hotărî să meargă la Aurora pe care o găsi de o tulburătoare frumusețe, în pofida palorii. O găsi nu numai ispititoare, dar și plină de spirit. Amintindu-și de sutienul de care pomenise Savin, se simți tulburat și plecă.

Obsedat, își repetă vizita. Aurora îl primi îmbrăcată sumar. Se trezi sărutând-o, trase apoi mai mult inconștient halatul de sub care apăru sutienul negru. Tulburare, groază, remușcări.

Începu să se justifice în fața memoriei lui Savin, spunându-și că nevoia de evidență l-a împins să se poarte astfel cu Aurora. După două săptămâni,

Savin reapăru într-o stare de descompunere avansată, care-l înspăimântă, rugându-l să-i procure o fotografie de-a ei. Îi îndeplini rugămintea, simțindu-se pe de-a dreptul cucerit de farmecele Aurorei, care-i aparținu întâmplător, peste o vreme, chiar lângă mormântul lui Savin, unde veniseră amândoi, din întâmplare.

Începu să aștepte vizita lui Savin, furios. Sosi într-o noapte cu ploaie, vânt și teamă. Murdar, cu apa șiroind pe el. Înspăimântător. Știa că este o piedică între ei. Se pierdu în contemplarea fotografiei. Plecă fără o vorbă.

Între timp, Aurora devenise pentru el o pasiune. În noaptea când pentru prima dată veni la el, la miezul nopții auziră pași grei. Instinctiv se îmbrățișară. Savin apăru pentru ultima oară. Aurora leșină. Savin plecând, mașinal îl urmă până la poarta cimitirului, unde o putere străină îl opri, în ciuda eforturilor de a-l urma.

Lucrarea îți lasă impresia unui lucru izbutit artistic, reușind să transmită gradat sentimentul de groază izvorât din strania înlănțuire a faptelor, omenește inexplicabile. Oroarea și repulsia față de nonsensul revenirii cadavrului în mijlocul vieții, se împletește cu compasiunea pentru zbuciumul frustratului de liniștea supremă. Viața nu poate fi trăită întotdeauna în pofida morții, pare a ne sugera scriitorul, există anumite legături ce dăinuie, oricât am încerca să le dăm uitării. Pe de altă parte, trădarea prietenului semnifică de fapt teama de neființă, dorința de a se simți legat de viață prin cele mai lăzmești fibre.

Beneș se dovedește a fi un iscusit prezentator al straniului izvorât din paradoxul structurii protagonistului de mort-viu. Există pasaje ce denotă o mână de virtuos în aranjamentul orchestral al terorii (penultima și ultima apariție a lui Savin).

În **Sufletul mortului**, **Laurențiu Fulga** ne relatează straniul destin al unei familii urmărite de un blestem.

Existase cândva un Todie Panu pe care oamenii din acea vreme îl îngropaseră de viu. De atunci, toți descendenții au murit de tineri, fiind avertizați de apropierea sfârșitului, prin apariția pe brațul stâng a unei pete cenușii.

Ultimii vlăstari ai acestei familii urmărite de blestem, Magdalena și Mihăiță, se stinseseră și ei nu fără a încerca o împotrivire: fata prin iubirea pentru Luca Serafim, băiatul în brațele aventurilor de-o noapte.

În ciuda fantasticelor întâmplări ce gravitează în jurul motivului **blestemul mortului**, diluția verbală, lipsa de concentrare și nerv nu fac din lucrare o piesă de durată.

De întâmplarea din domeniul imposibilului este preocupat și **Cezar Petrescu**, care dezvoltă motivul fantomei în nuvela **Aranca, știma lacurilor**, înglobată de către autor în ciclul „fantasticul interior”.

Romancierul nu uită să taie toate punțile ce ar putea lega întâmplarea narată de vreo explicație pusă pe seama halucinației, obligându-ne să acceptăm supranaturalul ca atare.

Faptele se petrec într-un castel părăsit, ce aparținuse unei familii de nobili unguri din Ardeal și unde povestitorul ajunge întovărășindu-l pe avocatul solicitat de o împărțire de avere, în vederea procurării prin licitație a unor cărți rare. În timpul drumului, avocatul îi relatează amănuntele legate de destrămarea familiei de grofi, ce încercase în prealabil o regenerare, prin căsătoria ultimului

descendent cu o fată de țaran român. Din mezialianță rezultase Aranca, de o frumusețe sălbatică, neobișnuită, cu o fire despotică și care dispăruse la un moment dat într-un mod inexplicabil, nerămânând în urma ei decât un portret ce-i păstrase cu fidelitate chipul deosebit de expresiv.

Odată stabilit în castel, găzduit chiar în fosta cameră a contesei, în care se afla și portretul, avocatul e chemat să rezolve o serie de treburi și eroul rămâne singur, obsedat de „ochii verzi și negri și aurii, și viorii, ca ochii schimbători de leopard” ai frumoasei dispărute. Singurătatea, atmosfera sumbră a interiorului, o sticlă de vin golită nervos, îl fac să fie obsedat de ochii parcă vii ai tabloului. În zadar încearcă să se sustragă atracției lor, pentru ca la un moment dat să-i „vadă” desprinzându-se din portret și îndreptându-se spre ușă, scena fiind similară cu cea în care portretul bunicului lui Manfred iese din ramă, din romanul lui **Walpole**, *Castelul din Otranto*.

După o goană nebună, în care refuză să creadă că ceea ce i se întâmplă este adevărat, e obligat în cele din urmă să nu poată nega existența de sine stătătoare a ochilor, ce se vor încorpora treptat fantomei fostei contese. Are loc o goană halucinantă prin noapte, ceață, mlaștini după năluca care se oprește brusc și eroul se prăbușește în urma loviturii primite în cap, după ce trecuse prin însuși imaterialul ei veșmânt.

Abia după două săptămâni se trezește într-o cameră de spital, unde avocatul îi povestește cum pe locul unde se prăbușise fuseseră descoperite osemintele contesei. Deci spectrul a avut un scop bine determinat: să i se depisteze locul unde trupu-i fusese înghițit de nămol. Ulterior, eroul găsește și o scrisoare veche din care reiese că fantoma încercase nu o dată, și cu alții, strania goană pentru a i se descoperi mormântul.

Fără a atinge tensiunea creată de **Eliade** în *Domnișoara Cristina*, **Cezar Petrescu** creează pagini de o reușită rezonanță macabră în spiritul romanului de groază. Excelent prinse, sinistra goană nocturnă și aspectul lugubru al castelului părăginit.

Străvechiul mit al lui Pygmalion a declanșat motivul păpușii însuflețite cu o avalanșă de variante. De la **Ovidiu** (*Metamorfoze*) la **Goethe** (*Ucenicul vrăjitor*), **Hoffmann** (*Negustorul de nisip*), **Villiers de l'Isle-Adam** (*Eva viitoare*), **Jacinto Grau** (*Domnul Pygmalion*), **Āapek** (*R.U.R.*) motivul circulă creator, găsindu-și și o dezvoltare muzicală (**Cherubini**, **Delibes**).

Cezar Petrescu va fructifica în romanul său fantastic *Baletul mecanic* acest motiv, și în care vom desluși, mai ales în sumbra dezlegare – sustragerea păpușilor de sub dominația creatorului – , ecouri din opera spaniolului **Grau**.

Romanul e compus din două părți, prima parte – desfășurată într-un cadru cosmopolit, Riviera – , de factură senzațională, constituie de fapt un amplu prolog al celei de a doua părți cu structură fantastică. Un tânăr român bogat cade pradă unui grup de aventurieri care-l toacă fără scrupule, sfârșind prin a fi sărăcit și a deveni la rândul-i întreținut. Îndrăgostit de Angela cu ochi de azur, tip de femeie fatală, e obligat să o împartă cu Guguf, cartoforul cinic cu aspect de dandy, pe care ea îl iubește. Grupul este regizat de Eleazar, inteligență diabolică, care din cauza unei decepții, jurase răzbunare întregii umanități, aidoma unui geniu nefast. Singura figură în care încolțește omenia este fratele Angelei, Bibia, care sub o înfățișare de brută ascunde o inimă de aur.

Grupul de paraziți se destramă prin moartea Angelei, organizată de Guguf la inspirația lui Eleazar, care dispare fără urmă, și a lui Guguf, zdrobit de Bibia, ce va înfunda ocna.

Dan, protagonistul romanului, descumpănit, se întoarce în București pentru a vagabonda luni în șir, până când straniul meșter Coppelius, ce voia să finalizeze un balet de păpuși mecanice, îl angajează. Dan se devotează acestei bizare opere, alături de ceilalți salariați, căsătorindu-se chiar cu una din lucrătoare, Ludmila, reversul Angelei.

Bătrânul creează o serie de păpuși care vor simboliza ura, forța, frumusețea etc. Și care, ciudată coincidență, reproduc chipurile lui Eleazar, Bibia, Angela.

Până aici, totul se desfășoară în limitele verosimilului. În momentul în care păpușile încep să dețină o voință a lor proprie, absurdul își spune cuvântul. Păpușa simbolizând ura seamănă panică nu numai între creațiile lui Coppelis, dar chiar și între membrii acestei restrânse comunități umane, culminând cu nimicirea automatelor și implicit a însuflețitorului lor, de către „forță”, pusă în mișcare de „ură”.

Sfârșitul cu aspect de coșmar are rădăcini în teoriile freudiste despre explorarea subconștientului, a domeniilor de manifestare a iraționalului, care incendiază intenția anterioară a romancierului de a aduce prin aceste perfecte automate un elogiu inteligenței omului.

Scriitorul ne transmite un mesaj confuz, rod al derutei sale ideologice în contextul societății capitaliste, prin care vrea să dea cale de acces ideii că civilizația nu constituie o modalitate de elevare, ci de schilodire a esenței umane.

MAGDA VLAD

Ana Blandiana – debutul editorial

Pentru înțelegerea mai nuanțată a universului poeziei șaizeciste și, în acest context, a liricii Anei Blandiana este necesar să vedem, pe scurt, cum a evoluat/involuat poezia română postbelică aflată sub neîngăduitoarea presiune doctrinară comunistă, îndeosebi după 1947. Semnele schimbării se anunțaseră încă spre sfârșitul războiului la Mihai Beniuc, Alexandru Toma, Ion Caraion, Miron Radu Paraschivescu, Șasa Pană, Magda Isanos etc., dar ele ar putea fi încadrate în starea de sastiie generală față de estetismul liricii timpului, pe de o parte și impactul dur cu urmările războiului, pe de alta. După 23 August 1944, pentru noul regim devine o veritabilă obsesie impunerea textelor agitatorice sub forma poeziei, concomitent cu interzicerea poeziilor care n-au dat semne de aderare. Procesul e declanșat de articolul lui Sorin Toma, fiul lui A. Toma, devenit ad-hoc teoretician și critic înainte de a fi student, din „Scânteia”, (4 ianuarie 1948), în „studiul” „Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi. Poezia putrefacției și putrefacția poeziei”, apărută apoi în broșură¹. De acum marele poet va fi interzis ani buni. Apariția acestui serial, în patru numere, echivalează, conform Anei Selejean² cu punerea în funcție a criticii marxiste, cu consecințe previzibile pentru viitorul literaturii noastre: „etatizarea” acesteia și eliminarea modernității lirice.

Discursul poetic este puternic și permanent manipulat, accesibilitatea fiind unul dintre principiile ce aveau în vedere, în primul rând, receptorul, mulțimea, căreia i se inculca necesitatea făuririi omului nou. Dualitatea dihotomică bine/rău sub semnul căreia se desfășoară lupta de clasă duce la epicizarea poeziei, la o inflație de balade și poeme fără de sfârșit, singurele apte să invoce tumultul vieții noi. Lirismul ca sursă a poeziei, narațiunea în versuri e la îndemâna noilor stihuitori. Poezia merge înapoi cu două secole. Căderea n-a durat, din fericire, prea mult, cenzura e mai atentă la poezii și, treptat, confesiunea își reintră în drepturi. La început, una de tip impersonalizat, apoi confesiunea personalizată, sinceră, până la violență, a generației '60, care a reușit să revalorifice perioada interbelică și să încerce o sincronizare cu poezia occidentală. Au fost necesare modificări canonice (și încă sunt!), ca în întreaga literatură, de altfel, a fost necesară înnoirea, iar aceasta ține de înnoirea expresiei, singura adevărată în artă. Nu este important ce scrii, ci cum. Acestei generații îi aparține Ana Blandiana.

Generația '60 este o generație de creație, ca să folosesc formula lui Tudor Vianu, al cărei merit principal constă în ignorarea realismului socialist până la dispariția definitivă a acestuia și restabilirea legăturii cu modernitatea, atât de brutal întreruptă. Deși existau diferențe de vârste, unele semnificative, (Leonid Dimov, de ex., născut în 1926), ceea ce îl leagă este starea de spirit, înțelegerea necesității de a reimpune esteticul ca principiu fundamental al valorii. Eugen Simion, unul dintre cei mai avizați exegeți ai literaturii noastre postbelice, considera³ că există mai multe 'valuri' de șaizeciști.

Primului val îi aparțin Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Mircea Ivănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Adrian Păunescu etc., care 'readuc în poezie modelele modernității și «reinventează» (reinstaurează) lirismul în poezie⁴. Din al II-lea val fac parte cei ce au debutat în anii '67-'68, precum Leonid Dimov, Ileana Mălăncioiu, Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu, Virgil Mazilescu ș.a. Ei apar 'pe un teren deja degajat de clișeele realismului socialist... Ei schimbă într-o oarecare măsură limbajul și aduc în poezie motive și mituri noi⁵.

Se poate vorbi de un al III-lea 'val', al acelor poeți debutanți dimpreună cu Labiș, cum sunt Gheorghe Tomozei și Florin Mugur și care 'se alătură efortului generației '60 de a reinventa lirismul românesc. Devin ei înșiși, prin limbaj, teme, mituri, discurs poetic (eliberat de epicismul împovărat și, în genere, de retorica grandilocventă) remarcabili poeți șaizeciști⁶.

Un loc important în această generație, admirată de unii, contestată violent de alții, chiar dinăuntrul ei, revine poeziei feminine, caracterizate de o remarcabilă vocație a confesiunii, de o stare și melancolică, și jubilativă, și a trăirilor tensionate, dar și a tentației absolutului, propriu mai tuturor poezilor (Mallarme spune că îi lipsește orice competență, în afară de absolut). Sunt trăsături comune, dar și diferențieri definitorii ce personalizează vocile lirice feminine ale generației șaizeciste. Constanța Buzea, debut editorial în 1963, scrie o poezie încărcată de lumină, jubilativă, dar și a necesității stabilirii raportului între existența lumii și aspirația morală. Gabriela Melinescu, 1965, trece, în timp, de la vitalitatea debordantă la o poezie a conceptualizării. Ileana Mălăncioiu, 1967, este poeta ritualică, existența desfășurându-se în jurul relației Eros-Thanatos cu speranțe în regenerarea morală. Nora Iorga, 1968, are o poezie de mare sensibilitate, de mari emoții stopate, însă, de o autocenzură rece, de tip cerebral. În această constelație un loc aparte îi este rezervat Anei Blandiana.

Temeiul unui studiu monografic despre opera unui scriitor rămâne, până la un anumit moment, receptarea critică, aceasta neînsemnând doar o enumerare a opiniilor emise de-a lungul timpului. Aprecierile proprii presupun atitudinea polemică, în cele mai multe cazuri, ce vizează opțiunea estetică a exegetului. Se constată însă că, nu de puține ori, obiectul discursului critic este marginalizat în favoarea unor obiecții exterioare, cum ar fi, de exemplu, temperamentul mai fugos al unui scriitor ori implicarea socială activă și care nu e pe gustul comentatorului, îndeosebi în anii postdecembriști. Nu se ține seama de faptul că popularitatea nu se substituie valorii, că, oricum a trecut vremea când publicul poate să impună cu adevărat scriitorul, după modelul, bunăoară pașoptist în receptarea romanului, adică a „literaturii industriale”, cum spunea Sainte Beuve. „Orizontul de așteptare” teoretizat de Hans Robert Jauss* se găsește în structurile operei și este evidențiat la nivelul fiecărei etape istorice, altfel spus se opune 'obiectivismului' istoric care 'atribuie operei

statutul unui «monument» existent în sine implicând esența intemporală^{***}. Opera este mereu interpretabilă, îndeosebi dacă se au în vedere acele texte 'polisemice'. 'Rolul' de cititor trebuie interpretat și din perspectiva individuală, și din aceea istorică. Wolfgang Iser, fondator al noii Universități de la Konstanz, 1965, unde a și condus departamentul de literatură engleză, în Actul lecturii. O teorie a efectului estetic reia discutarea conceptului de cititor: afirmă că acest rol 'dispune de o paletă de realizări, care în cazuri concrete beneficiază de o actualizare anume și, prin urmare, «episodică». Astfel încă prelucrarea textului devine accesibilă judecății, deoarece fiecare concretizare în parte se realizează mereu în fața fundalului structurilor de efect gata pregătite. Dar dacă fiecare actualizare înseamnă un anumit mod de ocupare a structurii cititorului implicit, atunci această structură constituie o referință, care deschide receptarea individuală a textului intersubiectivității. Astfel este adusă la lumină o funcție centrală a cititorului implicit: el este un concept care pregătește orizontul de raportare pentru multitudinea de actualizări istorice și individuale ale textului, pentru a le putea analiza în specificitatea lor^{****}. Cititorul implicit este 'reprezentat de imaginea aflată în strategia textului, deseori prin semne evidente prin care autorul își trădează impresia pe care o are despre cel cărui îi este adresată opera'^{****}. În raport de interesul cunoașterii, critica literară dispune și de alte tipuri, diferențiate, de cititori, precum arhi-cititorul (Michael Riffaterre) care are în vedere stabilirea faptului stilistic, cititorul informat (Stanley Fish) cu finalitatea de stimulare a competenței cititorului și cititorul intendent (Erwin Wolff) un fel de desemnator al așteptărilor lectorilor mizate de scriitor (emițător). Efortul de impunere a conceptului de cititor pleacă de la necesitatea devansării unor restricții impuse de stilistica structurală, gramatica generativă transformațională și sociologia literară.

Dacă avem în vedere că noile teorii ale lecturii și ale criticii pun un accent puternic pe lectura critică a textului (noua critică franceză exclusiv pe aceasta), e firesc ca studiul de tip monografic să înceapă cu receptarea critică, mărturie a existenței și circulației operei. Din anii '60, receptarea determină, în bună măsură, schimbarea paradigmei în studierea literaturii.

Ana Blandiana, pseudonim al Otiliei Valeria Coman, născută în Timișoara la 25 martie 1942, debutează la 12 ani în revista „Cravata roșie”, recidivând în „Tribuna” din 1959, când semnează cu numele actual. Datorită originii sociale, între 1960-1963 are interdicție de publicare, în urma unui denunț, ce o va determina să afirme: 'am fost cunoscută ca poet interzis, înainte de a fi cunoscută ca poet'. Reintră în circuitul publicistic în 1963, la 'Contemporanul', revista condusă de G.Ivașcu. În același an începe cursurile Facultății de Filologie, la Universitatea clujeană. Debutul editorial are loc în 1964, la Editura pentru literatură, cu volumul de versuri Persoana întâia plural, prefațată de Nicolae Manolescu. Din acest moment activitatea publicistică și editorială impune un scriitor extrem de laborios. După decembrie '89, Ana Blandiana este indiscutabil cea mai cunoscută poetă română, și datorită prezenței susținute în viața noastră civică.

Anul 1964 poate fi pe drept cuvânt considerat unul fast pentru poezia noastră postbelică. Debutează o serie de tineri poeți, preponderent în colecția 'Luceafărul'.

Amintim, în ordinea apariției, pe Constantin Abăluță cu Lumina pământului, prefațată de Nina Cassian; Ioan Alexandru cu placheta Cum să vă spun, prefațată de Mihai Beniuc; Ana Blandiana cu Persoana întâia plural (colecția

'Luceafărul'), prefață semnată de Nicolae Manolescu; Al.Căprariu cu Orizonturi; Sina Dănciulescu cu Ploaie de aprilie, lirică militantă, prefață de Zoe Dumitrescu Bușulenga; Ștefan Augustin Doinaș cu volumul Cartea marelor, Irimie Negoită cu Cascadele luminii, prefață de Ioanichie Olteanu; Dimitrie Rachici cu Între mare și cer, cu o prefață de Mihail Davidoglu; Marin Sorescu cu volumul de parodii Singur între poeți, cu prefața lui Marcel Breslașu; Corneliu Sturzu publică la Iași placheta Arcade peste anotimp; Damian Ureche cu Temperamentul primăverii, prefațat de I.D.Bălan; Vasile Zamfir cu Sufletul copacilor. Adăugând alte câteva volume ale unor poeți ce debutaseră anterior, cum sunt: Inimă desenată de Radu Boureanu, lirică erotică, Moartea căprioarei. Poezii, de Nicolae Labiș în B.P.T. cu prefața fostului său prieten, poetul Gheorghe Tomozei, și Versuri, volum prefațat de Zoe Dumitrescu Bușulenga; Semicerc de Virgil Teodorescu; Ultimele sonete închipuite ale lui W.Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu cu prefața lui Perpessicius, o adevărată revelație. Ora fântânilor de Ion Vinea, de fapt debutul editorial în poezie al marelui poet avangardist etc., întărim afirmația noastră referitoare la rodnicia editorială din domeniul poeziei a anului 1964.

Ana Blandiana s-a bucurat, în general, de o receptare extrem de favorabilă, încă de la debut. Primul ei comentator este, firesc, criticul Nicolae Manolescu, cel care i-a prefațat placheta de debut, Persoana întâia plural: 'Autobiografia lirică a Anei Blandiana, scrie tânărul, pe atunci, critic Nicolae Manolescu, fixează de fapt o unică stare sufletească: jubilația intensă a descoperirii lumii. Cu dificultate se pot izola etapele acestei experiențe foarte restrânse, copilăria având gravitate, iar adolescența încântătoare candori.' Notând stările jubilatice ale vârstei, în spiritul ideologiei vremii, marcate de demnitate, de 'Mândria unei generații care se simte protejată de socialism', (amintim versul deja celebru: 'N-am traversat hiatul îndoielii')⁷, criticul nu trece peste neajunsurile acestui prim volum, și anume 'primejdia unei insuficiente concentrări și a unui lirism cam superficial'. Dar, punctează prefațatorul, 'Nota critică a acestei poezii frenetice, amintind prin intensitatea senzației, prin candoarea cu care e exprimat misterul vârstei de Tara fetelor a Mariei Banuș (fără a atinge 'beția' acesteia), e însă preocuparea meditativă'. (p.6) [Trimiterea la Maria Banuș a fost preluată, sub diverse formulări, de numeroși comentatori. În Tara fetelor, 1938, poeta declamă în antologicul poem 'Cântec de legănat genunchii': 'Să nu țipați, genunchii mei./ Drum cu ferigi de nopți, de ploaie/ Genunchi de fier, cum vă îndoiaie?/ Vă mân spre el ca pe doi miei./ Pe drumul negurii vă-mping./ Vă voi lua poate-ntre ei/ genunchi de strâng, zvâcnind și grei,/ ca nopțile de astrahan./ Și licurici de pași se sting./ Să nu țipați, genunchii mei.' Dacă aici se poate vorbi despre revelația drepturilor carnale ușor adumbrită de o sfioasă rețineră, la Ana Blandiana elanul dansului sub picăturile de ploaie și bătaia vântului, noaptea, e dublată de neprihana sufletească și trupească: 'Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze și destrame-mă vântul,/ Iubiți-mi liberul dans fluturat peste voi/ Genunchii mei n-au sărutat niciodată pământul,/ Părul meu nu s-a zbătut niciodată-n noroi!' ('Dans în ploaie'). Aurel Martin, în Poeți contemporani, I, 1967, se arată iritat de alăturarea numelor celor două poete, scriind: 'Unii, din dorința (probabil) de a stabili simetrii și filiații, au asociat versurile în cauză cu poezia din tinerețe a Mariei Banuș, comițând (de fapt) eroarea de a alătura două psihologii (feminine) patronate, fiecare, de alte chemări. Tara fetelor era un lipăt al simțurilor, al instinctelor neînăbușite (cum era și larba dragostei de Violeta Zamfirescu), al frământărilor febrile, un cântec vitalist

al setei de dăruire erotică; Persoana întâia plural (prin secvențele la care mă refer) e o explozie euforică, feciorenică, un elogiu al certitudinilor ('n-am traversat hiatul îndoielii'), al ideii de alb și de roșu, un manifest împotriva solitudinii, o demonstrație a satisfacției de a exista, o declarație patetică, tinerească, optimistă, făcută în numele fericirii, al purității, al demnității, al dragostei și al umanismului comunist: 'Genunchii mei n-au sărutat niciodată pământul,/ părul meu nu s-a zbatut niciodată-n noroi!' (pag.233)

Lui Mircea Tomuș alăturarea celor două nume i se pare firească, vocea Anei Blandiana păstrându-și timbrul propriu, aparține 'Concertului poeziei noastre feminine': Câteva expresii și gesturi izolate, dar mai ales cea de-a treia poezie a volumului, «Copilărie», nu fac altceva decât să ateste această relație. (Maria Banuș-Ana Blandiana, n.n. – Carnet critic, 1969, pag.144).]

Nicolae Ciobanu face câteva delimitări, particularizând, ale liricii feminine, căreia i se include poezia de început a Anei Blandiana, într-un evident și prelungit proces de 'repotențare elegiacă', 'de tip rilkean, la Magda Isanos, a unei pasionante, decanonizante și insolite confesiuni de certă sorginte argheziană la Maria Banuș sau, în fine, ni se par cu totul sesizabile unele decisive înrudiri expresionist-avangardiste la Nina Cassian' (Panoramic, 1972, pag.60). Cum se vede, criticul de la 'Luceafărul' face o radiografie a liricii noastre feminine, încercând să sintetizeze specificul liricii fiecăreia dintre poetele de frunte. Trecând-o pe Maria Banuș prin filiera argheziană, înseamnă că apropierea Anei Blandiana de aceasta, nu mai este operantă decât în cadrul larg - acela al poeziei feminine.

Pentru Ion Pop, analogia lui Manolescu este 'sugestivă': 'Într-adevăr, Ana Blandiana scria atunci o poezie mărturisind în câteva piese mai expresive o frenetică adeziune la universul elementar, sub semnul purității și sincerității tipice vârstei. (Poezia unei generații, 1973, p.245). Însă 'puritatea și sinceritatea tipice vârstei funcționează diferit la cele două poete.

Hristu Cândroveanu (Alfabet liric, 1974) face o departajare pe criteriu strict biologic, al vârstei (Maria Banuș avea 23 de ani, Ana Blandiana 22 de ani, n.n.), conchizând: 'S-a făcut și relația, în 1964: Ana Blandiana-Maria Banuș (Țara fetelor), marcându-se și diferențe specifice: jubilația adolescentină, preadolescentină chiar, la prima - frenezia unei alte zone a vârstei, mai împlinite, la cea de-a doua. La tânăra autoare se descoperă cu mirare spectacolul lumii, în timp ce probabilul ei model amintit era cântec nubil, răscolitoare luare în stăpânire a vieții.' (p.43)

Într-o 'retrospectivă Ana Blandiana' din 1984 (v. și De la imperfect la mai puțin ca perfect, 1987), criticul Cornel Regman vorbește despre inapetența poetei pentru metafizic, un 'metafizicism anecdotic din ultimele sale evoluții', ce putea fi evitat, în primul rând, prin 'lirismul feminin'. El exista cu evidență, nu l-a evitat, dar susține acidul critic, 'l-a evitat «immediatețea», «starea de urgență», complicându-l cu alte «urgențe», poate la fel de importante, dar nu tratate ca ingredient discursiv. La hiperlucida, dar nu mai puțin sensuala Nina Cassian, la Maria Banuș, care în Țara fetelor, aniversa triumful intimității, la Constanța Buzea, la care decepția ia de timpuriu forma unei iritabilități cu accente de Nemesis, la Ileana Mălăncioiu persecutată de stări obsesive ce-și găsesc egalul doar în presiunea radicalismului său etic..., - peste tot în poezia acestor glasuri lirice 'cronologia condiției e respectată, și nu în chip deliberat, ci pentru că un paznic invizibil îi fixează etapele' (p.151). Adică, susține criti-

cul, specificul liricii feminine ar fi trădat la nivelul unei trăiri spirituale devenită suprema aspirație în favoarea unor enunțuri, a unui 'discurs filozofant abia animat prin procedee euristice'.

Se observă că de la preluarea întocmai a asocierii numelor celor două poete enunțate în prefață de Nicolae Manolescu, în timp pozițiile criticii se nuanțează, aria se extinde, alte nume intră în circulație, se pune în mișcare lirica feminină și se particularizează.

Apariția Persoanei întâia plural este imediat comentată deosebit de elogios, pentru ca volumele următoare să pună, firesc dacă avem în vedere mersul ascendent valoric, al poetei, în penumbră, cartea de debut. Remarcăm că poeta însăși nu va include nici o poezie de aici în primele două antologii, Cincizeci de poeme, 1970, și Poezii, 1974. De-abia cu Poeme, 1978, în colecția 'Cele mai frumoase poezii' a Editurii 'Albatros' sunt reținute zece titluri, și aceasta datorită profilului colecției. Suntem tentați să punem reținerea de început a poetei pe seama concesiilor de ordin ideologic, fără de care, atunci, nu se putea debuta****. După apariție, în 'Contemporanul' unde Nicolae Manolescu ținea, adus de George Ivașcu, cronică literară, însuși directorul celei mai prestigioase reviste de cultură a momentului, G. Ivașcu, comentează evenimentul, scriind: 'Persoana întâia plural, prima ei carte de vizită (prefațată de tânărul cu atâta maturitate critică, Nicolae Manolescu), semnifică mai mult decât un manifest de atitudine civică și dă nume mai mult decât o autobiografie lirică. Dincolo de unele incongruențe dinadins căutate..., ca și de unele locuri aproape comune..., sau de unele facilități altfel joviale..., volumul se definește cu o îndrăzneală într-adevăr rimbouldiană, printr-o transfigurare de gravă și reală originalitate a ideilor, printr-o mai întotdeauna cuprinzătoare vibrație lirică în profunditate, printr-o sinceritate internă a gândirii lirice.'

Observațiile sunt pertinente, într-o oarecare măsură, îndeosebi prin tematică: copilăria ultragiată de urmările războiului, presanta nevoie de puritate etc., comună altor volume de debut ale șazeciștilor.

Destul de confuze și terne, totodată, sunt remarcile lui Mircea Tomuș (Carnet critic, 1969): 'Poezie de declarație categorică, versul Anei Blandiana evită retorica nu atât prin subtilități lingvistice sau prozodice, cât mai ales prin căutarea aceluși fond omenesc de simțire care susține ideile și atitudinile sale. Poezia vizează, mai înainte de orice, sinceritatea gândirii și simțirii. Tocmai de aceea, cântând viața minerilor sau a constructorilor, ea tinde spre o identificare cu unghiul lor de vedere social și uman.' (p.45)

Mult mai analitic este Ion Pop, ardelen ca și Mircea Tomuș, (între paranteze fie spus, ardelenii au reacționat și prompt, și în număr mare la cărțile Anei Blandiana, amintindu-i, printre alții, pe Mircea Zăciu, Liviu Petrescu, Petru Poantă, Victor Felea, Iulian Boldea, Alexandru Cistelean ș.a.) care puneau în evidență câteva dintre trăsăturile poeziei sale de început, văzută, însă, de la o distanță de câțiva ani (Poezia unei generații, 1973): 'O asemenea frenezie vitalistă, și autentică și mimată, se proiecta însă continuu pe un fundal social, însăși confesiunea se voia făcută în numele colectivității: persoana întâia plural. Judecată acum în perspectivă istorică, această poezie se vede a fi, în parte, și produsul unui nu foarte fertil «ilustrativism tematic» care mai rezistă încă - rămășiță a unei etape depășite - și care a marcat, în diverse grade, creația de început a unor poeți formați în sfera de iradiere a liricii lui Labiș. Vom descoperi, de altfel, și în Persoana întâia plural un acut sentiment al generației, o solidaritate pusă sub semnul câtorva teme și idealuri comune. Înspre finalul comentariului, câteva neajunsuri: 'prima carte a Anei

Blandiana suferă însă, dincolo de o anume retorică excesivă a gesticulației, și de amintitul ilustrativism al unor «teme», produs al unei mode răspândite în acei ani. De la motivul copilăriei motivate de război, până la «reportajul liric», ia naștere o poezie mai mult sau mai puțin impersonală (p.240-247). Nu credeam că se poate vorbi despre o «modă», ci despre un sentiment trăit acut de cei ce s-au născut în timpul războiului, ori în preajma lui și care i-au resimțit din plin urmările nefaste, indiferent de ce ordin.

Încrezător în destinul poetic al Anei Blandiana se arată și Al.Piru în Poezia română contemporană, (II, 1975). 'Cu toate că primul volum, publicat la 22 de ani, Persoana întâia plural, 1964, conținea și câteva poeme de un entuziasm cam factice, un număr de reportaje insuficient transfigurate liric, încă de la început s-a putut observa prezența unui temperament artistic autentic, capabil să exprime fiorul contactului cu lumea, misterul existențial.' (p.369).

Oprim aici observațiile despre ecurile la debutul editorial al Anei Blandiana. Volumele următoare au probat calitatea poeziei de început, a cărei receptare, am văzut, a fost, în mare, favorabilă.

*Hans Robert Jauss-Pentru o teorie a receptării, 1960

**Paul Cornea în Nicolae Rotund - Dialoguri indirecte, 1996, pag.134

***Apud Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană, 2005, pag.102

****Dumitru Tiutiuca - Pentru o nouă teorie literară, 2005, pag.2

*****Consemnam că astfel de concesii n-au făcut în volumele de debut Mircea Ciobanu -Imnuri pentru nesomnul cuvintelor, 1966 și Ileana Mălăncioiu – Pasărea tăiată, 1967. Trecuseră doi-trei ani și presiunea ideologiei scăzuse.

¹ Poetul mai fusese violent atacat de M.R.Paraschivescu într-un articol din „România liberă”, din 31 februarie 1945. "Un impostor": Tudor Arghezi

² Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană. ed.a-II-a, 2005

³ Eugen Simion - În ariergarda avangardei (Andrei Grigor), 2004

⁴ op.c,p.307

⁵ ibidem

⁶ Eugen Simion - op. c., p.309

⁷ Unii au trăit aceste dileme existențiale, alții le-au ignorat suveran, "lupta cu inerția" considerând-o depășită.

ROXANA LUPU

Eugen Lumezianu - 70

Scriitorii contemporani merită o atenție deosebită, credem noi, mai ales datorită faptului că rolul criticilor este în special acela de a găsi și evidenția adevăratele valori ale scrisului românesc, pe care mai apoi să le supună atenției publicului. Un scriitor de o incontestabilă valoare artistică ce merită pe deplin aprecierile laudative ale criticilor este Eugen Lumezianu.

Ceea ce fascinează la acest scriitor nu este doar stilul cât profunzimea și ascunzișurile acestuia, felul în care el reușește să scoată la iveală adevăruri general umane, fără a le dezvălui decât în parte, fără a le descoperi dedesubturile. Lectorului nu-i rămâne decât să hălăduiască prin universul literar deschis de scriitor în căutarea sensurilor ascunse care, ici, colo, ies la iveală invitând la o analiză profundă a înțelesurilor cele mai adânci.

Scriitorul Eugen Lumezianu, om de litere și împătimit al lecturii, născut pe meleaguri dobrogene, autor a unei opere destul de vaste („*Mersul ciudat al lucrurilor*”, „*Ultima zi optimistă*”, „*Fluxul apei dulci*”, „*Compueri libere pe ilustrate*” etc.) dovedește un veritabil talent literar în dramaturgie, un domeniu mai puțin prolific în literatura noastră decât cel al prozei sau poeziei.

Ceea ce ne-a atras atenția în mod deosebit și va face obiectul comentariului de față este volumul **Musafiri pe viață** care cuprinde patru piese: cea care dă și titlul volumului, „*Tatăl nostru uneori*”, „*Capcana de nichel*”, și „*Petrecheri duminicale*”.

Înainte de a trece la abordarea propriu-zisă a acestui volum, se cuvine să facem câteva referiri în ceea ce privește concepția despre teatralitate și limbajul teatral, întrucât propunerea noastră de analiză este legată de dramaturgia scriitorului mai sus menționat, și în nici un caz nu putem afirma că aceasta urmează un canon clasic.

Pentru a fi sistematici în analiză, vom începe cu explicații referitoare la termenul „teatru”, explicații de ordin etimologic. Astfel, termenul provine din grecescul „*theatron*” care semnifică „loc de privit”. Iată că această dimensiune etimologică scoate în evidență coordonatele spațiale și sociale ale fenomenului. Conform etimologiei sale, teatrul devine un loc în care se întâlnesc privitorul și cel privit. Spectatorul este gândit în teatrul

modern ca o finalitate a actului estetic, sau, cu alte cuvinte, el este stipulat ca o condiție „sine qua non” a acestuia. Spectatorul fenomenului teatral se raportează la textul de teatru prin așa numita estetică a receptării - direcție teoretică dezvoltată de nume precum Hans Robert Jauss sau Wolfgang Iser de la Universitatea din Konstanz - Germania.

Teoriile celor doi pornesc de la ideea că autorul de teatru vizează un arhitect și un set de convenții variabile pentru fiecare epocă în parte.

Pentru D. Cole teatrul reprezintă posibilitatea de experimentare a vieții imaginative ca prezență fizică:

"(...) *an opportunity to experience imaginative live like a physical presence*".¹

Având în vedere această definiție, putem face o legătură cu teza lui M. Eliade cu privire la „illud tempus” care exprimă exact ceea ce se întâmplă mereu și are potențialul de a fi mereu printre noi.

La origine, teatrul avea o componentă sacră, el născându-se din sărbătorile rituale închinat lui Dionisos. Cea care a valorificat latura ritualică a teatrului a fost Școala Antropologică de la Cambridge.

În secolul XX apar puncte de vedere noi asupra artei teatrale și a termenului de teatru, definiții care pornesc de la distincția *scenocentrism-textocentrism*². Astfel, teatrul devine un discurs cu dublă realitate fiind în egală măsură text și reprezentație, sau cu alte cuvinte *langue și parole* (formă individuală a vorbirii, o descriere a textului). Distincția scenocentrism-textocentrism a fost îndelung dezbătută în anii '30-'40 de reprezentanții Școlii de la Praga (O. Zich, Jili Veltruschi, Jan Mukojovschi).

O. Zich în „Estetica artei dramatice” scoate în evidență importanța realizării scenice, considerând că în afara acesteia, opera dramatică pur și simplu nu există. El vede textul dramatic ca pe un substitut al acesteia caracterizat prin imperfecțiune. Textul dramatic în sine predetermină realizarea scenică, el este autonom și există în absență sau indiferent de transpunerea scenică.³

Veltruschi va concepe structura textului ca pe o ierarhie dinamică de elemente, dar cea mai cunoscută dintre teoreticienile teatrului rămâne *Anne Uberfeld* care va completa definiția lui Veltruschi considerând că în teatru este imposibilă izolarea unui semn minimal independent, semnele trebuind grupate în *ansambluri semnificante*.

Nelson Goodman face diferența între opera literară și cea teatrală, considerând că prima este alografică mereu sintactic identică cu sine, în vreme ce opera teatrală este autografică în sensul că identitatea strictă între diversele reprezentări este practic imposibilă. Distincta fundamentală pe care majoritatea cercetătorilor o fac este între *dialog și didascalii*. Astfel, Anne Uberfeld consideră că enunțarea teatrală este de fapt o dublă enunțare: a autorului către receptor și cea privind dialogul între doi actori. Aceeași cercetătoare vorbește despre didascalii ca prescrieri lingvistice. Dimensiunea și relevanța lor variază în funcție de convenții. Didascaliiile sunt inexistente în tragedia greacă dar au o *funcție proscenică* (construiesc referentul scenic: descriu spațiul, afirmă ideea de timp, informează despre personaj) în teatrul modern, sau *sunt autonome* (au funcție identică cu comentariul metanarativ).

Un alt concept discutat în teoria teatrului modern este acela de *semn teatral* ca fiind dublu articulat: pe de o parte un semn vizual perceput ca punere în scenă, iar pe de altă parte este un semn textual.

Acest semn teatral este supradeterminat de o serie de *coduri* ceea ce trimite la definiția lui R. Barthes care vede teatrul ca pe o mașinărie ciber-

netică ale cărei mesaje, deși simultane, au ritmuri diferite. Codurile teatrale informează despre spațiu (sunet), timp (costum), ecleraj (mișcare).

Greimas scoate în evidență importanța *rolurilor actanțiale* pe care le grupează în grupuri de tipul: obiect-subiect, adjuvant-opozant, trimitător-beneficiar. Din punctul său de vedere, sistemul actanțial prezintă o serie de avantaje: el construiește axe ale teatrului, reliefează conflictul, revelează transformările la nivelul evenimentelor și dă seama despre semnificația ideologică a textului.

În cazul operei pe care o avem în discuție, observăm câteva elemente de modernitate pe care le vom dezvolta pe parcursul textului și care demonstrează valoarea literară pe care descrierea de față o are pentru epoca noastră.⁴

Puiu Enache în „Istoria literaturii din Dobrogea” afirmă că E. Lumezianu este „*un moralis modern care se folosește de simbol și parabolă pentru tratarea unor aspecte de rezonanță gravă*”⁵, iar piesa de căpătâi a volumului „**Musafiri pe viață**” își are punctul de pornire în basmul popular al bătrânilor fără copii”.

Nicolae Rotund în **Critica de la margine la centru** aprecia piesa ca pe o „*parabolă politică*”.⁶ Grila de lectură pe care o propunem noi este cea a unei *parabole* cu accente dramatice.

Piesa debutează cu imaginea unei așezări dominată de liniște. Atmosfera este una senină iar discursul se grezează pe câteva sintagme și cuvinte-cheie: „(...) *albastru; răcoare plăcută; speranțele noastre dragi; lună nouă, bine, statui, sunt fericită, delfini adormiți; herghelii mari de cai; muncă și pâine; oameni liberi; aer; libertate; dragoste; ai noștri sunt sănătoși; pământ; pace seculară; poezie.*” Toate acestea sunt decupate din conversația unei mulțimi pestrițe „*chipuri de toate vârstele destinse și fericite*”. Nota optimistă a textului se dovedește însă a fi o voită inducere în eroare a lectorului care în urma unui asemenea debut s-ar aștepta la un discurs plin de seninătate, însă orizontul său de așteptare este înșelat. În contrast cu atmosfera plină de fericire se profilează siluetele celor două personaje principale intitulate generic: Bărbatul și Femeia:

„*Umbrele Bărbatului și Femeii alunecau peste toate, mari, negre, tremurătoare*”⁷.

Această frază cu care se încheie prima didascalie are un rol anticipativ, pe parcursul textului cei doi înscriindu-se într-un destin tragic. Cel care este responsabil de plânsul lor este, așa cum afirmă Bărbatul, DESTINUL⁸. Se pare că numai el va fi vinovat de drama prin care vor trece soții, căci, în aparență, ei nu au decât vina de a-și fi dorit prea mult un urmaș ce se lasă prea mult așteptat, în ciuda eforturilor disperate ale celor doi soți. Nici doctorii, nici babele nu găsesc vreo soluție la problema care pe ei îi macină de ani de zile tulburându-le fericirea. Deloc întâmplător este faptul că cei doi sunt brutari ei „cu mâinile lor frământă pâinea dospită și rumenă”⁹ fapt care se pare că are o deosebită importanță pentru locuitorii urbei care se arată îngrijorați și afectați de necazul lor. Din text transpare un sentiment profund al solidarității. Familia nebinecuvântată de Dumnezeu cu prunci dar compătimită de toată comunitatea aceasta fericită căreia, se pare, îi lipsește doar fericirea acestui cuplu pentru a trăi într-o armonie perfectă, trăiește doar cu speranța:

„*Dar înțelege, nădejdea mea e mai vie azi decât oricând altădată*”¹⁰ afirmă Bărbatul, replică ce orientează atenția lectorului care anticipează într-o oarecare măsură faptul că ceva are să se întâmple, ceva care va schimba

radical situația. Într-adevar, găsirea pe o bancă, sub un copac, a unui bebeluș părăsit pe care cei doi și-l vor însuși, reprezintă episodul următor care nu se lasă deloc așteptat. Până în acest moment textul evoluează ca un basm motivul fiind, așa cum observa și criticul Puiu Enache, acela al părinților fără copii din basmele populare. Râsul sinistru care însoțește găsirea și numirea copilului insinuează și el, ca într-un basm, existența unui personaj negativ, cu diferența însă că în cazul de față el se va dovedi a fi chiar diabolic.

Acesta este momentul de glorie, în care acest univers imaginat pare că este perfect, că nimeni și nimic nu-i mai poate zdruncina fericirea. Armonia este acum cuvântul cheie: armonie între oameni, armonie în sufletele celor doi părinți care și-au găsit rostul existenței lor.

„Locuitorul III: Bucuria voastră e și a noastră. De acum nimic nu ne mai poate împiedica să fim pe deplin fericiți, să bem cupa fericirii până la fund, cu sete.”¹¹

Cum fericirea totală este o utopie, cu atât mai puțin pacea și solidaritatea între oameni, scriitorul se grăbește să insereze în text amănunte care să ridice mari semne de întrebare.

Astfel, în acest eden, răul sau personificarea sa, nu întârzie să-și facă apariția sub o formă de-a dreptul neașteptată. De altfel, menținerea în permanență a suspansului până în finalul piesei este o trăsătură definitorie a stilului acestui scriitor.

La drept vorbind, doar din perspectiva finalului putem decoda întreaga piesă. S-a afirmat că piesa ar face trimitere în subsidiar la comunism și într-adevăr pot fi detectate pe parcursul textului o serie de replici care pot sugera acest lucru cum ar fi aceea a personajului Alexandru care, deși legat în lanțuri susține sus și tare că este mai liber ca oricând, căci inima și gândul nu i le poate înfiera nimeni. Cu toate acestea însă considerăm că textul mai poate fi descifrat folosind o altă grilă de lectură care își are punctul de plecare în descifrarea luptei permanente care se dă pe parcursul textului între cele două categorii de personaje: cele pozitive (Bărbatul și Femeia) și cele negative (Stika, Duhu și Adam). Pe Gilda nu am încadra-o în nici una din aceste categorii întrucât există în text dovezi clare care atestă faptul că ea nu acționează din proprie inițiativă ci este influențată prin mijloace obscure de diabolica Stika, mama sa naturală, care va face din ea un mijloc de propagare a răului în lume, ruinând bunăstarea unui cămin și mai mult decât atât, provocând moartea celor pe care în mod diabolic și i-a făcut slugi:

„(Cu glasul celei ieșite din delir) Și pe bătrânii mei cine-i plânge?”¹²
„Un alt argument în sprijinul ideii că Gilda este doar o marionetă în mâinile Stikăi îl găsim chiar în partea a doua a piesei când mama naturală își face apariția, ea dovedește a avea capacități ieșite din comun. Astfel, în timp ce Gilda doarme, Stika se apropie de ea și scoate din sân degetul mic al fetei care îi lipsea în momentul găsirii de către cei doi părinți adoptivi, și i-l lipește la loc iar acesta se prinde ca și cum niciodată nu ar fi lipsit:

„(Scoate din sân, parcă dintr-o deschizătură a trupului, degetul pe care i-l pune Gildei la loc) Ce degete albe și lungi are fetița mea. Și toate zecel! Nici n-ai zice că i-a lipsit vreodată unul dintre ele.”¹³

Găsim aici un motiv de basm popular, cel al zgripțuroaicei care, creând un prejudiciu, se folosește apoi de acesta pentru a-și aservi pe opozanți. În cazul de față, folosindu-se de propria fiică, Stika îi forțează pe cei doi soți să o primească în căminul lor, ba chiar îi determină să facă singuri propunerea, în caz contrar destinul fetei va lua o altă întorsătură iar fericirea lor de a fi părinți

se va curma brusc prin pierderea pentru totdeauna a fetei mult iubite. Cum se poate lesne observa, îngrijorarea care, încă din momentul găsirii copilei a pus stăpânire pe cei doi sub forma unei presimțiri negre, își găsește o primă explicație în faptul că fetița era însemnată ei lipsindu-i un degețel, ceea ce în mentalitatea populară traduce adăpostirea unui spirit malefic. Asemeni motivului omului însemnat din basmele populare, și în cazul nostru, camuflarea răului în lume nu poate atinge perfecțiunea Creatorului, fapt pentru care făpturii destinate să adăpostească un spirit malefic îi lipsește câte ceva, lipsă care reprezintă un semnal de alarmă dat celor din jur, acesta fiind și motivul pentru care, cei doi părinți adoptivi, refuzând din start această idee, dar conștientizând totuși gravitatea ei, o vor ascunde de ochii lumii:

„Bărbatul: Ce-o să le spunem oamenilor?”

Femeia: Cé-ar fi să le ascundem întâmplarea asta nefericită?

Bărbatul: Dar nu ne-am ferit de ei niciodată și-acum...”¹⁴

Această ascundere a unui lucru îngrijorător față de cei cărora nu le-au ascuns nimic niciodată face trimitere la gestul inițial al primilor oameni de a ascunde în fața Creatorului păcatul de a fi gustat din Pomul Vieții. Ca și atunci, și acum femeia este cea care are ideea de a minți prin omiterea adevărului. Copilul găsit sub un copac și care era obiectul dorinței lor arzătoare, poate fi considerat o ispită căreia cei doi nu-i rezistă. Deși nu știu sigur dacă el este sau nu abandonat și-l însușesc și ascund celorlalți locuitori imperfecțiunea sa, lăsându-i pe aceștia să creadă că lumea lor este una perfectă. Adevărul este însă că în acest univers se insinuează răul iar copilul nevinovat devine o unealtă a acestuia în lume care se folosește de iubire pentru a învinge Binele cu propriile arme. Binele reprezentat de cuplul Bărbatul-Femeia este subjugat de iubirea părintească cedând încetul cu încetul teritoriul în fața răului, ajungând ca în final să creeze impresia înfrângerii. Păcatul minciunii va fi plătit cu moartea celor doi, o moarte însă care macină încetul cu încetul până la dispariția fizică. Bărbatul și Femeia mor în același timp însă moartea lor vine din suferința interioară provocată de lipsa iubirii Gildei față de ei și asuprirea la care sunt supuși zi de zi din partea celor care se dovedesc a fi mesagerii răului pe pământ.

Somnul devine la Lumezianu o modalitate de depersonalizare a ființei, de manipulare a ei, având un rol hipnotic. Astfel, Gilda este pregătită în vis pentru planul la care va lua parte:

„Gilda: Lung somn am mai avut. (...) Era tocmai așa... mi se arăta venind de departe, dar apropiindu-se învăluită în nori de ceață sau praf... Uneori îmi vorbea, dar n-o auzeam... nu știu de ce, poate din cauza depărtării... Și-acum, după ce m-a încercat de atâtea ori teama că o aștept zadarnic, a venit. (...) Ceva parcă un gând tainic îmi spune că ești cea mai bună femeie din lume.”¹⁵

Prin urmare, personificarea răului în straie luminoase își pregătește dinainte terenul, însă, amănunt demn de remarcat, nu-și va face apariția înainte de a împlini fata șaisprezece ani, o vârstă la care se instalează adolescența și acea perioadă a copilăriei a trecut. În mentalitatea populară, răul nu se poate atinge de copilul ingenuu, puritatea lui îl ține la distanță; însă Gilda tocmai pășește în adolescență căci Alexandru, băiatul care îl ajută pe tatăl său în brutărie începe să îi trezească sentimente neînțelese. Iată deci că venirea Stikăi tocmai în ziua în care se împlinesc șaisprezece ani de la găsirea pruncului pe bancă, nu este tocmai întâmplătoare. Acesta este momentul în care se va declanșa planul diabolic ce va duce la ruina acestui univers armonios. Din

această zi, când celor doi le ies cele mai frumoase pâini, începe și declinul. Pâinea este echivalentul hranei spirituale pe care ei o oferă zilnic celor din jur dar care începând din acest moment se va altera tocmai datorită faptului că, în numele iubirii părintești cei doi sacrifică tot, chiar și propriile vieți, în loc să își canalizeze eforturile pentru stârpirea răului. Slăbiciunea lor va fi pe deplin exploatată în primul rând de Stika și apoi de acoliții ei, bărbatul cu care o concepute pe Gilda, pe nume Duhu iar spre final, de nepotul acestuia Adam - însăși întruparea Anticristului pe pământ. Motivul pentru care am făcut alegerea asocierii personajului cu Anticristul, este strâns legat de intenția acestuia de a construi o mașinărie care să distrugă lumea pentru ca totul să revină la starea de increat anterioară genezei. Și cum poți numi o asemenea faptură care pregătește minuțios apocalipsa? Iată una din replicile sale:

„Adam: Prea mult zgomot! Prea multă mișcare! Atâtea triluri sterile! Câtă foșgăială inutilă! Soluția e una singură: moartea universală, eroică și eliberatoare, definitivă, definitivă... în locul morților solitare, consecințe ale șubrezeniei ființei... în locul morților scârboase și jalnice, urmate de lacrimi și de grâu fiert ornate cu cruci de bomboane!... Pacea lui Iisus e numai o vorbă goală, atât, care încearcă să acopere jalea mulțimilor. Pace vouă! roșteste gângavul și îmbuibatul popă celor roși de foame și de boli nemiloase, celor vânați de moarte. Pace vouă! vă strig eu muncind din răspuțeri și pândind clipa când pot să aprind focosul, ca să aduc lumii în dar liniștea eternă, adevărata liniște, ca să repar cea mai mare dintre greșeli, greșeala greșelilor, care a fost facerea lumii! Geneza, ce porcărie! Ce operă stângace și infectă!”¹⁶

Iată că discursul lui Adam abundă în termeni meniți să condamne creația însăși a lumii și ce altceva poate fi mai condamnabil decât negarea Creatorului. Tot replica de mai sus ne certifică și faptul că ticul său verbal „Pace vouă” nu e altceva decât o ironie la adresa replicii biblice a lui Iisus. Soluția propusă de el ca o alternativă la această lume plină de neajunsuri este neființa, moartea universală, sfârșitul a tot. Ajutoarele sale de nădejde sunt Duhu și Stika dar și niște „făpturi necunoscute”, „siluete” stranii chemate din toate colțurile lumii să ajute la finalizarea marelui proiect.

La un moment dat Duhu afirma: *„Te-ai cocșat parșivule la brăul lui Sfântu Gheorghe, sub formă de sabie, de până și babele se-nchină la tine!”¹⁷* - fapt ce dovedește că viclenia sa nu are margini și ea este pusă în aplicare mai ales în cazul celor ce se fac reprezentanții binelui în lume. Aceasta este marea sa provocare: găsirea unor asemenea oameni și distrugerea lor. Acest Adam *„Un nume sfânt pe care îl schimb după voie și după împrejurări: când Adamson, când Adamov când Adamer, după caz!...”¹⁸* se camuflează în lume purtând un nume sacru tot într-un fel care aduce cu sarcasmul față de cele sfinte, căci dacă Adam a fost primul om, el se dorește a fi ultimul. Ajutoarele sale s-au folosit de iubire pentru a semăna moartea, el va cădea în aceeași greșală pe care o va regreta însă enorm. Astfel Gilda, fiica Femeii și a Bărbatului care au păcătuit printr-o minciună ce în timp, conform principiului bulgărelui de zăpadă, s-a amplificat, cunoaște uneori momente de luciditate când regretă părinții morți, însă în majoritatea timpului, ca în transă, aprobă comportamentul nemilos al „musafirilor pe viață”:

„Bărbatul: Dacă o ținem tot așa, minciuna n-are sfârșit din veac în veac! Până acum m-am temut că o s-o pierdem pe Gilda, dar ea e pierdută oricum, s-a dus pentru totdeauna nădejdea de-a avea și noi un copil! Vă spun, ea e pierdută oricum.”¹⁹

Iată că în apropierea sfârșitului, când încă mai vin diminețile să cumpere o pâine neagră pe care nici nu o consumă, dar e un pretext bun de a-i mai întreba ce este cu ei și de a le oferi ajutor, Bărbatul realizează că munca lor a fost zadarnică, și canalizată pe un drum greșit, că acea minciună inițială s-a amplificat fiind nevoiți să-i mintă în fiecare zi că totul este bine, când de fapt ei au ajuns în pragul sfârșitului. Și iată-i pe cei doi sfârșindu-se fără a avea cine să le aducă un pahar cu apă, prăbușindu-se pur și simplu, topindu-se pe picioare ca niște lumânări. Moartea se insinuează treptat în casa lor, în prima fază pâinea se înegrește, semn că spiritele lor se întunecă încetul cu încetul, până ce ajung să capete culoarea pământului cu care se vor contopi. Femeia este deposedată și de ultima haină, o cămașă veche transmisă din mamă în fiică până la ea, faptă ce echivalează cu anularea trecutului, cu desființarea sa ca om. Astfel Stika devine stăpâna absolută, iar Femeia, în ultimul grad de umilință este îmbrăcată în hainele de cerșetoare în care venise străina cu ani în urmă. Iată că asistăm acum la sfârșitul unui proces de depersonalizare a celei numite generic Femeia.

Observăm că atât Stika cât și Duhu sau Adam sunt numiți la un moment dat „*străina*” sau „străine” ceea ce ne duce cu gândul la mentalitatea populară deosebit de conservatoare conform căreia străinul este un intrus, de cele mai multe ori neacceptat de comunitate și care nu poate fi depozitarul trăsăturilor definitorii ale respectivei comunități, tocmai datorită faptului că nu îi aparține. În aceeași ordine de idei, când Bărbatul sau Femeia i se adresează Stikăi cu apelativul „străino” o fac pentru a se detașa clar de un comportament care nu le stă în fire, ci este impus de aceasta printr-un șantaj emoțional.

Un alt personaj deosebit de interesant și care este și el investit cu o valoare simbolică este Alexandru, cel care încearcă să-i salveze pe cei doi, însă este copleșit de forța acestora și pedepsit prin încătușarea sa, iar cea care ține cheile este chiar prietena de odinioară, Gilda:

„*Alexandru: Am fost tot timpul liber! Adevăratele lanțuri tu le porți.*”²⁰ Libertatea de care vorbește Alexandru este cea a spiritului, în vreme ce Gilda rămâne până la final prizonieră, drept dovadă perpetua sa nedumerire și oscilare:

„*Gilda: Alexandre, de ce stai tu răstignit acolo?*”- e o întrebare care deschide o nouă ipoteză interpretativă prin care Alexandru poate fi asociat unui martir care în mod mimetic are parte de o răstignire tocmai datorită faptului că refuză să renunțe la credința sa. La drept vorbind Alexandru este singurul oponent neînfricat al lui Adam, cel care, până în ultima clipă își păstrează credința și are curajul de a-l persifla:

„*Alexandru: Tu ești în groapă până la gât străine. (...) Culcușul lui este o groapă de șobolan*”²¹

Și într-adevăr toată munca depusă de Adam pentru realizarea proiectului său are un sens descendent: el sapă spre interiorul pământului dovedind dacă mai era nevoie că, opunându-se înaltului, el nu se poate înscrie decât în sfera negativului. În această „gaură de șobolan” va fi conceput, cu sau fără voia ei, un alt prunc:

„*Adam: Dacă n-aș fi pierdut atâta timp cu tine... în loc să trudesc pe brânci la opera mea, am nimerit ca un nătâng în capcana împerecherii, ca un muritor de rând*”²²

Iată regretul său: acela de a cădea răpus de propria armă. Deocamdată pacea universală se amână, iar pruncul care se va naște, chiar dacă este fiul său, a fost pus în slujba binelui iar speranțele de revenire într-un alt timp, o

revenire glorioasă de această dată, se află sub semnul întrebării, cu atât mai mult cu cât și morții veghează acum ca istoria să nu se mai repete. În zadar Gilda, asemeni Stikăi odinioară încearcă să lase copilul pe o altă bancă; cei doi Bărbatul și Femeia străjuiesc banca împiedicând repetarea poveștii, iar glasul impetuos al lui Alexandru sună promițător:

„Coboară de acolo, hrănește-ți copilul și plânge-ți morții tăi! Eu sunt pe aici...”²³ Astfel, imaginea ultimă este cea a lui Alexandru învingător și hotărât să facă totul pentru ca lucrurile să rămână așa .

Piesa se termină într-o notă oarecum optimistă, căci conflictul între bine și rău a luat sfârșit cu triumful binelui.

Observăm că structura piesei este una circulară: ea începe și se termină într-o notă optimistă; echilibrul inițial îl găsim și în finalul piesei. Pruncul care a adus atâta necaz deschizând conflictul și fiind generator de suferință, în final salvează lumea de la pieire. Într-o altă ordine de idei, copilul care a fost folosit pe post de momeală în înfăptuirea unui plan diabolic, este acum răzbunat de pruncul care, prin puritatea sa, va salva lumea declanșând prin venirea pe lume prăbușirea operei diabolice.

Întreaga piesă abundă în simboluri: pâinea, coborârea în infern, înălțarea, sunt doar câteva dintre ele, dar toate, coroborate, fac din piesa lui Lumezianu, una de o deosebită valoare artistică. Sensurile decelate în straturile de adâncime ale piesei sunt multiple și profunde. Prin toate acestea, dramaturgul se apropie de Marin Sorescu, ambii optând pentru teatrul parabolic, pentru tănuirea sensurilor și încifrarea lor în universul nelimitat al cuvântului.

Stilurile lor sunt totuși diferite, iar E. Lumezianu se distanțează de marele dramaturg prin originalitatea limbajului și finețea stilului. Ceea ce frapează la dramaturgul constănțean este deosebita capacitate de a menține suspansul pe tot parcursul lecturii reușind să facă în așa fel încât sensurile acesteia să se clarifice abia în final, după o privire de ansamblu asupra întregului text. În plus, limbajul personalizat dă Savoare lecturii dezvăluind o lume pestriță.

Operă de căpătâi a dramaturgului Eugen Lumezianu, **Musafiri pe viață** ne conturează imaginea unui *univers original*, creionat în *culori triste* ușor înseninate la final când speranța devine cuvântul de ordine și armonia își reia locul bine meritat. Lumea dramelor lui Lumezianu este una care ridică întrebări asupra *valorilor umanității* și într-o oarecare măsură le și răspunde. Este o lume care merită toată atenția cititorului, cititor care, în urma lecturii, rămâne cu impresia plăcută de a fi descoperit o reală valoare literară într-o scriitură contemporană.

BIBLIOGRAFIE:

1. BIBLIOGRAFIA OPEREI LUI EUGEN LUMEZIANU:

- „Mersul ciudat al lucrurilor” - povestiri, București, Editura Tineretului, 1968.
- „Ultima zi optimistă” - nuvele, București, Editura Eminescu, 1971.
- „Fluxul apei dulci” roman, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.
- „Musafiri pe viață” Iași, Editura Junimea, 1985.

„Compuneri libere pe ilustrate (Note de călătorie prin Europa și Asia), București, Editura Sport-Turism, 1986.

„Memoriu către ministru” - proze, București, Editura Cartea Românească, 1990.

2. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

Enache, Puiu „Istoria literaturii din Dobrogea”, Constanța, Editura Ex Ponto, 2006.

Rotund, Nicolae „Critica de la margine la centru”, Constanța, Ovidius University Press, 2005.

3. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ GENERALĂ ȘI TEORETICĂ:

Cornea, Paul „Introducere în teoria lecturii”, Iași, Editura Polirom, 1998.

Pânzaru, Ioan „Practici ale interpretării de text” Iași, Editura Polirom, 2000.

Wellek, Rene „Conceptele criticii”, București, Editura Univers, 1970.

Krieger, Murray „Teoria criticii” București, Editura Univers, 1989.

Munteanu, Romul „Metamorfozele criticii europene moderne”, București, Editura Univers, 1981.

¹Cornea, Paul „Introducere în teoria lecturii”, p. 112.

²Wellek, Rene „Conceptele criticii”, p. 145.

³Pânzaru, Ioan „Practici ale interpretării de text”, p. 234.

⁴Avem în vedere atât didascalile, cât și modul de construcție a personajelor care ar putea fi lesne încadrate în tipul de categorie propus de Greimas.

⁵Enache, Puiu, „Istoria literaturii din Dobrogea”, p.497.

⁶Rotund, Nicolae „Critica de la margine la centru”, p. 195.

⁷Lumezianu Eugen „Musafiri pe viață”, p.2.

⁸Ca și în capodopera „Oedip”, în opera de față se poate observa cum destinul îi va conduce pe cei doi pe căi nebănuite și va face ca întâmplarea de a găsi un copil să nu se dovedească de loc fericită, ba dimpotrivă.

⁹Lumezianu Eugen, op.cit. p. 4.

¹⁰Idem.

¹¹Ibidem

¹²Lumezianu.op. cit. p. 67.

¹³Ibidem,p.45.

¹⁴Idem,p.12.

¹⁵Op.cit.64.

¹⁶Idem p.78.

¹⁷Op. Cit. P.89.

¹⁸Idem p.79

¹⁹Ibidem.

²⁰Idem p.89.

²¹Idem p.90

²²Op cit. 97.

²³Idem p. 10

NICOLAE ROTUND

Pericle Martinescu – *Uraganul iubirii. Bombe și boemă. Pagini de jurnal intim 1941-1945*

Proiectat în cinci volume, **Jurnalul** lui Pericle Martinescu, în ediția îngrijită de Ioan Popișteanu, a ajuns, iată, la cel de al treilea tom. Cinci decenii din viața autorului **Adolescenților de la Brașov** se perindă în fața lectorului și în pofida faptului că înregistrăm câteva sincope, memorialistica lui Pericle Martinescu se convertește într-o veritabilă conștiință proiectată „pe fundalul istoriei și lumii” iar el, scriitorul, devine „protagonist și interpret lucid” al acestora, după cum își exprima credința în articolul „Aspecte și probleme ale literaturii memorialistice din secolul XX”, publicat în nr. 12 al revistei *Secolul 20* din 1968. Cel dintâi volum, **Confesiune patetică**, este subintitulat **Vulcanul iubirii** și include perioada 31 octombrie 1936-22 decembrie 1939. Așadar, anul debutului editorial coincide cu începutul lungii confesiuni. Într-un *Epilog* datat 16 octombrie 1978, autorul precizează: „Am transcris paginile precedente, din cele nouă caiete cu însemnări rapide, dezordonate și încâlcite, după treizeci și cinci, aproape patruzeci de ani. Cine ar fi crezut că ele vor rezista atâta vreme (de fapt, a fost un noroc că s-au păstrat, date fiind evenimentele petrecute între timp și prin care ele au trecut ca niște fulgi în bătaia furtunilor) și că vor fi descifrate de aceeași mână care le-a scris atunci... Bătute la mașină, ele devin mai atractive, oricum lizibile. Nu-mi creez iluzia că, și așa, cineva le va citi vreodată”. Aporia nu s-a confirmat, istoria s-a dovedit, în sfârșit, mai bună și scriitorul, plecat dintre noi în 22 decembrie 2005, cu nici două luni înainte de a împlini venerabila vârstă de 94 de ani, a apucat să-și vadă cea mai mare parte a literaturii confesive lipărită.

Volumul al doilea, **Uraganul istoriei**, 2005, este dedicat în întregime anului 1940 (1 ianuarie 1940, ora 2 noaptea – 30-31 decembrie, ora 2 noaptea). În final, consemnează: „Mi-a venit ideea să scriu **Visul Cavalerului**, așa cum Papini a scris **Un uomo finito**. Să povestesc viața mea, între atâția exaltați și atâția fanatici. Visul cavalerului – adică viața unui om care oscilează, ca personajul din tabloul lui Rafael, între contemplație și acțiune, îndrăgindu-le pe amândouă și neputându-se hotărî pentru niciuna. Drama unui astfel de om, cu un astfel de destin...”¹

Cel de al treilea volum, pe care îl recenzăm în aceste pagini, se intitulază ca și anteriorul, adică **Uraganul istoriei**, cu subtitlul *Bombe și boemă* și prezintă perioada 1941-1945. Anii sunt inegal tratați. Însemnările pe 1941

sunt aproape zilnice, pentru ca apoi, treptat, să se împuțineze, memorialistul pare că acuză un soi de sastisie, ultima dată consemnată este 11 aprilie 1943. Într-un „Intermezzo – Viișoara, iulie 1945”, se explică: „Am abandonat aceste caiete și îmi pare rău. N-am mai continuat «jurnalul» meu tocmai în anii când ar fi fost cel mai palpitant, 1943 și 1944, deoarece în acești doi ani am trăit foarte intens, am cunoscut foarte mulți oameni, am trecut prin evenimente capitale, ce-au adus schimbări profunde atât în viața țării, cât și în viața mea personală. Păcat! Păcat! Păcat! Dacă aș fi continuat să scriu aici, aș fi avut înregistrat un material de viață enorm și extrem de interesant”. Evenimentele sunt sintetizate în câteva pagini. Cunoștința cu Luchi, viitoarea soție, 23 august 1944: „... ne-am pierdut amândoi în mulțimea care invadase bulevardul Carol, cântând și dansând de bucurie. Orașul avea aspectul unei săli imense unde se desfășura un mare bal popular. Toată noaptea s-a dansat și s-a cântat. Oamenii se îmbrățișau pe stradă, restaurantele erau tixite și n-au mai închis până la ziuă, era o euforie universală, cosmică, febrilă și contagioasă”.

Interesantă este secvența intitulată „Filip” și care urmează jurnalului propriu-zis. Scriitorul îl vede coborând din Dickens ori Dostoievski, eu îl văd desprins din Ion Ghica, precum baronul Spleny căzut în mizerie și anonim, cutreierând desculț și zdrențaros străzile Stanbulului, ajuns în stare de demență. Filip își caută salvarea în băutură, refuză luciditatea fiindcă refuză societatea. Într-o lume „răsturnată”, starea de permanentă confuzie ar fi unica soluție de supraviețuire. A colindat lumea ca prizonier sau marinăr, pentru ca în final să se aciuze „la madam Savopol, unde doarme și mănâncă, dar slujește pe la toți vecinii din jur: sparge lemne, cară cărbuni, cumpără sifoane, curăță zăpada, e al tuturor și al nimănui, sărac ca un cerșetor și mai bogat ca un împărat”. Pericle Martinescu face, asemenea altor memorialiști, din portret o specie de sine stătătoare. Mai atent decât alți „portrețiști” la detaliile fizice, știe să extragă, în sensul celor afirmate de Vianu, observații, de cele mai multe ori subînțelese: „În mijlocul iernii, pe un ger de crapă pietrele, el umblă cu pieptul desfăcut, cu un halat subțire pe umeri, cu o treanță de fular murdar..., legat în jurul gâtului cu o flanelă ciuruită – din care curg petecile, cu niște pantaloni numai zdrențe și un fel de șoșoni de cauciuc legați cu sfori în jurul picioarelor înfășurate în bucăți de jurnal... E sănătos tun și pentru el civilizația, cu toate legile ei, bune sau rele, nu există.” Cititorul îmi poate ierta prea dese citate, dar acesta, citatul, rămâne, cum spunea G. Călinescu „momentul cu adevărat estetic din activitatea critică”, uneori citatul singur, tot după Călinescu „poate sugera impresia de frumos”. Și ceea ce caut într-un text memorialistic este înainte de toate esteticul, nu atât adevărul, căci, să apelez din nou la autorul **Principiilor** de estetică, „jurnalul este principial nesincer”, tot așa cum „critica estetică pură nu există”.

Cea mai mare parte a „Paginilor de jurnal intim” este consacrată întâmplărilor și evenimentelor din 1941, anul intrării României în război. Liniaritatea celor expuse face lectura mai ușoară, cititorul poate controla mai rapid situațiile, stabilește imediat relațiile, cel puțin învelișul exterior este receptat cu ușurință. Cum spuneam și cu altă ocazie, și tot referitor la memorialistica lui Pericle Martinescu, finalitatea unui jurnal nu este numai a transpune, doar pentru tine, impresiile despre o perioadă, oameni, mentalități, societate etc. în scopul de a-ți elibera sufletul, conștiința de o povară sau, chiar, de a-ți vedea propria evoluție în timp. De regulă, deși pare că nu este interesat de impresia lăsată, memorialistul contribuie la înfrumusețarea și consolidarea ei în secreta speranță că va fi citit. Pentru Pericle Martinescu, cu un destin cu

adevărat regal în ceea ce privește *Istoria* ca atare, vreme de patruzeci și cinci de ani nu s-a pus problema unor cititori până în decembrie '89. Paginile, în bună măsură, rămân, prin urmare, un soi de redresor al stărilor tensionale. De aici, convicțiunea în autenticitatea relatării, de care s-a făcut și se face, pe bună dreptate, desigur, atâta caz. Nu consider că există o opoziție absolută între dorința de a fi cunoscut, adică de a fi citit, și sinceritatea relatării. Ele nici nu se identifică, dar nici nu se influențează atât ca să deformeze adevărul. Uneori autorul **Uraganului istoriei** este extrem de brutal, până la cruzime, cu sine însuși, ca în această destăinuire din primele pagini: „Acum trei seri am întâlnit pe stradă o fetișcană cu ochii ca tăciunile și plină de vino încoace. Era frig, urât, eram plictisit, doream să fiu cu o femeie, și am intrat cu ea într-un hotel. Era de o dispoziție drăcească fata aceea, cu ochi seducători și pățimași. Ca niciodată, nu mi-a trecut, o clipă măcar, prin gând că aș putea păți ceva... Acum, sunt bolnav... Dar să nu crăcnesc. Plăcerile mari se plătesc scump în lumea asta”. Femeile i-au plecat, îi umpleau singurătatea, avea o adevărată slăbiciune, iubea iubirea, și când nu îi mai plăcea o femeie, nu se putea despărți de ea. Era un veșnic îndrăgostit. Dilemele sunt numeroase. Sătul de P., la care nu vrea să renunțe, totuși, din condescendență, își plânge de milă: „Eram fericit înainte să apară femeia asta în viața mea. Acum sunt în permanență cătrănit... M-a găsit pe mine, nenorocitul!” Cu altă ocazie, se explică: „După amiaza asta a fost cea mai plăcută petrecută cu P... Din punctul meu de vedere m-am purtat aspru cu ea, dar nu pot altfel, fiindcă n-o iubesc și nu fac decât să-i dau prilejul să-și petreacă mai plăcut după amiezile astea goale”. Alteori are accese misogine: „Mentalități de femei”, repede, însă, reprimate. Se împarte între P., pe care n-o iubește „sufletește”, și T., care îl acaparează total, fără să-i mărturisească iubirea, căci, în fond, e un timid: „O iubesc și sunt sigur că și Ea mă iubește pe mine”. T. este soția unui prieten, de aceea stările sunt febrile, devine de-a dreptul declamativ, poetic, patetic: „Astă seară am fost, totuși, vizitat de un sentiment puternic: iubirea. De mult n-am mai simțit fiorul dragostei spălându-mi sufletul ca apa unui râu de munte ce curăță matca de impuritățile depuse acolo în timpul zilelor de secetă. E pericol să mă îndrăgostesc serios de T.”. Lucrurile nu stau pe loc, sentimentele se schimbă, volumul se încheie cu o nouă poveste de dragoste, pentru Luchi (Elena Preda), ce-i va deveni soție: „Găseam în Luchi întruchiparea tuturor visurilor și aspirațiilor mele: o femeie frumoasă, cultă, deșteaptă, modestă, devotată, harnică, ce se aseamănă cu mine în toate privințele și se potrivea tuturor exigențelor mele. Am simțit, din prima clipă, că este femeia – și singura femeie – cu care aș putea trăi laolaltă o viață întreagă.” Care sunt „visurile și aspirațiile” acestui „bulgăre de jar”, cum se autodefinea? Ni le împărtășește într-un „Adaos pentru 11 februarie” (la împlinirea vârstei de 30 de ani, n.n.), într-un veritabil poem în proză: „La 30 de ani mi-e teamă de un singur lucru: să nu încep a miroși prea mult a om... Nu m-am legat de nimic, sunt încă liber. Inima mea e deschisă încă în fața cerului și a primăverilor, spiritul meu privește, crede, admite și neagă totul, nu mă tem de nimic, nu regret nimic, nu râvnesc nimic, în afară de Libertate. Cu ea de mână pășesc pragul celor 30 de ani ca un copil îndrăgostit de o zână fermecătoare și nebună, și mai alergăm amândoi, prin pulberea solară, spre un cimitir. Astfel se formează un Om și acesta este sfârșitul peregrinărilor lui”. Se face diferența între om, marcat de libertatea absolută, și membru al societății: „Mereu am avut în vedere realizarea mea ca Om, nicidecum ca individ social”. Vremurile ce vor veni îi vor infirma dureros năzuințele.

Jurnalul, așa cum îl vede scriitorul, tinde să fie o oglindă nu doar a frământărilor sale, a reflecțiilor despre oameni, viață, singurătate, privațiuni de tot felul etc., ci și a unor realități tangibile, registrul observațiilor fiind întins. Ca și în cazul altor specii de frontieră, o astfel de memorialistică se salvează prin estetic. O însemnare meteorologică devine un tablou hibernal: „La ordinea zilei: iarna cumplită care s-a abătut dintr-o dată asupra pământului. De o săptămână și jumătate ninge fără întrerupere, și ziua și noaptea. Orașul e alb, îngropat în omăt, străzile sunt baricadate de nămeți înalți, pe lângă ziduri s-au făcut pârtii înguste, abia cât poate să treacă un om. Din cauza troienelor, nu se vede de pe un trotuar pe celălalt. Curțile sunt pline de zăpadă, albă, proaspătă, imaculată, iar acoperișurile sunt îmbrăcate într-un strat gros aproape de un metru, amintind casele tătărești din Dobrogea, învelite cu pământ pe care cresc, vara, ierburi înalte, ca pe islaz”. Confesiunea ca atare este dublată de plăcerea descrierii, a naturii ori a urmării convulsiilor sociale. Nu are intenția de a conferi valențe simbolice descripției, ci doar să înregistreze starea ca atare, dându-i viață printr-un plus de voluptate. În fapt, descrierea se dorește să fie decor înregistrat de o rețină sensibilă, de artist. Așa arată Prefectura Poliției după ocuparea de către legionari: „Toate ușile deschise, birourile pustii, coridoarele abandonate. Pe mese, pe bănci, pe ferestre, ghemotoace de hârtii, resturi de mâncare, pielețe de mezeluri, coji de pâine, sticle de bere goale aruncate pe jos, culoarele erau pline de ziare și manifeste rupte și călcate în picioare, closetele aveau un aspect mizerabil, murdare, înfundate, duhnind a putoare”. Impresia de haos vine din acumularea amănuntului. La fel procedeză și în descrierea unui adăpost în timpul bombardamentului: „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 constituie femeile. Croitorese, prințese decăzute, artiste bătrâne, stafidite, cu ticuri de aristocrate, fete cu profesii dubioase, adolescente superbe, tot ce trăiește într-un bloc, fără să se vadă niciodată în ansamblu, de la murdării până la purități, de la sărăcie până la bogăție...” Descrierile nu se opresc însă numai la spațiile închise, Pericle Martinescu are și vocația panoramicului, a grandiosului fixat prin elemente ale distrucției halucinante: „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 ciuntite ca niște site, cu cazanele plesnite, ca și cum ar fi fost făcute din piele de burduf, nu din fier. Toate zac în băltoace negre de păcură sau de petrol”. Modul liber – cu excepția ordinii cronologice, dacă această parte avea vreun rol în organizarea materiei – în care se desfășoară fluxul memoriei, nu duce la dezordine, autorul jurnalului știe să omogenizeze evenimentele, să elaboreze un panoramic mozaical unde se assemblează situații banale și tensionate, gânduri, analize și interpretări ale unor întâmplări, inclusiv referitoare la război și forțele beligerante, impresii de literatură, colportări, anecdote, mai tot ce împlinește o viață. Din toate acestea se reconstituie o atmosferă, o existență – toate sprijinite și de documentar, și de capacitatea invenției. Documentarul se bizuie pe forța memoriei, pe prospețimea ei – cum am spus, cel puțin pentru 1941 notațiile sunt aproape zilnice – restul e de resortul ficțiunii, adică problemele ce țin de compoziție, simularea gândurilor unor personaje. Cum am spus și altădată, literatura subiectivă, căreia se încadrează memorialistica, este aservită în cea mai mare măsură invenției. De altminteri, se întâlnesc aici mici episoade epice, monologuri despre singurătate, dragoste, diverse formule confesive. Omul care cunoaște atâta lume, are slujbă, trăiește o intensă viață

culturală, se bucură de dragostea unor femei, întreține relații amicale cu numeroși oameni, acest om aflat mai mereu în vizite, invitat la masă suferă de singurătate. La 10 ianuarie 1941 notează: „Mă apasă un sentiment penibil de singurătate și de înfrângere. Am crezut că în singurătatea mea plină de visuri sunt atotputernic și că voi învinge lumea; n-am învins nimic”. Cinci zile mai târziu, mai încrezător își așază, orgolios, destinul sub simbolul singurătății: „... scrisul e vocația și viața mea. Când scriu, sunt atotputernic, liber, vesel, sănătos. Când nu scriu sunt slab, timorat, trist, bolnav... Datoria mea e să fiu la înălțimea numelui meu. O sarcină nu tocmai ușoară. Am însă încredere în steaua mea, Steaua Singurătății”.

Cele mai multe zile se scurg oarecum liniștit, marcate în special de mersul victorios, pentru noi, al războiului. Câte o partidă de poker, o vizionare de spectacol, o audiție muzicală și frecvențele consemnări cu privire la înrăutățirea ireversibilă a vieții materiale, care îl va marca până la sfârșitul jurnalului. La aniversarea celor trei decenii de viață, notează: „Materialicește, n-am realizat nimic, sunt în aceeași poziție socială ca la 20 de ani”. Peste două luni: „La ora aceea, sâmbătă, am văzut în oraș lucruri care m-au îngrozit: peste tot, măcelăriile erau luate cu asalt de mulțime, pentru a apuca fiecare o bucă de carne. La ușa prăvăliei era câte un sergent, pentru a menține ordine. Și carne nu se mai găsește, măcelăriile sunt goale, România, țara belșugului proverbial, nu are acum carne, brânză, zahăr și alte articole de strictă necesitate”. Vinovați sunt germanii, Pericle Martinescu fiind un declarat susținător al aliaților. De Sfântul Ilie funcționarilor de la Primărie li se distribuie câte două kilograme de carne. Îngrămădeala e „teribilă” și „pe fața fiecăruia era întipărită teama de a nu se termina carnea înainte de a-i veni și lui rândul”. La jumătate de an după intrarea țării noastre în război, penuria de produse alimentare se face tot mai acut resimțită: „Mizeria iernii e sporită și de lipsa de hrană. Pâinea se capătă pe cartelă și două zile pe săptămână restaurantele sunt obligate să servească mămăligă.” Mizeriei materiale i se adaugă dispariția unor mari oameni de cultură. După moartea lui Henri Bergson urmează, la o săptămână, cea a lui James Joyce, prilej și pentru un joc de cuvinte: „Doi mari cavaleri ai Spiritului dispar într-un moment când Spiritul e la pământ”. Dar decepțiile, momentele de mâhnire se împletesc cu cele de mari satisfacții, de împlinire. Editarea volumului de poeme **Sunt frate cu un fir de iarbă** este un adevărat triumf, tipograful îi fac un cadou: „Când am desfăcut pachetul, surpriza a fost desăvârșită: era un exemplar tipărit cu litere de aur, ca o biblie voievodală”. În lumea cărților, la spectacole, la manifestări artistice, printre oamenii de cultură se simte cel mai bine, mai confortabil. Notațiile sunt exigente, sunt efectul a ceea ce crede cu adevărat, impuse de realitate și nu de rezonanța numelui. Interpretarea lui Hamlet de către George Vraca pe scena Naționalului este „aproape perfectă”, actorul întrunind, în opinia sa, toate cerințele personajului shakespearian. La două săptămâni vede un Hamlet jucat de Calboreanu, „prea gras și prea bătrân... , prea prozaic și prea uman. Ca și cum interpretul de azi ar fi fost conștient de superioritatea predecesorului său, parcă nici nu-și mai dădea osteneala să realizeze un Hamlet care să impresioneze. Interpretarea lui Calboreanu scoate în evidență succesul lui Vraca”. Pe 25 noiembrie audiază un concert al lui George Enescu, pe care-l amendează fără complexe: „... am ascultat un concert slab al lui Enescu. Nu pot spune că a fost rău; spun că a fost un concert slab al lui Enescu. Adică un concert în care geniul Maestrului s-a resimțit de astă dată”. Peste patru zile urmează un al doilea concert și „astă seară a fost la înălțimea marilor momente din

cariera lui... Astă seară Enescu ne a făcut cu adevărat fericiți”. Apariția **Istoriei** lui G. Călinescu este comentată pe larg: „Un eveniment senzațional la ordinea zilei (21 august 1941, n.n.) este apariția monumentalei **Istoriei a literaturii române de la origini până în prezent** a lui G.Călinescu. Este o operă de mare efort intelectual, tipărită în excelente condiții grafice, marcând o dată în istoria tiparului românesc și a culturii noastre în general... Cartea a apărut acum o săptămână. Din prima zi când am răsfoit-o, în librării, am avut un sentiment confuz în fața acestei uriașe opere. Personal, îl apreciez și îl prețuiesc mult pe Călinescu. O putere de muncă, o cultură, un temperament și o forță literară unice, și-au dat întâlnire aici. De ceea ce mi-era teamă însă, Călinescu n-a scăpat: exagerarea”. Sfidătoare i se pare „importanța pe care o acordă Călinescu, în literatura noastră contemporană, aportului elementelor semite”, tocmai într-un moment de maximă ostracizare a evreilor. În mare, observațiile lui Pericle Martinescu referitoare la **Istoria** călinesciană sunt corecte după opinia noastră, dacă eliminăm chiar exagerările memorialistului, inclus și el aici.²

Romanul **Adolescenții de la Brașov** i-a adus autorului o oarecare celebritate, a devenit, repede, cunoscut printre scriitori, printre oamenii de cultură. Îl știau mulți, avea relații intime în această sferă, cu unii fusese coleg. Lista celor amintiți e lungă, dăm numele câtorva: Eugen Lovinescu, Emil Cioran, Ludovic Dăuș, Mircea Streinu, Liviu Rebreanu, Nichifor Crainic, Radu Boureanu, Romulus Vulcănescu, Edgar Papu, Alexandru Rosetti, George Enescu, Dinu Lipatti, dirijorul George Georgescu, regizorul Sică Alexandrescu, sculptorul Ion Vlasiu, criticii de artă Ion Frunzetti și G. Oprescu etc. Este un univers intelectual românesc fascinant.

Jurnalul lui Pericle Martinescu este mult mai bogat și las cititorilor plăcerea să urmărească rebeliunea legionară din 21-23 ianuarie 1941, așa cum e văzută de acest sagace martor ocular, eșecul acesteia, efectele represiunii, atitudinea memorialistului față de mișcare („Pentru ce nu pot fi legionar”, pp. 19-22), atmosfera dinaintea intrării noastre în război, întâlnirea lui Mihai Antonescu cu Hitler, celebrul Ordin către armată al mareșalului Ion Antonescu: „Ostași, vă ordon: treceți Prutul! Sdrobiți vrăjmașul din răsărit și miazănoapte. Dezrobiți din jugul roșu al bolșevismului pe frații noștri cotropiți. Reîmpliniți în trupul țării glia străbună a Basarabiei și codrii voivodali ai Bucovinei, ogoarele și plaiurile voastre...”, nopțile de camuflaj și bombardament, comentariile tânărului Pericle Martinescu intrat în al patrulea deceniu de viață și atâtea altele.

Cel de-al treilea volum al **Jurnalului** se sfârșește cu celebrarea nunții, din 31 august 1944: „Fericirea noastră nu avea margini. Lumea mi se părea sublimă. Nu știam ce are să urmeze...” Memorialistul își asumă, astfel, rolul de profet al celor mai negre profeții.

¹ Cartea, sub acest titlu, a fost terminată în 1986. Pentru că nu spera ca să fie publicată în timpul vieții a cerut ca acest veritabil *testament spiritual* (subl. P.M.) să fie adus la cunoștință în 2011, adică la centenar. A apărut în timpul vieții, în 1998, la Editura Ex Ponto.

² Pericle Martinescu - „Cu mult mai plin de gingășie și mai promițător părea romanul **Adolescenții de la Brașov** de Pericle Martinescu (n. Vișoara, Constanța, 11 februarie 1911). Eroii, elevi de liceu, au toate manifestările tipice ale crizei de creștere: sunt teribili față de profesori, revoluționari, abuzivi și de erudiție proaspătă, filozofanți, sentimentali, patetici și îndrăzneți. Pentru evocarea acestei vârste, autorul are vibrație și simțul situațiilor lirice. Gestul nocturn al fetelor dintr-un dormitor de internat cărora colegii le fac o serenadă dovedește cu suavitate sufletul adolescent” (ediția 1941, p. 880)

ROBERT COSMEANU

Imaginarul cotidian absurd în romanul „Întâlnirea”. Recursul la memorie.

În ultima perioadă scriitoarea Gabriela Adameșteanu și-a reeditat seria romanelor, volumele de povestiri și nuvele apărute într-o primă fază înainte de anul 1989, revenind în atenția cititorilor săi după mai bine de treisprezece ani de pauză în lumea literară, timp în care a fost atrasă de sfera jurnalismului politic și cultural. În cele ce urmează se va încerca o problematizare a imaginarii narativ și a discursului din romanul *Întâlnirea* apărut în 2003. Romanul are la bază un text apărut într-unul din volumele de nuvele, ciclul *Vară-primăvară* editat în anul 1989, se pare, cu mici dificultăți datorate presiunii cenzurii acelor ani cenușii ai regimului totalitar. De aceea, în primul rând, cred că ar trebui analizat contextul apariției unor astfel de proze. Recent se pare că noile generații de scriitori tineri afirmați după anii '90 și mai aproape de noi, așa numita generație douămiistă pe care mulți o contestă în timp ce alții o ridică pe un piedestal destul de înalt, are un discurs destul de radical legat de faptul că literatura română scrisă și publicată înainte de 1989, în opinia lor, e o literatură strict îmbibată de ideologia comunistă și deci, trebuie aruncată fără vreo urmă de regret la pubela de gunoi. E o abordare strict ideologică a noii generații, un pic prea incisivă și radicală. „*La sfârșitul anilor '70 și mai apoi în special prozatorii de toate calibrele se arătau a fi preocupați să dea cititorilor prin cărțile lor, un cât de mic semn de respingere ori numai de neaderență la erorile acumulate în timp ale regimului. Se formase o anumită psihoză a strecurării cu orice preț a sopârlilor politice, se prolifera parabola iar limbajul esopic era la el acasă.*” Scriitori precum Constantin Țoiu cu romanul „*Galerie cu vița nobilă*” 1979, Ana Blandiana cu romanul „*Sertarul cu aplauze*”, Augustin Buzura în „*Fețele tăcerii*” și „*Orgolii*”, Alexandru Ivasiuc în „*Cunoaștere de noapte*” și „*Iluminări*”, Marin Preda cu „*Cel mai iubit dintre pământeni*”, Mircea Dinescu cu a sa poetică a refuzului, I.D. Sîrbu cu cele două volume ale romanului „*Adio, Europa*” Paul Goma cu „*Gherla; Culoarele curcubeului; Patimile după Pitești; Ostinato*” și nu în ultimul rând Stelian Tănase cu romanele „*Playback*” și „*Corpuri de iluminat*”, care rămâne un scriitor interesant înainte de toate celelalte implicații mediatice pe care și le-a asumat

În anii post-revoluționari, și exemplele pot continua. Toți acești scriitori au încercat prin diferite modalități mascate o literaturizare a imaginii unei societăți monitorizate de aparatul de reprimare care cultiva teroarea. Este lesne de înțeles de ce unele dintre aceste texte nu au putut vedea lumina tiparului decât abia după anii '90. Această imagine a fost pusă în pagină și de către Gabriela Adameșteanu, atât cât a reușit să se autocenzureze în acei ani și atât cât s-a lăsat ea însăși cenzurată. A fost o formă de curaj în condițiile acelei societăți opresive, un efort notabil de a găsi o pârgie de publicare pentru ca instituția literaturii să nu poată sucomba din pricina poleielii ideologice și a minciunii generalizate. Mai mult decât atât, scriitoarea revine asupra textului, într-un moment în care libertatea de rescriere nu mai cunoaște opreliști iar singura cenzură care ar trebui să funcționeze la noi este cea a bunului simț, oferindu-i acum un plus de autenticitate. Gabriela Adameșteanu se pare că a simțit nevoia de a reconfigura textul inițial operând o serie de adăugiri, dându-i astfel forma pe care o avem în prezent. E un exercițiu de sinceritate față de sine și față de lector care întotdeauna deține verdictul. Romanul, la prima vedere pare destul de amalgamat, și nu este deloc facilă decriptarea sa ca atare. Această formă poemătică este una pe alocuri confuză, dificilă la o primă lectură dar contracarată de acel discurs narativ prozastic, realist și ușor ironic care pune în scenă o istorie lipsită de iluzii a trăirii totalitare. Scriitoarea abordează (i)realitatea cotidiană din perioada totalitaristă, mizând pe o portretizare a exilului. Întregul roman se concentrează în jurul personajului principal Traian Manu. Această contrapondere este ilustrată în special în narațiunile Christei, soția de origine germană a savantului Traian Manu. Ceea ce captează atenția, fără îndoială, este maniera cu totul nouă de construcție prin inserarea filelor din dosarul de urmărire a obiectivului „Savantul”. Cele două perspective sunt revelatoare pentru economia narațiunii. Filele din dosarul de urmărire sunt înțesate de detalii administrative, suspiciuni, delatțiuni inutile repetate care frizează stupidul și în ultimă instanță, absurdul și mizeria vieții de atunci, informații anodine lăsând o impresie puternică de derizoriu însă ele afișează, prin tocmai structura lor, absurditatea unei atmosfere din România acelor ani, o țară care începuse să semene cu o închisoare la scară largă. Impresia gravă este aceea a unei societăți atent supravegheate. Cum putem privi revenirea la text a Gabrielei Adameșteanu pusă în serviciul unui lector? Ea poate fi văzută ca o punere în balanță, între un scriitor care a trăit comunismul și un lector care poate măcar să încerce să-l recupereze fără să fi trăit măcar trecutul iluziei, parafrazându-l pe François Furet. E un pariu aș spune câștigat. Traian Manu, personajul central ipostaziază mitul exilatului. A celui disident tăcut și izolat în atmosfera cenușie a regimului totalitar, care găsește o porțiță de afirmare în occident și treptat își crează un nume până când decide să se întoarcă în Ithaca pierdută, țara de origine România, deși soția acestuia îl sfătuiește contrariul pentru că ceea ce caută el se află numai în mintea sa. Vizibile la nivelul compoziției sunt citatele exacte din „Odiseea” lui Homer, ceea ce la un alt nivel, cel hermeneutic atrage atenția brusc și ne dăm seama imediat că avem în vedere punctarea unei parabole. Reputatul cercetător decide așadar să se întoarcă în țară pentru câteva zile cu prilejul susținerii unei conferințe. *Întâlnirea* propriu zisă este una care evidențiază spiritualitatea unui astfel de demers, este o întâlnire cu trecutul și în același timp o căutare a identității. Prima întoarcere la trecut se realizează în registru ontic și reprezintă monologul eroului din primele secvențe ale romanului. O dată cu acest monolog începe și punerea

în pagină a filelor din dosarul de urmărire, prima fiind datată 30 mar. 1981. Astfel ni se oferă cele două fețe ale aceleiași medalii, ale aceleiași realități: una ar fi aceea pe care securitatea prin agenții săi o construia și a doua, felul în care personajul central încearcă să o redescopere mergând pe un traseu nostalgic. Pentru Traian Manu exilul ales în Italia a reprezentat o șansă de afirmare, fără constrângeri, beneficiind de o deplină libertate de exprimare. Întoarcerea în țară reprezintă întâlnirea cu utopia. La aeroportul Otopeni este așteptat de o cohortă de cunoștințe și rude a căror istorie și rol în viața personajului rămân nesigure în cele din urmă. Aceste figuri românești sunt importante datorită imaginii de absurd pe care o creează inventând tot soiul de istorii în jurul personajului. Cei mai apropiați de noul Ulise sunt chiar urmăritorii săi. Vărul Victor este un informator al securității care face o figură de iudă lipsită de orice sentiment uman. Victor, dar și profesorul Alexandru Stan fac parte din aparatul de represiune. Aceștia au sarcina de a-și supraveghea obiectivul. Absurditatea și ipocrizia lor fac posibilă și necesară înțelegerea unei lumi utopice dispărute. Rudele personajului sunt duplicitate și lipsite de substanță mișcându-se asemea unor prădători căutând în istoria lui Traian Manu amănunte care ar părea ostile regimului și pe care le-ar putea folosi împotriva sa. Minciuna generalizată abundă în acest mic spațiu narativ. Scriitoarea subtilizează teroarea văzută ca substanță a existenței totalitare, ipocrizia nesfârșită a oamenilor care încep să nu mai fie umani ci simple obiecte ale regimului. Sistemul totalitar se concentrează în jurul puterii și a controlului, astfel granițele dintre adevăr și minciună sunt șterse, individualismul este redus la statutul de masă. Asemeni parabolei geniale a lui Orwell, *ministerele adevărului* – securitatea statului reprezintă un element al ordinii totalitare, acest aparat de represiune își întindea tentaculele peste granițele țării pentru a consolida în interior minciuna, tăcerea și consimțământul. Traian Manu oscilează între stări emoționale pe care el însuși nu le poate înțelege, între diferite niveluri ale realității truate, între trecut și iluzia actualului. Incertitudinea personajelor evidențiază și o lipsă de comunicare pe care existența într-un regim totalitar o imprimă în structura emoțională a individului lăsându-l incapabil de reflecție. Personajele care prind contur în roman sunt soția de origine germană Christa, Daniel – o voce a familiei și Buni, fosta logodnică din tinerețe care între timp murise. Discursul Christei este același cu al soțului ei, un efort de memorie care alterează prin nostalgie trecutul. La nivel compozițional romanul angajează aventura unui discurs narativ care se constituie ca o nouă formă a intrigii, pe de o parte ia forma unei căutări, a investigării unei lumi misterioase. Cititorul este pus în fața unui itinerar gno-seologic, care permite din acest punct de vedere formularea unor noi variante ale realului. Structura poematică face ca acest tip de antiroman să capete forma unei enigme, fiind vorba și de un experiment, aceasta este sporită de faptul inexistenței unui narator fix, ci a mai multor *naratori-flotant²*, diversitatea perspectivelor măresc unghiurile de vedere asupra aceluiași eveniment și reprezintă doar o parte din factorii ce fac ca intriga propriu zisă din roman eroul se întoarce din străinătate și nu mai este recunoscut de nimeni, pentru ca, în final, să fie recunoscut doar de mama sa, de aceea, această întâlnire este una cu propria identitate. Întoarcerea acasă este de fapt o iluzie. Romanul în întreaga sa structură dezvăluie o țesătură textuală foarte bine încheiată, perspectivele diverse dezvăluie mult mai multe informații despre personaje iar prin această abordare se întărește ideea conform căreia *romanul încetează să mai fie o artă mimetică ci devine una diegetică*.³ Finalul nu pare a fi un

final fix, istoria și exilul se continuă pentru că Traian Manu va fi supus și în străinătate urmării temeinice prin agenții infiltrați ai securității. Autoarea *Întâlnirii* certifică această modalitate de scriere și o livrează aducând în mod cert un element nou în proză, prin această optică se poate discuta de un anumit experiment gândit în profunzime și angajat. *Întâlnirea* se remarcă prin țesătura aceasta de vieți care plonjează într-o societate totalitară absurdă și care încearcă să explice că instituția literaturii nu poate schimba o realitate totalitaristă sau de orice natură, însă literatura în sine trebuie să fie creată cu acest obiectiv social și etic. Gabriela Adameșteanu promite în vara acestui an o a doua ediție a romanului *Întâlnirea*. Așteptăm noua ediție cu deosebită curiozitate.

Bibliografie :

1. E.Negrici, *Literatura sub comunism*, vol. II, Ed. Fundatiei Pro, 2003.
2. J.Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
3. Romul Munteanu, *Noul roman francez, Preludii la o poetică a antiromanului*, Ed. Univers, 1973.
4. Gabriela Adameșteanu, *Întâlnirea*, ed. Polirom, Iasi, 2003.

¹ E.Negrici, *Literatură sub comunism*, vol. II, pp.278-279, Ed. Fundației Pro, 2003.

² J.Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, pp.256.

³ Romul Munteanu, *Noul roman francez, Preludii la o poetică a antiromanului*, Ed. Univers, 1973, pp.88.

Electra și Gelsomina

Snteligentă, cultivată, cu pasiune pentru artele plastice, teatru și literatură, capabilă să deguste cărțile cu o bucurie de gurmand al spiritului, Carmen Mihalache este una dintre publicistele pe care-ți face plăcere să le citești. Urbanitatea ei e ireproșabilă, exercițiul de admirație pe care îl practică transmite întotdeauna o mare încărcătură afectivă, care cucerește cititorul, dar persuasiunea nu vine doar de aici, ci din complinirea acestora cu siguranța judecății critice și a unei viziuni despre oameni, lucruri, despre obiceiuri ome-nești și înfăptuirile umane, despre obiectele lumii și parfumurile ei – despre tot ce ne înconjoară. Și aceasta e prima remarcă de luat în seamă cu adevă-rat: indiferent ce subiect abordează Carmen Mihalache, viziunea sa este prezentă în fiecare rând scris. Încât și cartea sa, *Urât mai trăiți, domnilor!* (ed. Timpul, Iași, 2007), deși fizic este o antologie de eseuri cam de două pagini fiecare, posedă unitatea perfectă a unei holograme: fragmentul păstrează întregul, acest întreg pe care Carmen Mihalache nu-l caută în arhitectura unei construcții epice, ci îl produce de la sine, indiferent ce ar scrie și indiferent când, pentru că el se află în ea. Scrierile sale sunt ca apa scoasă din fântână: indiferent ce găleată ai folosi, indiferent dacă afară e zi sau noapte, dacă plouă sau e senin, e aceeași apă, mereu. Încât, spontaneitatea evidentă a scriiturii, ne indică un travaliu care nu se exercită asupra paginii de scris, ci asupra propriei spiritualități. Carmen Mihalache și-a adunat bogățiile, le-a cultivat și le-a rafinat în spirit. E o „inițiată”, încât, de pe această poziție, poa-te călăuzi alți oameni spre izvoarele autentice ale culturii. Și o face fără nici o afectare și, mai ales, fără trac față de expresie, pentru că expresia vine la ea de la sine, într-un mod fericit. Carmen Mihalache e o dansatoare, o bale-rină: cuvintele, pentru ea, nu mai sunt deloc acele praguri de care se potic-nește orice scriitor, ci un mod prin care ea iese din sine pentru a exprima ce se află în sine și a arăta tuturor celorlalți, întocmai cum se întâmplă în dans. Nu urmărește expresivitatea cuvântului, dar cuvântul ei este expresiv, căci învelește și cuprinde, se mulează pe viziune, spirit și sentimente, pentru a le înfățișa. Și de aceea am afirmat că expresivitatea vine într-un mod fericit: în lipsa acestui talent de a metamorfoza trăirile în cuvinte, probabil că scriitoarea nu ar mai fi ce este: ori ar fi mută, ori ar căuta să explice rațional și fastidios ce vrea să spună. Ori, expresia fericită, talentul acesta al transferului de la

spirit la cuvânt, o face să fie expansivă, vie, de un dinamism ce antrenează cititorul în tromba de parfumuri stilistice și de expresivitate spontană. Spontaneitate ce e posibilă, cu siguranță, datorită unui excelent control al creativității, unei excelente capacități de direcționare a energiei creative. Dacă din perspectiva viziunii volumul e perfect unitar, ce s-ar putea spune despre părțile lui? În mod evident, se poate afirma că fiecare „piesă”, fiecare eseu sau articol, e un fragment al întregului pe care îl ghicim ca viziune. Dincolo însă de această construcție, fiecare fragment e, în același timp, de sine stătător. Pentru că e un mic corp fizic ce a picurat din întreg și s-a coagulat în spațiul și timpul real, pentru a câștiga o existență autonomă. Dar care dă știre despre întreg, făcând, astfel, portretul autoarei. E, desigur, portretul unei interiorități, a unui lăuntru. Dar, în același timp, dacă încercăm să vedem volumul ca întreg și din perspectivă fizică, vom da, poate surprinși (dar poate că nu), de un același lucru: volumul *Urât mai trăiți, domnilor!* de Carmen Mihalache este un volum de portrete. o confirmă, mai mult decât orice, ultima parte a cărții, *Decupaje*, unde vom descoperi un portret, un autoportret al scriitoarei. Îndrăznează hotărâre într-o țară abia scăpată de comunism, căci se păstrează, în mentalitatea colectivă (și tocmai a celor maturi, care țin frâiele și dețin puterea), convingerea că a vorbi despre tine este un sacrilegiu. Dar Carmen Mihalache o face și încă fără crispă, fără pudibonderie, fără prejudecăți, cu inteligență și bun gust. Confesiunea e o formă, aici, de dăruire. „Filmul vieții” derulat rapid, ne vorbește despre un temperament al contradicțiilor care cer un efort, fără îndoială că spiritual, de armonizare. „Dar nu e deloc ușor și în adâncul meu se dă o adevărată bătălie. O parte a ființei mele vede lucrurile printr-o lentilă măritoare, e ca și cum ar fi înălțată pe coturni. Electra, Antigona, ce mai încoace și-ncolo! Iar cealaltă parte e atât de slabă, de vulnerabilă, cu sensibilitatea rănită, o biată Gelsomina, femeia-copil, femeia-clown, înotând în tristețe. Pendulez hilar între Electra și Gelsomina așadar. Fără să pot face nimic. Doar să mă descurc oarecum în armonizarea contrariilor”. Iar aceasta e una dintre perspectivele asupra propriei vieți. Există și altele. Un alt fir al vieții, al timpului trecut, poate fi „regăsit” grație parfumurilor. „Cu o picătură de parfum la încheietura mâinii, pe care o adulmec lacomă, pot să refac o întreagă perioadă din viața mea. No. 5 Chanel (vara lui '73), „Je Reviens”, „Evasion”, „Envol”, „Glamour”, „Madame Rochas”, „Femme”, „Diorella”, (anii de studenție, de Botoșani), „Vivre”, „Allure” (luat dintr-un orașel din Franța), „White Diamonds” (un amestec senzual la culme de crini de Amazonia, tuberoze și narcise, care-mi amintește de o excursie la Viena), toate acele încântătoare flaconașe pe care le primeam cadou mă făceau să mă simt mereu alta. Senzație pe care o ador”. Și, dacă am pornit pe această cale, considerând cartea una de portrete, să spunem că putem descoperi trei tipuri de portrete. Primul este cel al personajelor din opere de ficțiune (și includem aici și filmul). A doua categorie, și cea mai consistent reprezentată, o constituie portretele personalităților sau a unor oameni din apropierea acestora. Aici îi vom găsi, mai ales în secțiunea dedicată teatrului, „Dincolo și dincoace de scenă”, pe Ștefan Iordache, Clody Bertola, Andrei Șerban, Vlad Mugur, Florin Faifer. Și, între aceste portrete găsim, cum am văzut, a treia categorie, autoportretul. Dar mai sunt încă portrete, pe care le-aș numi portrete „generice”. De pildă acel „Ce înseamnă să fii bărbat”, care e un portret generic al bărbatului. Sau un portret al existenței omenești, concentrat, apud Cehov, în acel „Urât mai trăiți, domnilor!”, care dă titlul cărții. Și din acest „urât al existenței”, în paralel cu această „artă a portretului” (care e de fapt o

generoasă apropiere de oameni), începe să se dezvolte o concepție, o viziune despre existență. Căci am spus la început de faptul că toate eseurile-tablete sunt străbătute de o viziune și era nevoie să închidem cercul. E o viziune asupra a ce e omul și ce ar trebui să fie. Cartea ar putea fi privită și ca una despre educație și auto-educație. Nu degeaba Carmen Mihalache e atrasă de dramaturgie și scenă. Piesa de teatru și-a asumat, mereu, când a fost scrisă de un Shakespeare, de un Cehov, de un Caragiale, și o funcție educativă. Implicită de obicei, dar uneori chiar explicită. Încât, probabil, de aceea iubește Carmen Mihalache teatrul, pentru că găsește între dramaturgi, actori și regizori, spirite afine. Nu doar în ce privește universul moral al oamenilor (aș spune că aici e vorba de afinitatea de profunzime), ci și universul artistic, la care scriitoarea participă cu toată ființa și din care își trage un mod de viață ce se concentrează în jurul cărților, al ideilor literare, al formelor sensibile. Iar din acest prea-plin iau naștere scrierile sale. Încât vorbele Cătălinei Buzoianu privitoare la Ștefan Iordache: „Este genul de actor care lasă o bucată din carnea lui în fiecare rol” i se potrivesc și scriitoarei Carmen Mihalache. Ea își lasă în paginile pe care le scrie întreaga ființă. Navigând prin mărele artelor și ideilor, cu o erudiție de invidiat, își imprimă în fiecare cuvânt personalitatea, spiritul, erosul ca liant între sine și lume, speranțele și îngrijorările, pasiunile și împotrivirile. Unind și căutând să armonizeze în sine acele contrarii despre care vorbește, judecându-se cu luciditate, ale Antigonei și Gelsominei, Carmen Mihalache ne găzduiește în cartea ei „bucuroasă ca o gazelă dimineața”.

SORIN CAZACU

Victorian Writers, II (Scriitori victorienii, II)

Prin *Victorian Writers, II* - volumul secund din seria dedicată marilor scriitori englezi ai secolului al XIX-lea, apărută la Ed. Universitaria, în 2006 - conf. dr. Victor Olaru provoacă încă o dată cititorul specializat la o incursiune în spiritul Victorian, de data aceasta, prin intermediul operei unor mari romancieri. Prin selecția scriitorilor, demersul se încadrează perfect proiectului amplu pe care Victor Olaru îl conturează și anume acela de a oferi angliștilor, fie ei studenți, profesori sau simpli iubitori ai literelor, o resursă de studiu extrem de valoroasă. Astfel, după marile nume ale poeziei, romanului, criticii sau publicisticii - Charles Algernon Swinburne, Edward Lear, Leslie Stephen, Mathew Arnold și Oscar Wilde - abordați în primul volum, autorul își îndreaptă atenția către cinci prozatori relevanți pentru perioada vizată. Este vorba despre *Anthony Throllope*, *Elisabeth Gaskell*, *George Gissing*, *George Meredith* și *Robert Louis Stevenson*, care, așa cum notează autorul în prefața volumului, creează un tablou complet al vieții în epoca victoriană, fără precedent în literatura engleză.

Primul scriitor tratat este prolificul *Anthony Trollope* care a publicat nu mai puțin de 47 de romane într-o perioadă în care, după cum observă Victor Olaru, acest gen literar avea un succes limitat. Având o copilărie destul de tulburată, Trollope s-a dovedit captivul unei contradicții, pe de o parte era dorința sa de a accede pe scara socială folosindu-se de propriile romane, iar pe de alta reticenta publicului față de roman și față de cei care îl produceau. Reputația și valoarea lui Anthony Trollope aveau însă să se consolideze în timp, la fel ca și personajele sale ferm ancorate în propria moralitate, precum cele din *The Warden*, *Barchester Tower* sau *Doctor Thorne*. Poate că reușita sa, desigur nu în toate romanele scrise, se datorează tocmai acestei apropieri până la identificare cu personajele create, o anume „contopire temporară” între propria personalitate și aceea a caracterelor cărora le-a dat viață.

Următoarea personalitate analizată este aceea a scriitoarei *Elisabeth Gaskell*, care se impune nu prin genialitate sau strălucire ci prin umanitatea de care dă dovadă. Într-o perioadă marcată de tulburări sociale, vocea autoarei celebrelor *Mary Barton* sau *North and South*, „hipnotizează” cititorii prin empatia pe care o arată față de victimele conflictelor sociale din cărțile sale. Romanele sale sunt relevante pentru noul tip de ficțiune devenit popular la jumătatea secolului al XIX-lea, abordat și de Charles

Dickens în *Bleak House* și *Hard Times*, Disraeli sau Charles Kingsley. Noul curent își trăgea puterea din contrastul dintre viața celor bogăți și cea a săracilor, viața celor „două națiuni”, după cum sunt numite de Disraeli în *Sybil*. Elisabeth Gaskell rămâne în memoria vremii și prin una dintre cele mai apreciate biografii scrise vreodată în limba engleză: *The Life of Charlotte Brontë*.

Analiza vieții și operei lui *George Gissing* continuă seria dedicată scriitorilor victorienți. Acest autor, ale cărui merite par să fie recunoscute în principal pentru *The Private Papers of Henry Ryecroft* - deși a scris 24 de romane - este prezentat în toată complexitatea sa. La fel ca Anthony Throllope, Gissing încearcă să găsească în scris remediul pentru suferințele sociale care l-au marcat încă din copilărie. Unul dintre cei cinci copii ai unui farmacist din Yorkshire, George Gissing, descoperă vicisitudinile vieții de la o vârstă fragedă, fapt care îi trezește instincte de supraviețuire care îl conduc uneori la gesturi extreme, precum furtul sau bigamia. Ca romancier, se distinge prin franchețe, densitatea scriiturii și o anume rigoare, uneori forțată, privind atingerea scopurilor propuse, trăsături care au determinat plasarea sa într-un nemeritat con de umbră. Așa cum notează autorul prezentului studiu, operele lui Gissing, cu meritele și imperfecțiunile lor, sunt de fapt produsul vieții autorului, exact așa cum aceasta a fost.

George Meredith este cel de-al patrulea scriitor tratat în acest volum, care se dezvăluie drept „un poet prin preferință dar romancier prin vocație”. Bucurându-se de o educație privată de invidiat, Meredith reușește să pună în practică ceea ce Matthew Arnold recomandă în teorie ca pe cea mai bună instruire critică: „să ai acces la tot ce este important în cunoașterea și gândirea universală”. Proza lui Meredith, la fel ca și poezia sa de altfel, este atât de variată în construcție și tipologie încât face imposibilă o descriere sumară. Relevantă din acest punct de vedere este remarcă tinerei eroine Nesta din *One of Our Conquerors* care, fericită în propria căsnicie, simte o fericire mai mare atunci când află că a putut ajuta o altă femeie: „știu ce înseamnă să te bucuri de o viață plină”. Scriitorul care încheie seria a doua din *Victorian Writers* este *Robert Louis Stevenson*, un autor ale cărui opere se bucură de o deosebită apreciere, în pofida propriilor estimări. Se știe că Stevenson îi sugera soției sale, într-o scrisoare, să nu-i întârzie publicarea biografiei prea mult după moartea sa, crezând că numele îi va fi uitat după patru ani. Spre surprinderea sa, operele majore, *Treasure Island* (1883) și *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), sunt astăzi repere culturale incontestabile, câștigându-și faima mai ales în urma unor ecranizări de succes. În spiritul întregului demers critic de până acum, și anume acela al complexității și profunzimii, autorul volumului de față nu îi iartă lui Stevenson unul dintre defectele majore, mascat oarecum de succesul postum. Este vorba despre capcana superficialității în care Stevenson intră din dorința de a simplifica lucrurile până când ele își pierd contactul cu viața reală. Indiferent de aceste neajunsuri, așa cum însuși autorul acestui volum apreciază, dacă vom face un studiu similar peste o sută de ani, probabil că operele lui Stevenson vor fi considerate relevante. Semnificativă prin maniera de abordare a unor autori importanți ai literaturii engleze, precum și prin caracterul său util, lucrarea de față reprezintă un reper editorial pentru domeniul amintit. Studenții facultăților de litere, profesorii de limba engleză sau toți cei interesați în studiul literaturii victoriene au acum la îndemână un instrument foarte important. De asemenea, valoarea volumului este sporită de faptul că acesta face parte dintr-o întreagă serie dedicată peisajului cultural victorian.

MANUELA LEAHU

Victor Brauner, l'aimé de Dieu

La comète Haley

Je suis né dans une ville des Carpates : vers 2000 mètres de hauteur- l'hiver y était extrêmement rude et c'était presque inaccessible (...). Un des souvenirs dont j'ai conscience, c'est l'apparition de la comète : je vous dis cela parce que c'était à l'époque une terreur, on pensait que la comète allait un jour toucher la terre et la faire disparaître ; il y avait une espèce de terreur de la fin du monde »¹.

On peut dater ce souvenir avec précision, puisque l'avant-dernier passage de la comète de Halley remonte à 1910. Victor Brauner avait alors 7 ans. On se rappelle que la vie de l'écrivain Mark Twain est marquée par le passage de la comète, à un interval de 71 ans, le dernier passage de celle-ci étant en 1910.

« De toute manière, le jour où cette comète devait venir- la nuit, qui était une belle nuit très claire-(...) notre famille s'était habillée en grand costume de cérémonie. Ils nous avaient habillés nous aussi et nous nous sommes mis devant la fenêtre pour voir la fin du monde. Cette fin du monde est survenue avec une très jolie petite boule bleue qui a passé tranquillement et alors la vie a repris avec un grand : Bon ; allez-vous déshabiller et au lit ! La fin du monde était finie ».

On sait que les souvenirs d'enfance sont avant tout une reconstruction, fonction d'une histoire, qui leur est postérieure.

Ce n'est pas par hasard non plus si Bran Stoker située dans les Carpates le séjour du Comte Dracula : au-delà du cliché, la culture populaire roumaine (moins touchée que d'autre par la répression ecclésiastique et n'ayant pas connu l'Inquisition) est peuplée de striges et de fées. Herman Brauner le père est féru du spiritisme et Victor Brauner enfant surprendra parfois des séances dont il gardera un net souvenir, comme il se souviendra de cette somnambule, qu'il observait. Il fera souvent référence à ces éléments troubles, dans un beau tableau à la

cire de 1946 par exemple, intitulé « Strigoï la Somnambule » ou dans cette étrange confession picturale qu'est l' « Ultratableau biosensible » de 1948.

L'œil

Pour s'être représenté, en 1931, à 28 ans, privé d'un œil qu'il perdrait pour de bon dans un accident avec des amis, Victor Brauner a été l'emblème de la mise en échec du rationalisme par les surréalistes- au point qu'on a parfois négligé de regarder au-delà du symbole, l'œuvre du peintre.

Il raconte également qu'il a tenté de faire à l'époque, trois photographies, dont deux les a perdues, et une, restée par hasard, selon lui, est mystérieuse... L'action se passe Boulevard Montparnasse et l'on s'aperçoit dans le fond de la maison où habite Dominguez et où il lui est arrivé l'accident dans la nuit du 27 au 28 août 1938. Le personnage photographié ressemble à Dominguez. Si l'on restitue le travail de photographie on verra que l'axe du regard de Victor Brauner à ce moment et celui de l'appareil vont directement au numéro 83 du Boulevard Montparnasse, au lieu de l'accident .

L'histoire du surréalisme fourmille de ces rencontres du hasard objectif, qui ne sont pas portées par un destin extérieur, mais en quelque sorte provoqués par une attention particulière du monde.

Breton lui-même est fréquemment témoin de faits divinatoires ; le rendez-vous avec l'inconnu de la Tour Saint-Jacques (dans Arcane 10), cette dispute avec sa femme à Lorient, la phrase qu'il écrit avec Soupault, suggérant que « les grands magasins de la Ménagères pourraient prendre feu » un an avant leur effectif incendie...

C'est dans cette atmosphère d'extrême attention aux « lapsus » du réel que se produisirent les événements du 28 août 1938, que devaient coûter à Victor Brauner son œil gauche : un réseau si finement tissé de coïncidences les entoure qui ébranlera le rationalisme le plus endurci. L'accident eu lieu vers minuit, au domicile d'Oscar Dominguez où c'était réuni un petit groupe d'amis. Une dispute violente ayant éclaté entre Dominguez et Esteban Francès, Victor Brauner qui ne comprend pas les termes de cette querelle menée en espagnol, s'interpose et tente de retenir Francès tandis qu'on immobilise Dominguez - ce dernier pourtant a le temps de se saisir d'un verre qu'il lance violemment en direction de son adversaire, mais c'est Victor Brauner qui est atteint. Son œil est découpé comme par un chirurgien, et les fragments de verre, selon Alain Jouffroy, disposés dans la plaie d'une manière si géométrique qu'il eût fallu un spécialiste pour les y introduire volontairement » (Alain Jouffroy, Brauner, 1959, p. 31).

« On m'a soutenu, écrit Victor Brauner, et en passant devant une glace pour sortir, en quelques millièmes de secondes, j'ai vu mon visage et l'image du portrait que j'avais fait . Cela s'est gravé dans ma tête, mélangé à toute la confusion de ma pensée ; de ce fait la première chose que j'ai dit au docteur G. qui était en train d'opérer mon œil, c'était pour parler de mon portrait en confirmant que l'œil était perdu ». (manuscrit inédit, Archives Victor Brauner, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou)

Si l'on considère que l'autoportrait est peint comme dans un miroir, la prémonition est exacte, c'est bien l'œil gauche qui est détruit.

Victor Brauner, très marqué par l'événement, va constituer une sorte de « dossier » de l'obsession oculaire dans sa vie et sa peinture ; il y écrit en 1944 :

« Maintenant six ans et demi ont passé depuis la perte de mon œil gauche, cette mutilation étant éveillée en moi comme au premier jour, constituant le fait le plus douloureux et le plus important qui me soit arrivée. A travers le temps et les événements il constitue la clef fondamentale de mon développement vital (...). Ma peinture j'en porte la marque physique, et pour cette raison et d'autres, incomprises : la nécessité obsédante de la reconstitution de tous les faits en rapport avec cette grande brèche cyclopéenne dans mon corps jusqu'alors sans la moindre déformation physique, entraînant par la suite petit à petit la dissolution de mon être physique, parallèle à la grande dissolution générale autour de moi ». (manuscrit inédit, Archives Victor Brauner, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou)

Parmi les pièces à conviction de ce dossier on trouve bien sûr au premier rang l'Autoportrait à l'œil énucléé peint en 1931 :

« Un portrait, un jour où je n'avais plus rien à faire : cela arrive comme cela, j'étais vide, j'ai voulu faire un portrait minuscule de moi-même devant une glace, et j'ai peint ce portrait. Pour l'animer un peu, pour le rendre un peu plus extravagant, comme tout est possible, j'ai enlevé un œil. Et bien, c'est cet œil-là, qui m'a été enlevé. La blessure était identique, huit années plus tard. »

Le réalisme confondant de la prémonition est plus singulier encore à proportion des indices multiples qui viennent s'y raccorder : à partir de 1927, on trouve chez Victor Brauner des tableaux où les personnages sont privés de leurs yeux : en 1932 « La porte » mais également « Paysage méditerranéen », qui montre un homme dont l'œil est transpercé par un sabre qui tient une lettre de l'alphabet, un D, initiale de Dominguez. Ailleurs, l'œil se substitue à un sexe féminin (dessin, 1927), à moins qu'il ne devienne corne de taureau (« Le dernier voyage », 1937 ou « Adrianopole ou légèrement chaude » de 1937 aussi). On doit d'ailleurs y ajouter une série de philosophies faites en Roumanie en 1936 où l'on voit Victor Brauner jouer avec deux yeux de hibou en verre, et ce cliché en 1931, dont on a parlé, que le peintre avait pris avec un appareil confié par Brâncusi, qui montre un homme occupé à bander les yeux d'une voyante devant l'immeuble où ce produit sept ans plus tard l'accident. La force de ce document, qui constitue une sorte de prémonition de la prémonition, n'est guère moins grande que celle de l'autoportrait lui-même.

Et pourtant la prémonition n'est qu'un des éléments du contexte obsessionnels qui entoure l'accident ; peut-être le plus immédiatement intrigant, il ne doit cependant pas fixer exclusivement l'attention.

Victor Brauner observe que les circonstances accompagnent et amplifient sa mutilation : du plus petit détail (une amie, faisant le récit de la soirée du 27 au 28 août, se blesse à l'œil gauche avec la paille de son verre) jusqu'au cataclysme de la guerre qui se déclanche l'année suivante, tout lui semble en quelque sorte épouser son propre destin. Il devient malgré lui une victime exemplaire portant sur ses épaules le sort du monde.

« J'étais- dira-t-il- engagé vivant dans une aventure d'irresponsabilité » (cité par A. Jouffroy, op. cit. , p. 32).

Jean Clair a donné par ailleurs, une analyse minutieusement informée de la convergence d'intérêts pour la question de l'œil chez les artistes du début des années trente : le chapitre de l'Age d'Homme intitulé « Les yeux crevés » », « L'Histoire de l'œil » de Bataille où l'œil est blessure érectile, à la fois mâle et femelle, la « Pointe à l'œil » de Diego Giacometti.

« L'expérience psychanalytique nous met, en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre ses yeux. Beaucoup d'adultes sont restés sujets à cette angoisse et ils ne redoutent aucune lésion organique autant que celle de l'œil (...). L'études des rêves, des fantasmes et des mythes nous a ensuite appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration. Même l'auto- aveuglement du criminel mythique Œdipe n'est qu'une atténuation de la peine de castration qui eût été la seule adéquate selon la loi du Talion ».

(S. Freud- L'inquiétante étrangeté, Paris, 1985, p. 231)

Ce qui nous frappe dans l'aventure de Brauner, probablement ce qui nous la rend si proche et inquiétante, c'est précisément son hallucinant degré de généralité ou pour dire les choses plus exactement, son hallucinant degré de conformité au mythe. Œdipe n'explique pas Victor Brauner, c'est Victor Brauner qui rejoue pour nous la tragédie de Sophocle :

« Ma peinture est autobiographique - écrit-il en 1962- j'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire parce qu'elle est universelle. Elle raconte aussi les rêveries primitives dans leur forme et dans leur temps »(op. cit. , p.84).

La psychanalyse ne nous dit rien qui vaille sur la prémonition, la rencontre, le hasard objectif- elle n'est pas une raison dernière, mais elle nous livre un terrain où faire coexister ces faits inexplicables. Ce dont Victor Brauner a très rapidement l'intuition, après son accident, c'est donc moins de sa situation d'exception que du caractère représentatif de son aventure ; sa propre punition, il l'assimile à la punition que s'inflige la conscience morale de l'humanité avec le nazisme et la Seconde Guerre Mondiale.

Il va s'initier à la Kabbale- pour tenter une approche globale de la réalité- et signera bientôt Victor ∞ pour témoigner de son enracinement panthéiste dans le monde. Sa peinture également va évoluer, et Pierre Mabille fait justement observer que Victor Brauner ne tenait pas les tableaux prémonitoires pour ses grandes réussites picturales ; c'est en quelque sorte délivrée de son message qu'il pourra ouvrir son œuvre aux influences extérieures et en forger véritablement le style.

Pour le sacrifice de l'œil, à la fois mutilation et libération, Victor Brauner va dépasser l'idée commune que l'artiste est une individualité créatrice, un sujet qui s'exprime : il devient un fantôme, le point de rencontre par où les mythes ancestraux et la réalité se résolvent en peinture, en tableaux... cette indécision entre soi et le monde est aussi ce que certains appellent la folie.

Dans la période qui précède l'accident, la peinture de Victor Brauner est tendre, ses formats, par nécessité, peut-être sont réduits, les couleurs volontiers acides, le modèle accusé

(Adrianopole, 1937). Nous retrouvons le trait précis de l'Anatomie du désir et des Morphologies, où Brauner célèbre ironiquement le modèle de l'hybride.

L'accident n'interrompt pas à strictement parler cette préoccupation du mélange, de la condensation qui ordonne souterrainement l'œuvre de Victor Brauner. Les lycanthropes qui donnent leur titre à la série des tableaux de fin 1938 jusqu'à la fin 1939 sont bien des hybrides : femme- animal (Au crépuscule, 1938), animal –objet (Fascination, 1939) ou composites du règne minéral avec l'animal, le végétal et l'humain (La Pierre philosophale, 1939). Du point de vue strict de la peinture, ils sont pourtant très différents des tableaux qui les précèdent, on les dirait volontiers flous.

La gamme chromatique s'est restreinte aux ocres, verts et jeunes éteints, comme cela se produit souvent dans l'histoire de la peinture lors de périodes de recherche ou de crise (Les Picasso et les Braque de 1910 ne sortent guère du gris, concentrés comme ils sont sur la décomposition de la forme. De même comme Vlaminck, Derain ou Dufy réintroduisent-ils massivement le noir dans leur production des années 20). On a le sentiment que Victor Brauner illustre en quelque sorte sa propre errance, ce flou qu'il chérit de sa convalescence, de sa solitude, ce besoin de se rassembler après un cataclysme.

Ce qui dissout à ce moment-là dans la peinture de Brauner comme lavée par un acide, ce sont les artifices de la perspective : cet espace à trois dimensions qui est le nôtre n'est pas celui où peuvent se concilier les contours que Victor Brauner veut apprivoiser. Il commente aussi, dans ses carnets, l'évolution de sa technique :

*« Nébuleuse- brouillard
Toujours poussé ces possibilités
Par le flou les objets changent
D'un objet à l'autre c'est le flou
Qui fait le lieu (...)
Les profondeurs sans profondeur,
Voilà l'espace nouveau
Étudié les qualités multiples du flou à cet effet (...)
Le flou jouera un rôle très important
Dans la métamorphose. Ce sera lui
Qui liera la nouvelle forme naissante
A l'ancienne forme mouvante »*

(Archives Victor Brauner. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou (carnet « Alpin »)

Le chiffre

S'il fallait dater l'intérêt de Victor Brauner pour les sciences du chiffre, l'alchimie et l'astrologie (on emploiera ces mots de préférence à celui de l'occultisme, qui a été forgé au XIXe et désigne plutôt le goût de ce siècle pour le bizarre et les sociétés secrètes).

Les références les plus identifiables et les plus notables, chez Victor Brauner s'avèrent toutefois toucher à la Kabbale, c'est-à-dire à la mystique juive : on ne peut donc exclure que les procédés ne lui en aient été familières dès l'enfance.

S'il importe de recenser les emprunts indéniables de Victor Brauner à différentes traditions religieuses et hermétiques, c'est en ne perdant jamais de vue que sa peinture n'est pas un message codé, et que ces emprunts

valent surtout par la singularité de leur intégration à une pratique picturale issue d'un tout autre contexte.

Certains éléments de la kabbale sont directement utilisés dans *Les Amoureux*, un tableau -objet de 1943, c'est le carré magique dit aussi « Sceau de Solomon » qui dispose les nombres dans un carré de neuf cases de façon que le chiffre 5 occupe le centre et les nombres paires les angles : la somme des trois chiffres additionnés verticalement, horizontalement ou en diagonale est toujours identique.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Il avait un rôle protecteur et on l'utilisait pour la confection des amulettes. L'utilisation picturale du Carré Magique a précédent fameux : une figure semblable apparaît dans *La Mélancolie* de Dürer. Dans la dernière colonne, ces chiffres 15 et 14 voisins, renvoient à la date de la gravure 1514 ; ce carré (qui fut souvent associé au palindrome SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS) serait ainsi à rattacher à l'iconographie de la Vanité, bien qu'il ne joue chez Victor Brauner aucun rôle allégorique à proprement parler.

En relation avec les origines du Tarot, l'Aleph, caractère qui résume pour la Kabbale l'univers tout entier dans l'union des principes mâle et femelle figure au front du *Surréaliste* (1947) - qui est conforme à l'androgynie, comme à celui du personnage volcanique des *Amoureux* messagers du Nombre.

La démarche rituelle de la numérologie kabbalistique imprègne un certain nombre de situations vécues par Victor Brauner : citons parmi d'autres exemples, sans doute aussi probants, deux cas de coïncidence patronymique. Le plus connu est bien sûr illustré par un tableau, *La rencontre du 2 bis rue Perrel* (1946). Installé, en 1945, c'est-à-dire en retour de l'exil des années de guerre, dans un atelier de la rue Perrel. Brauner, s'aperçut que le Douanier Rousseau avait autrefois vécu à la même adresse : à l'incitation d'André Breton, il décide de marquer par une toile sa différence à cette nouvelle manifestation du hasard objectif.

Pour la mystique juive, en effet, l'univers est issu des lettres de l'Alphabet et chacune d'entre elles est affectée d'une valeur chiffrée. Dans les *Amoureux*, en 1943, Victor Brauner avait déjà repéré les 13 lettres de son nom comme un élément significatif.

Le chiffre douze ou treize renvoie aussi aux attributs de la divinité dans la théologie juive. Quant au chiffre sept, Victor Brauner l'utilise fréquemment dans les signatures des années 40, où le V et le B des initiales sont dessinés par sept points reliés.

Une commune fascination pour les chiffres a-t-elle contribué à le rapprocher de Novalis ? Ce dernier avait eu, dans une lettre à Schlegel, la prémonition de la passion violente qui devait l'unir à Sophie (dont la mort constituera à la fois le drame central et la clef de sa vie).

Brauner ne limite pas son expérience à la Kabbale : a-t-il pu voir, à Marseille, l'Hermès Bicéphale de Roquepertuse, la figure gallo-romane ? Hermès est aussi celui qui donne son nom à la science hermétique, le verbe qui unit le feu terrestre de Vulcane à celui solaire d'Apollon. Son image est le poisson (symbole christique), qui occupe lui aussi une place privilégiée dans la typologie générale du bestiaire braunien.

L'alchimie, science d'Hermès, livre aussi son contingent de symboles et d'archétypes et s'il en était besoin, le nom que donna Victor Brauner à sa maison de Varangille- l'Athanor, qui est le creuset de la Pierre Philosophale- témoignerait de l'intérêt qu'il portait à cette branche particulière du savoir.

« *Ce qu'il faut savoir en gros- écrit Sarane Alexandrian- c'est que le symbolisme de Brauner est à la fois précis et inspiré. Ce serait donc une grave erreur que de croire qu'il subit une influence déterminée. Il les subit toutes selon l'émotion du jour* » (S. Alexandrian- Victor Brauner, in L'œil, n° 10, 1913).

Ca peut être la rencontre de quelque science secrète bien sûr, lorsqu'une correspondance s'établit avec le sujet du tableau, mais sans adhésion à un système.

La numérologie fantaisiste que l'on trouve dans l'extraordinaire dessin préparatoire à M.K. vient donner la mesure et la raison dadaïste de l'alchimie braunienne.

La fascination de Brauner pour le mode de pensée ésotérique n'est donc pas naïve : elle n'en est pas moins réelle. Il y trouve un terrain d'exercice, et un écho à sa gourmandise des mots rares et brillants, sonorités parfois évocatrices de l'Orient.

Egalement, le jeu de cartes, comme le jeu d'échecs (on connaît la passion de Marcel Duchamp pour celui-ci) sont des modes traditionnels d'appréhension du monde qui ne sont pas étrangers à l'alchimie et à la Kabbale, que leur symbolique recoupe parfois. En outre, l'alchimie est porteuse de subversions, étouffée par l'Eglise et par la Science et l'attirance des surréalistes s'en trouvait renforcée.

La folie

L'oubli des références qui structurent l'identité ou bien leur inhibition peut entraîner chez le schizophrène des phénomènes de confusion du temps et de l'espace, la projection des affects dans des objets inanimés, un sentiment de dépendance et de responsabilité tout à la fois, vis-à-vis de l'univers qui porte le moindre geste à des conséquences incalculables.

Le rapprochement s'impose évidemment entre cette pensée qui retourne, par crainte d'affronter les frustrations du monde, à un fonctionnement pré-logique, et les constructions mythiques de la pensée primitive.

Mais au lieu que le schizophrène s'isole dans son univers réorganisé, la pensée magique des primitifs se transmet comme un patrimoine et structure la communauté autour des mythes et des rituels qui sont à proprement parler la culture des civilisations qui ne connaissent pas l'inférieur enchaînement de l'Histoire.

Un même schéma de pensée peut donc avoir des aspects opposés suivant les formes dans lesquelles il s'incarne, et le rapprochement que l'on peut effectuer entre la folie, la logique primitive et l'art de Victor Brauner n'est pas un diagnostic sur son auteur, qui n'est pas plus « fou » que « sauvage » : l'œuvre, comme l'explique Michel Foucault, est même le contraire de la folie. La lecture, conseillée par Stauffacher, des ouvrages de M. A Sècheyay, sur la thérapie de la schizophrénie, éveille en lui des échos très profonds. La méthode de M. A. Sècheyay est dite de « la Réalisation symbolique »² ;

elle tire sa source du traitement d'un jeune schizophrène, Renée : vers l'âge de 19 ans, une série de circonstances cliniques entraîne cette jeune fille à se réfugier dans un autisme de plus en plus profond. M. A. Sèchehaye peut déduire de l'interprétation des pommes qu'elle réclamait comme seule nourriture une grave frustration infantile : une erreur de diagnostic avait fait répondre à ses cris de famine par un rationnement croissant ; cette frustration compliquée d'une incompréhension de la mère et d'une violente jalousie à l'égard des frères et sœurs avait induit des désirs meurtriers et un sentiment de culpabilité insupportable qui motivait la fuite dans l'autisme. Victor Brauner perçut-il dans l'histoire de Renée quelque image de la sienne propre ? Toujours était-il qu'un certain nombre de tableaux- notamment en 1948, mais pas la suite également font directement référence à M. A. Sèchehaye.

Le Totem de la Subjectivité blessé, qui fut peint à Ronco (près de Genève), est ainsi commenté, sans le titre « En grand danger de mort » :

« Les dents des staliniens ont blessé à mort le petit Victor et l'ont emprisonné ; ils vont l'empêcher d'aller atteindre la pomme socialiste qui est sa liberté physiologique.

La pomme socialiste

La pomme soleil lait noir

La pomme maman.

Le petit Victor va être blessé et brossé avec les dents des grands Victor qui ne veulent pas le laisser aller vers sa pomme pour qu'il y trouve sa tranquillité. »

« Les Deux grands Victor arrachent brutalement les sources vitales du petit Victor représentées par des pommes-seins », « La pomme socialiste », « L'indignité paternelle » ont la même origine, tout comme cet étonnant tableau de 1950 intitulé « Le poulet mange Mamaman » qui évoque la scène de cannibalisme que le père de Renée mimait pour plaisanter sur sa mère, qui se laissait faire en riant cependant que l'enfant se glaçait d'horreur. Le thème de la régression à l'état foetal est si fréquent chez Victor Brauner (voir le cycle Là-bas) qu'il ne saurait non plus être étranger aux analyses de prostrations de l'autisme.

La thérapeutique prônée par M. A. Sèchehaye repose sur un accompagnement contrôlé du délire des malades, destiné à les apaiser pour faciliter la récupération des structures de la personnalité : c'est ainsi que pour Renée, outre les pommes qui étaient distribuées en quartiers comme on donne un biberon, elle inventa un bébé, Ezéchiel, destiné à servir de double, un tigre en peluche dit maman- tigre, de la crème fouettée dite neige purificatrice pour apaiser le sentiment de culpabilité.

Petit à petit la frustration fut réduite par ces compensations et le désir de meurtre assouvi par sa réalisation symbolique sur des frères et sœurs de papier : la guérison était proche, qui permettait de passer du Renée boit le thé que maman donne » de la jeune malade au « je bois mon thé » de l'adulte socialisé.

On a là une indication très précieuse sur la naissance des « Victor », l'organisation du cycle fondamental de l'Onomatomanie : Victor Brauner a consacré quatre mois à cette seule série.

Si Victor Brauner attachait tant de prix aux ouvrages médicaux du dr. Sèchehaye, c'est peut-être au fond que le mécanisme intitulé « Réalisation symbolique » est tout simplement pour lui le processus de l'art, et sa fonction :

faire du délire, processus destructeur, une force créatrice par un contrôle qui le bride, sans toutefois le nier.

L'Eros

Le Surréalisme n'eut pas, concernant la sexualité, de position univoque. Tous les auteurs ont souligné la contradiction entre l'hypostase de l'amour fou et la revendication de Sade, entre une volonté libératrice et les réticences individuelles telles qu'elles apparaissent dans les Recherches sur la sexualité.

L'imagerie du mouvement (Man Ray, Bellmer, Dali) use dans l'ensemble d'une rhétorique de l'érotisme – c'est-à-dire de la suggestion et de la litote – et postule que le désir n'est rien sans l'interdit qui lui désigne son objet. Eloge parfois somptueux du trouble. A en croire Breton « *le monde sexuel en dépit des sondages entre tous mémorables que dans l'époque moderne y auront opéré Sade et Freud, n'a pas... cessé d'apporter à notre pénétration son infracassable noyau de nuit* » (André Breton, « Introduction aux Contes d'Arnim », 1933) . L'Eros surréaliste est une force obscure.

La sexualité n'est pas regardée dans l'oeuvre de Brauner autrement que dans la plénitude de son accomplissement, attitude qui n'est pas probablement pas sans rapport avec la lecture des écrits qui se rattachent à la Kabbale. Elle fournit en effet une leçon des origines du monde que l'on retrouve dans Naissance de la Matière (940) ; ne dit-elle que les âmes mâles sont issues du côté droit de Dieu, les âmes femmes du côté gauche ? Le tableau reproduit cette bipartition.

La Kabbale (et Milton, Novalis) poserait ainsi deux axiomes :

La sensualité est une émotion légitime, l'interdit ne lui est pas consubstantiel :

C'est une émotion contagieuse, qui se répercute sur l'univers dans son ensemble.

On trouverait dans Wilhelm Reich (à qui Victor Brauner rend hommage dans un titre de 65, l'Orgospoutnik et qu'il a lu) une version moderne de cette conception extatique et réconciliation de la sexualité. Mais de telles idées sont en réalité courantes dans l'histoire des religions, et l'on ne peut s'empêcher d'effectuer ainsi quelques rapprochements entre certaines traditions archaïques et nombre d'oeuvres de Victor Brauner : un dessin de Lion Lumière Liberté, qui fait suite) Naissance de la Matière et aboutit à une série de tableaux, exposée chez Iolas en 1976, fournit un tableau d'équivalences :

Lion Lumière Liberté
Passé Présent Avenir
Attrance Explosion Fruit

Dont la dernière séquence se retrouve dans le portrait tentaculaire de Novalis. La lumière est assimilée à l'extase, la liberté en est le fruit.

Il est rare que l'androgynie ne soit pas, sous une forme ou sous une autre, présent dans ces constructions mythiques. Victor Brauner en propose deux versions : l'une, Nombre (1943) est plus exactement un hermaphrodite, c'est-à-dire une créature pourvue à la fois des caractères mâle et femme. L'autre,

Congloméros(1941) est à proprement parler un être d'avant la chute et la séparation, ou d'après la réconciliation, qui n'est donc pas ou plus sexué.

Les représentations sexuelles y sont des figures de son interprétation du monde (comme sont les motifs hindous d'enchevêtrement de corps auxquels Congloméros fait aussi penser) sont une réalisation symbolique.

BIBLIOGRAPHIE

- Sarane Alexandrian, Victor Brauner, ed. Oxus, Paris, 2004
Victor Brauner, Surrealist hieroglyphs, Catalogue d'exposition, Menil Collection, Houston, 12 oct. 2001-6 jan. 2002
André Breton, Introduction aux Contes d'Arnim, 1933
S. Freud, L'inquiétante étrangeté, Gallimard, Paris, 1935
Alain Jouffroy, Brauner, Ed. Georges Fall, Paris, 1959
Marc Kober, Victor Brauner, l'illuminateur, publié sur Internet (www.paris3.fr)
Pierre Mabille, L'œil du peintre, In Minotaure, n°12-13, mai 1939
Rive droite Victor Brauner Espaces hypnotiques ; 7 février 5 mars 1961
M.A. Sèchehay, La réalisation symbolique, Ed. Hans Huber, Berne

¹ La transcription de l'entretien avec Françoise Dumayet pour «Terre des Arts» en 1961 est sujette à quelques approximations mais les modifications apportées à la lettre sont mineures

² M.A. Sèchehay, La réalisation symbolique, Ed. Hans Huber, Berne

Realismul clasic în arta fascistă italiană

Gino Severini, asociat de către public cu futurismul și cu tablouri precum *Memorie di un viaggio* a pictat tabloul *Maternità* ce preia multe elemente de la Mantegna sau Ghirlandaio. Aceste două lucrări sunt atât de diferite încât pare greu de crezut că au fost pictate de către aceeași persoană și chiar în aceeași perioadă. Îndepărtarea lui Gino Severini, și nu numai a lui, de la avangardă a dus la multe dezbateri și a anticipat o schimbare artistică generală în perioada post-belică din Italia. Îndepărtarea lui Gino Severini, și nu numai a lui, de avangardă este tema prezentului articol care pleacă de la premiza că imaginea nu este neutră, nu este decorativă, nu este un accesoriu, ci purtătoare a unui mesaj ascuns într-o rețea de trimiteri culturale sau politico-sociale pe care încercăm să le interpretăm. Lipsa de neutralitate a imaginii nu înseamnă că orice imagine este purtătoare a aceluiași nivel de semnificație: există mai multe grade de semnificație ale imaginii care derivă nu doar din elementele interne (cum ar fi postura personajelor, gesturile, atributele care le caracterizează, organizarea spațiului, etc.), ci și din elementele externe (tipologia, destinația lucrării, asociațiile pe care le generează, contextul în care s-a născut, etc.).

Formele avangardelor au reprezentat criza valorilor, a culturii și a societății, exprimând disconfortul moral printr-o artă nonconformistă. După primul război mondial, unii artiști au simțit dorința de a se întoarce la o nouă ordine intelectuală care în artele vizuale s-a exprimat prin întoarcerea la formă, la observarea realității naturale, la valorile umane. Între cele două războaie mondiale, întoarcerea la clasicism și la tradiție a devenit evidentă în toată Europa, nu doar în Italia; este suficient să-i amintim pe Derain și Vlaminck, Picasso în perioada sa clasică.

Încheierea marelui război, deși victorioasă, lasă Italia într-o gravă situație socială, economică și politică. Artă italiană își descoperă din nou în propria istorie energia și stimulentele pentru reînnoire. Recuperând valorile plastice ale lui Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Carlo Carrà propune întoarcerea la o pictură prevalent figurativă și concretă, cu figuri și obiecte creionate, ca volum și consistență, de umbre și perspectivă. Am ajuns la anii douăzeci ai secolului al XX-lea care marchează începutul unei mișcări artistice intitulate *Novecento* ce se impune drept filonul oficial

al artei italiene și prezintă genuri clasice ale picturii, natura moartă, portretul, scenele de interior, peisajul. Pictura curentului *Novecento* răspunde din plin esteticii regimului fascist care susține mișcarea și prin comenzi pentru lucrări publice de anvergură; evoluția picturii italiene este însă limitată de autarhie și de indiferență pentru confruntarea internațională. Faptul că fascismul a folosit clasicismul în scopuri propagandistice și că de fiecare dată când li se cerea să elogieze aspirațiile sau puterea țării, artiștii foloseau modele clasice a dus la o neîncredere în limbajul clasicismului.

Alegerea numelui *Novecento* (secolul XX) este strâns legată de continuarea definirii faimoaselor epoci cronologice și stilistice: *Quattrocento*, *Cinquecento*, etc. Dar, în același timp, ridică și o problemă de principiu: că fiecare epocă are arta sa și că artiștii trebuie să aibă o continuitate istorică și să nu repete, să nu se întoarcă, este un semn de încredere în propria epocă.

Născut în 1920, *Novecento* a fost practic inventat de criticul de artă Margherita Sarfatti și se dezvoltă mai ales la Milano, urmând ca în 1925 să se transforme din grupul *Novecento* în *Novecento Italiano* la nivel național.

Arta *Novecento*-ului a fost susținută de către Margherita Sarfatti nu doar prin studii, ci și prin încurajarea grupului. Datorită legăturii sale personale cu Benito Mussolini a putut să susțină mișcarea și prin facilitarea demersurilor sale culturale.

Inițial, artiștii care făceau parte din *Novecento* erau în număr de șapte: Mario Sironi, Anselmo Bucci, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba și Pietro Marussig. Majoritatea artiștilor italieni au aderat la *Novecento*, deși aveau tendințe diferite; printre cei mai importanți îi enumerăm pe Arturo Tosi, Mino Maccari, Ardengo Soffici, Ottone Rosai, Filippo de Pisis, Felice Casorati, Massimo Campigli, Osvaldo Licini, Giorgio Morandi și Gino Severini. Unii dintre aceștia au abandonat *Novecento*-ul pentru a se îndrepta către pictura abstractă, precum Licini, Atanasio Soldati și Alberto Magnelli, în timp ce alții au preferat expresionismul din cauza ideilor lor antifasciste.

În 1931 o expoziție a pictorilor *Novecento* la Helsinki, în Finlanda, a făcut cunoscută mișcarea în întreaga Europă, însă în 1945, odată cu căderea fascismului, noile curente abstracte au dat lovitură mortală *Novecento*-ului, care a devenit istorie.

Pentru a se referi la arta interbelică din Italia, și nu numai, critica folosește diferite sintagme. Printre acestea se numără neoclasicism, „noul clasicism”, „reînvierea clasicistă”, „întoarcerea la ordine”, „apelul la ordine” (acesta din urmă fiind titlul unei cărți din 1925 a lui Cocteau - *Rappel à l'Ordre*). În țările cu regim totalitar - Rusia sovietică, Italia fascistă, Germania hitleristă -, clasicismul era un instrument grandilocvent care traducea îndemnul la ordine. Fascismul îl cultiva și ca pe un mijloc de a nutri sentimentul naționalist și năzuințele imperiale ale regimului. Pentru a evidenția tocmai această legătură de subordonare a neoclasicismului față de regimul fascist din Italia, Paolo Fossati folosește sintagma „Renaștere la comandă”.¹

Am optat pentru sintagma „realismul clasic” deoarece „întoarcerea la ordine” și *neo-traditionisme*², exprimă linia programatică a artei din această perioadă, iar neoclasicismul sau renașterea clasicismului ar include purismul și pictura metafizică. Puriștii, de exemplu, au încercat să îmbine idealurile clasice ale clarității și ordinii cu o viziune funcțională adecvată epocii mașinii, în timp ce pictura metafizică a folosit reperele neoclase, îndreptându-se, însă, către oniric. Massimo Carrà vorbește despre Umanism³, însă este vorba

mai degrabă despre o orientare tematică și formală și mai puțin de o mișcare intelectuală de o asemenea anvergură precum Umanismul.

Evoluția realismului are la bază studii ale pictorilor italieni asupra marilor artiști, precum Giotto, Paolo Uccello și Piero della Francesca, dar și publicarea unor eseuri și studii care susțin această tendință artistică.

Cu intenția de a clarifica situația, a apărut revista „Valori plastici”, care între 1918-1922 a avut o contribuție importantă în elucidarea problemelor și atmosferei artistice, fiind un punct de plecare pentru orientările ulterioare. Fondată la Roma în 1918, cu puternice convingeri pro-italienești și anti-nordice (în Italia nord însemnând aproape toți ceilalți), „Valori Plastici” a publicat articole ale lui Giorgio di Chirico, Alberto Savinio și Carlo Carrà, care i-au garantat seriozitatea. Valorile plastice din numele revistei se referă la revenirea la Giotto și Masaccio. Universul liniștit, ce derivă din trecutul nobil, intenționează să protejeze arta modernă de labirintul experimentărilor.

Sub coordonarea lui Mario Broglio, „Valori Plastici” a devenit locul de întâlnire al multor idei și polemici care exprimau programul pentru un nou clasicism italian.

Gino Severini, pictor și critic, în studiul său din 1921, *Du Cubisme au Classicisme*, cercetează relațiile dintre artă și număr, fiind adeptul ordinii și disciplinei, convins că regula, gramatica și sintaxa aparțin părții celei mai elevate și nobile a meseriei, care este uneori atât de aproape de artă încât face parte din actul creației. Nu consideră numărul esența realității, ci doar un principiu al armoniei lucrurilor, fiind conștient că aceste reguli nu sunt o finalitate a artei, ci un mijloc, pentru că „o realitate geometrică și matematică nu va fi niciodată o realitate artistică.”⁴

Cele două eseuri ale lui De Chirico, *Il ritorno al mestiere* și *Classicismo pittorico*, au avut o importanță fundamentală pentru stabilirea liniei programatice a realismului clasic. Cele două mari direcții sunt: întoarcerea la meserie, aprofundarea acesteia prin studiul marilor artiști, prin respectarea uneltelor pentru pictat și revenirea la linia neîntreruptă și la tematica antropomorfă.

Noua formulă pentru întoarcerea la normalitate, teorizată de Severini și De Chirico, și nu numai, a avut pentru Carlo Carrà rezultatul că tradiția și modernitatea nu mai formau un dualism, ci existau într-o legătură directă, contopindu-se.⁵

Intenția era aceea de a explora reinterpretarea clasicismului și mai puțin de a se întoarce total la tradiția figurativă, rezultând într-un stil prozaic și sobru, în tendința către o suprafață închisă și o structură bine conturată și solidă, cu forme compacte, butucănoase, rotunjite, lipsite de fragilitate. Este un amalgam între Masaccio, Cezanne, Modigliani, Matisse și Picasso din perioada clasică.

Fiecare obiect este redus la forma sa tipică. În peisaje, colinele par niște mase imense, lucrurile par pietrificate, cerul devine orizont calm. Figurile sunt simplificate, reduse la forma corpurilor lor, au ceva din zeii arhaici. Animalele devin simple imagini ale aspectului lor vizibil. Frumusețea lucrurilor constă în desenarea simplă a formei lor.

Nu s-a schimbat doar stilul pictural, ci și stilul decorativ al expozițiilor. Suprapunerilor de artă și ornament, ce caracterizau sălile de expoziție în perioada de dinainte de război, li se opun acum decorațiuni în care ornamentul este considerat superfluu, sau cel puțin redus la o formă liniară. Rolul galeriei este doar acela de a expune operele de artă încadrate într-o ramă simplă.

Austeritatea acestor săli este în acord cu formele și planurile simplificate ale artei expuse.

Mijloacele clasice ale artei idealiste, linia neîntreruptă, pe care futurismul a frânt-o ca opoziție la clasicism, redevine elementul determinant al desenului.

Plecând de la Giotto, Masaccio, Uccello, Piero della Francesca, pictorul italian recunoaște aspirațiile sale: forma solemnă, realitatea simplă, imaginile clare. Convingerile realismului clasic au fost timp de 20 de ani, până la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, fundamentul gândirii artistice dominante din Italia. Conceptul fundamental se baza pe elaborarea formei obiectelor.

Iconografia artei oficiale în Italia poate fi indicată de temele abordate, care făceau obiectul competițiilor. În această perioadă se acordau numeroase premii care reflectau interesele speciale ale statului pentru anumite teme. În 1930 s-a acordat pentru prima dată un premiu pentru cea mai bună scenă de maternitate; alte premii au fost acordate pentru lucrări dedicate poeziei muncii, pentru imagini care amintesc Marșul spre Roma din 1924. Premiul partidului fascist din 1930 a revenit lui Arnaldo Carpanetti pentru *Incipit Novus Ordo*, o compoziție simbolică în care Mussolini apare ca un Hamlet semi-militar. Faptul că Mussolini este singurul element stabil din această compoziție nu este fără o intenție simbolică profundă.

Caracterul naționalist se poate vedea în iconografie, dar se reflectă și în vânzările operelor de artă. Între 1895 – 1914, vânzările lucrărilor italiene au depășit ca număr vânzările operelor de artă străine în șapte din cele unsprezece expoziții. Pentru următoarele douăsprezece expoziții, însă, doar în primul an, 1920, au predominat vânzările operelor de artă străine. Pentru perioada 1922 – 1942, vânzările operelor de artă italiene au fost copleșitoare.

Strada ce trebuia urmată era cea a sincerității și a "italienității", nu labirintul experimentărilor în care se pierd adevăratele valori umane.

Imaginile în câmpul muncii sunt tipice artei publice din această perioadă dificilă. Eroii productivi: muncitor, dacă este bărbat, mamă, dacă este femeie sunt universali. Reprezentarea acestei teme în diferitele țări diferă în funcție de mitologie. Artă mexicană este dominată de zeiță renăscute; artă germană este dominată de tipologia nordică narcisistă; iar în Italia, apar referințe clasice ca de exemplu în mozaicul de la Palazzo Venezia, Roma, în care Mussolini apără Europa de taurul (Comunist).

În general, iconografia oficială italiană este utopică și imperialistă: prima este reprezentată prin imagini rurale cu țărani fericiți ce inspiră bogăție; cea de a doua prin imagini ce celebrează forța și războiul în afara țării. Tabloul lui Giovanni Barbisan *Cei mai buni prieteni ai noștri sunt țăranii* a câștigat în 1936 premiul, indicând importanța temei.

Maternitatea a fost, de exemplu, un subiect preferat. Putea fi tratat destul de natural, sau în stil explicit renescentist, cu influențe din tablourile renescentiste cu *Fecioara și pruncul*, ca în tabloul lui Severini, *Maternità*.

Nudul care era fie temă artistică neutră, fie temă erotică, a continuat să apară în această perioadă. Nudul bărbătesc, fie adolescent, fie matur, servea ca emfază a fascismului asupra aspectului athletic și campaniei demografice. Aceasta din urmă era un plan conform căruia bărbații necăsătoriți plăteau o taxă pentru starea lor civilă, femeile prolifiche fiind răsplătite. Femeile nud, fie mame sau necăsătorite, reprezentau iconografia pentru campania menită să încurajeze procreația. Este un exemplu clar de iconografie ce servește

scopurile ideologiei fasciste, sau cum o numește Susan Sontag „arta era subordonată nevoilor politice.”⁶

Regimul încearcă să răspândească o cultură fascistă de masă prin intermediul activităților sportive care au devenit un instrument de agregare socială. De aceea s-a transpus în iconografie prin teme cu atleți.

Guvernul fascist prefera tematica epico-populară, în schemele neoclasi-ce și cu scopuri sociale și educative, mai ales anti-experimentale, împotriva extravaganțelor și improvizațiilor avangardelor.

Realismul clasic corespundea din plin intențiilor ideologice ale partidului: aducea echilibru și stabilitate, ceea ce își propunea și partidul fascist, trimitea la trecut, la tradiție și aducea în prim plan naționalismul mult dorit, suprapunea realității faptelor, o realitate eroică.

Realismul clasic trebuie considerat în relație cu două puncte de referință: războiul și fascismul. Întrucât este o mișcare artistică ce și-a găsit inspirația în marea artă a secolelor XIII, XIV, XV apare și problema originalității.

Primul război mondial a fost văzut ca un catalizator pentru „întoarcerea la ordine” post-belică, simțindu-se nevoia stabilității și valorii confirmate a tradiției. Printre opoziții acestei idei se numără Carlo Carrà și Giorgio de Chirico care consideră că nu schimbările istorice sunt cele care determină restaurarea, ci o schimbare interioară, de ordin moral sau etico-psihologic. Werner Haftmann⁷, dimpotrivă, susține că răsturnarea valorilor avusese loc înainte de război. Contextul este unul mai amplu decât cel al războiului. A fost și răspunsul popoarelor care au asistat la un proces de industrializare, adesea devastatoare, la amploarea valorilor materiale ale secolului al XIX-lea care a pus accent pe progres și dezvoltare. Ca opoziție, tradiția clasică a oferit o oază de liniște.

Pe 26 martie 1923, la inaugurarea expoziției *Sette pittori del Novecento* de la Milano, Benito Mussolini și-a declarat pentru prima dată intențiile în ceea ce privește intervenția statului asupra artei. Instalat ca prim ministru doar cu 5 luni în urmă, era mai preocupat de consolidarea poziției sale politice decât de discursul estetic. Cu toate acestea Mussolini a recunoscut poziția privilegiată a autonomiei creative și rolul artistului în regimul fascist. În această declarație Mussolini a invocat suportul reciproc, al regimului și al artiștilor, în interesul spiritului uman, declarând că nu intenționează să încurajeze ceea ce poate fi numită arta statului. Artă ține de domeniul individualului. Datoria statului este aceea de a nu submina arta, de a crea condiții artiștilor, de a-i încuraja din punct de vedere artistic și național.⁸

Mussolini nu a recunoscut ca oficial un stil în detrimentul altuia în ciuda eforturilor conjugate ale intelectualilor și birocraților de a crea o artă a statului. În schimb a creat o politică culturală bazată pe o serie de controale administrative menite să descurajeze opoziția printr-o combinație de coerciție și toleranță. Prin urmare, perioada fascistă a fost marcată de pluralism în domeniul artelor vizuale care a permis coexistența avangardelor și a neoclasicismului. Aspectele legate de stil erau lăsate în seama artiștilor și criticilor care duceau adesea la polemici pe teme legate de conținut și mai puțin de formă. Intenționat sau nu, politica rezervată a lui Mussolini a cucerit comunitatea intelectuală. Ceea ce a făcut și mai puțin probabilă posibilitatea realizării unei opoziții culturale: strategia de a permite o marjă de libertate creativă i-a determinat pe artiști să accepte, chiar să susțină regimul. O altă modalitate de a-și atrage consensul

intelectualilor era aceea de acorda premii și titluri academice celor care prin mijloace artistice exprimau dezideratele partidului fascist.

Toleranța fascismului italian în ceea ce privește diversitatea în artă era diferită de atitudinea nazismului german, a cărui politică culturală monolitică a dictat modelul culturii populare, cât și stilul.

Putem vorbi despre artă fascistă sau cultură fascistă? Unele studii susțin că, prin definiție, cultura este imună coerciției și propagandei retorice pe care se baza regimul. Pe de o parte, arta este percepută ca fiind independentă de preocupările politice, puritatea sa derivând din autonomia absolută a valorilor formale și din capacitatea cognitivă independentă. Pe de altă parte, este considerată o oglindă a epocii sale, un produs intrinsec al realității sociale, economice și politice. Cultura perioadei fasciste includea ambele aspecte. Fiind un sistem totalitar, teoretic, fascismul nu lăsa la voia întâmplării nici un element al constructului social și, prin urmare, contamina orice manifestare culturală care nu i se opunea. Impunându-se ca o anti-ideologie⁹, evita articularea unui set de principii unitare sau doctrine determinând o cultură lipsită de substanță și oportunistă. Fascismul a manipulat ideile altora, dar nu a articulat niciodată o expresie proprie, autentică.¹⁰

Atunci când ne referim la tipul tablourilor expuse cu ocazia acordării Premio Cremona, o expoziție subvenționată de stat de la sfârșitul anilor 1930 care imita realismul didactic al artei naziste, termenul „artă fascistă” capătă un sens puternic peiorativ.¹¹

Regimul nu produce artă fascistă, ci încearcă să absoarbă ceea ce este produs în mod liber, promovând inițiativele ce-i leagă pe artiști de regim. Norberto Bobbio susține că nu a fost vorba de cultură fascistă, ci, mai degrabă de cultură crociană datorită aportului semnificativ al lui Benedetto Croce în ceea ce privește mediul cultural.¹²

Întrucât cuvântul de ordine pentru fascism era să acționăm și nu să gândim, era foarte puțin probabil ca în această perioadă să se înregistreze progrese semnificative în domeniul cultural.¹³

Această ambivalență a regimului față de artă se regăsește și în ceea ce privește atitudinea artistului față de regim. Arhaismul poate fi interpretat în două moduri diferite: pentru grupul politic și social care deținea puterea în Italia putea fi prezentat ca reflectarea sau ca o dovadă a trimiterilor insistente la noblețea tradiției și naționalismului, așadar ca o nouă mitografie italică; iar opozanții grupului politic puteau interpreta aceeași mitografie ca o evaziune necesară în lumea fanteziei pure.¹⁴ Artiștii își exprimau cu noul stil lirismul personal. Așadar existau două tendințe în grupul *Novecento*, una spre o artă a regimului și una spre o artă a evaziunii. Panaceul pe care pictorii italieni din epoca fascistă l-au găsit a fost sub forma acestor două tendințe – arhaism monumental în tablourile cu figuri umane și refugiu în tablourile cu peisaje și natură moartă – care oscilau între celebrarea epocii mussolinienne și căutarea unei coerențe personale, încercând să evite compromisul cu regimul.

Din cauza inspirației directe din marii pictori italieni, realismul clasic poate fi perceput ca o soluție facilă pe care au găsit-o pictorii italieni ai secolului XX pentru a soluționa criza în care se ajunsese. Pentru a clarifica această problemă ridicată de imitare a marilor artiști îl cităm pe Ruskin: „pictura sau arta, în general, cu toate procedeele ei tehnice, problemele și scopurile ei particulare, nu este altceva decât un limbaj expresiv și nobil al gândirii, dar, în sine, fără nici o valoare. Cine a deprins ceea ce numim în mod curent întreg meșteșugul picturii, adică arta de a reprezenta fidel orice obiect din natură,

nu a învățat propriu-zis decât limbajul prin care urmează să își exprime gândurile. A făcut deci exact tot atât de mult pentru a deveni ceea ce noi în mod obișnuit considerăm un mare pictor, pe cât a făcut și acela care a deprins arta exprimării gramaticale și melodioase, pentru a deveni un mare poet”.¹⁵ Pictorii italieni ai secolului al XX-lea, prin revenirea la ordine, au revenit la limbajul pictorilor clasici, dar nu au dobândit și gândirea acestora. De Chirico în eseu său *Il ritono al mestiere* vorbește despre vehicul, despre metodele de exprimare, dar nu și despre ceea ce exprimă acestea, despre mesajul transmis prin mijloacele expresive. Prin întoarcerea la realismul clasic, pictorii au încercat să folosească un limbaj neadecvat timpurilor lor cu riscul de a nu putea transmite profunzimea mesajului.

Soluția pe termen lung avea în vedere schimbarea convingerii cum că marea tradiție trebuie limitată doar la imitare, ci că aceasta reprezintă și o sursă pentru invenție și inovare. Intenția nu este aceea de a reproduce anticii, ci de a înțelege o lecție, acordând atenție picturii lui Giotto, Paolo Uccello, Masaccio și Carpaccio.

Bibliografie:

- Carlo Carrà, *Il rinnovamento delle arti in Italia*, Milano, Il balcone, 1945
- Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Gino Severini, *Dal cubismo al classicismo*, Firenze, Le Monnier, 1972
- Giuseppe Prezolini, *Le fascisme*, Paris, Editions Bossard, 1925
- Guido Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1980
- John Ruskin, *Însemnări despre artă*, București, Meridiane, 1968
- Massimo Carrà, *Carlo Carrà. Disegni, acquarelli, litografie*, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- Maurice Denis, *Definition de neo-traditionnisme* în « Du Symbolisme au Classicisme. Théories », Paris, Hermann, 1964
- Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del novecento*, Torino, Einaudi, 1986
- Paolo Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre* în “Storia dell’arte italiana”, vol. III, Torino, Einaudi, 1982
- Rossana Bossaglia, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979
- Susan Sontag, *Fascinating Fascism*, New York Review of Books, 6 februarie, 1975
- Ulrich Schmid, *Style versus Ideology: Towards a Conceptualisation of Fascist Aesthetics*, în „Totalitarian Movements and Political Religions”, Vol. 6, Nr. 1, pp 127 – 140, Iunie 2005, New York, London, Routledge Press
- Werner Haftmann, *Enciclopedia della pittura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1960

NOTE

¹ Paolo Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre* in "Storia dell'arte italiana", vol. III, Torino, Einaudi, 1982

² Maurice Denis, *Definition de neo-traditionnisme* in « Du Symbolisme au Classicisme. Théories », Paris, Hermann, 1964

³ Massimo Carrà, *Carlo Carrà. Disegni, acqueforti, litografie*, Firenze, La Nuova Italia, 1980

⁴ Gino Severini, *Dal cubismo al classicismo*, Firenze, Le Monnier, 1972, p 43

⁵ Carlo Carrà, *Il rinnovamento delle arti in Italia*, Milano, Il balcone, 1945, p 41

⁶ Susan Sontag, *Fascinating Fascism*, New York Review of Books, 6 februarie, 1975.

⁷ Werner Haftmann, *Enciclopedia della pittura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1960

⁸ Rossana Bossaglia, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979

⁹ Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del novecento*, Torino, Einaudi, 1986

¹⁰ Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

¹¹ Ibidem

¹² Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del novecento*, Torino, Einaudi, 1986

¹³ Giuseppe Prezzolini, *Le fascisme*, Paris, Editions Bossard, 1925

¹⁴ Guido Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1980

¹⁵ John Ruskin, *Însemnări despre artă*, București, Meridiane, 1968, p 29

MARIAN PETCU

Apariția ilustrației în presa din România (I)

Spectacolul iconografic oferit de presă are un început modest și prea puțin cercetat, din păcate, la noi. În studiul de față prezint câteva repere semnificative despre apariția și evoluția ilustrației de presă, a fotografiei în publicațiile românești, cu regretul că pentru multe perioade informațiile sunt lacunare din cauza absenței surselor de informare, dar și a accesibilității limitate la documente.

Ilustrațiile calendarelor și ale almanahurilor

Prima vârstă a ilustrației de presă are ca particularitate reprezentările florale – chenare, vignete, letrine – mai mult sau mai puțin izbutite din punct de vedere artistic. Autorii lor au rămas, cel mai adesea, necunoscuți. Acestora li se adaugă gravuri cu scene biblice, scene galante ori, pur și simplu, ilustrări ale unor întâmplări („vederi imaginare”).

Spre exemplificare, *Calendaru pe 112 ani* (Iași, 1785) a fost ilustrat cu gravuri chiar de editorii săi, protoierii Mihail și Policarp Strilbițchi; *Calendar așezat pe șapte planete...* (București, 1823-1858) a avut gravuri semnate de Ion Zugravul; *Calendarul* tipărit la Buda (1828-1832), conținea litografii de L. Colman și Lehnhard, iar *Calendarul puricelui* (1880-1881), caricaturi de Schüller; *Calendarul pentru toți* (1862-1884) și *Calendarul României* (1870-1872) au fost ilustrate (desene și litografii) de Max Barfuss și H. Dembitzki, cel din urmă oferind imagini și pentru *Calendarul poporului român* (1874), *Calendar pentru toți românii* (1874-1906), *Calendarul Ghimpelui* (1868-1875) etc.

Alte nume ale pionieratului ilustrației de presă au fost Wallenstein (*Calendar pentru toți românii*), Johan Tröster (*Calendarul poporului*, Sibiu, 1886-1917), G. Weinrich (*Calendar popular românesc*, 1838-1854), cel care avea atelierul la București, „în mahalaua Izvor, nr. 844”.¹ Îi amintim aici și pe Jean Pernet (*Calendarul Prosperității*, 1858; *Calendar istoric și literar*, 1859-1861) al cărui atelier de gravură se afla în strada Gorgani, nr. 10, pe Carol Popp de Száthmary (*Calendarul Războiului*, 1880-1881), C. Jiquidid (*Calendarul Scaraoski*, Iași, 1886-1889, *Calendarul Lumea Ilustrată*, 1894-1918 etc.), A. Roșculescu (semnează ilustrații, alături de Jiquidid, începând cu 1886) și alții.

Uneori, pentru ilustrarea unor periodice din această categorie, editorii utilizau lucrările mai multor artiști, cum a fost cazul *Calendarului istoric și popular* (1855-1869), editat de G. Ioanid, în paginile căruia se găsesc imagini semnate de Gh. M. Tattarescu, A. Bieltz și C. Lecca sau al *Calendarului Minervei* (1899-1916), lucrare cu caracter enciclopedic, poate cea mai bogată în imagini, în care apar reproduceri după opere semnate de artiști români și străini, printre care Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Dimitrie Paciurea, Ary Murnu, Oscar Obedeanu, Octav Băncilă, Constantin Artachino, Camil Resu, Nicolae Vermont, Arthur Verona, D. Stoica, Alexandru Száthmary etc.

Nöel Duhamel, ilustratorul poveștilor din *Calendarul Halimei sau 1001 de nopți* (1878-1887), Alexandre, cel care este autorul caricaturilor din *Calendarul literar și umoristic* (1865-1866) și multe alte nume, mai mult sau mai puțin cunoscute, se alătură celor de mai sus.

După cum se poate observa, unii dintre ilustratorii amintiți erau străini, așa cum au fost și pictorii austrieci J. Rey și A. Kaufmann, aduși în țară de Mihail Kogălniceanu, pentru a realiza ilustrații pentru calendarele pe care le-a editat (*Calendar pentru poporul românesc*, Iași, 1842-1846, de exemplu). Explicația stă în aceea că numărul artiștilor autohtoni, capabili să contribuie la îmbogățirea calendarelor cu imagini era destul de mic, încât n-ar fi de mirare să descoperim că Gheorghe Asachi a devenit, forțat de împrejurări, desenator-ilustrator de presă.

Ilustrația ziarelor și a revistelor. Desenatori și caricaturiști.

Autorii multor ilustrații publicate în presă au rămas anonimi. Uneori, în paginile ziarelor se puteau citi anunțuri de tipul „...*Bobârnacul* va ieși sub o direcțiune nouă, cu scrieri mai variate și cu gravuri lucrate de renumitul xilograf, d. Reiss, ajutat de cel mai bun desenator sosit din streinătate”.^{1a} *Timpu* din 29 oct. 1877, făcea cunoscută publicului apariția ziarului *Resboiul*, unde redactor urma să fie Gr. H. Granda, iar ilustrator Henric Mueller ș.a.m.d.

Însă printre cei mai prolifici și mai frecvent evocați ilustratori s-au aflat pictorii, graficienii și caricaturiștii Mantu, Iser, Jiquid și Ross.

„...Reviste cu caricaturi politice am avut de mult în România. *Adevărul* a fost însă primul cotidian care pe lângă celelalte arme s'a servit și de cea a caricaturii politice. Se poate spune că el a încetățenit chiar un gen în această direcție la noi (...) Primul care a ridicat «Chestia zilei» la rangul artei a fost iubitul nostru Mantu (...) Plecând Mantu i-a luat locul Iser - un alt artist în ale caricaturei, cu o tehnică și cu o compoziție cu totul deosebite de acelea ale lui Mantu ...”², nota Barbu Brănișteanu, în urmă cu o sută de ani. „După ironicul și scepticul bohem Petrescu, după vigurosul și causticul Mantu, caricatura lui Iser aduce cu ea o notă filosofico-socială (...) Ochiul acesta al pamfletarului social este propriu lui Iser”³, aprecia un alt ziarist de la *Adevărul*, la 1906, când toate caricaturile din acest cotidian erau realizate de Iosif Iser.

Sub titlul „Desenatorul gazetar”, un ziarist anonim scria, la 1929: „...la noi desenul de gazetă început cu Jiquid se continuă cu Petrescu, Murnu, B'Arg, V. I. Popa, Gic, Dragoș, Ross, Gruia, Sel, Dralex etc., artiști dintre cari unii au fundat societatea umoriștilor...”⁴

Evocând apariția ilustrației în ziarele *Adevărul* și *Dimineața*, unul dintre cei citați mai sus, B'Arg, amintea că „cei dintâi desenatori au fost Hlawsa,

un abil compozitor al peniței și Jiquide. Începuturile desenului politic au făcut epocă (...) Artachino, Vermont și Nae S. Petrescu-Găină (...) N. Mantu, Iser. După plecarea lui Iser, «Chestia zilei» a ilustrat-o Ressu vreo doi ani. După Camil Ressu a urmat vreme de patru ani cel care face acum aceste însemnări fugare (B'Arg – n. n.). Urmează Șirato (...) După plecarea lui și până la Război «Chestia zilei» o face iarăși Iser. Urmează apoi după război colegul nostru A. Dragoș (...) Astăzi (...) este desenată de d. Ross.”⁵

„Chestia zilei” a fost numită caricatura publicată în fiecare zi, ani de-a rândul, pe pagina întâi a *Adevărului*, poate cea mai izbutită caricatură politică a momentului. Este important să precizăm că în perioada la care ne referim, aproape toate cotidienele publicau caricaturi, fotografiile făcându-și loc mai târziu în paginile ziarelor, după cum vom vedea. La 1905-1907, bunăoară, în *Ațiunea Conservatoare* semna, ca ilustrator, A. Murnu, în *Universul*, Vittorine Vespasiani, *Adevărul* și *Dimineața* îi aveau pe Iser și pe Aurel Dragoș, *Viitorul* pe Ressu și Marin ș.a.m.d.⁶

Unul dintre contemporanii celor evocați, A. P. Samson, credea că „I. Ross a ilustrat paginile *Adevărului* și *Dimineații* cu cele mai reușite portrete-caricaturi din presa noastră. Înaintașul lui a fost Iser, personalitate mult mai complexă: caricaturist, critic de artă (...) și mai ales pictor. Ross a făcut numai caricatură ...”.⁷

Firește că fiecare dintre numele amintite ar merita cercetări punctuale, mai ales că autorii dicționarelor i-au ignorat cel mai adesea, fie integral, fie, în cazul artiștilor, au omis activitatea lor de caricaturiști – ilustratori de presă.

Ieșeanul Constantin Jiquidi (1865-1899), remarcabil desenator și pictor român, și-a publicat caricaturile și desenele în numeroase publicații, îndeosebi în *Epoca* (din 1888) și *Moftul român*. Nici creațiile fiului său, Aurel Jiquidi (1896-1962) nu sunt mai puțin valoroase.

V. Rola Piekarski, considerat „întemeietor al litografiei artistice în România”⁸, artist de origine poloneză, (născut în Rusia, Smolensk, 1857) a studiat la Varșovia, Cracovia și Zürich; se mută în România la 1887, unde va lucra până în anul morții, 1909. A fost profesor de desen la școli și gimnaziile din Slatina și Târgu Jiu, devenind un apropiat al tipografului-editor Nicu D. Miloșescu (Târgu Jiu). Aproape toate cărțile publicate de acesta, în perioada 1894-1905, au fost ilustrate cu litografii ori zincografii de Rola Piekarski. Ilustrațiile sale au mai apărut în revistele *Jiul*, *Amicul Tinerimei*, *Șezătoarea Săteanului*, *Lumina Satelor*, dar și în gazetele umoristice bucureștene ca *Ardeul*, *Ghiță Berbecul*, *Tocilă*, *Moș Teacă* și altele. A lucrat, de asemenea, pentru ziarul și Institutul de Arte Grafice *Minerva*, din Capitală,⁹ a ilustrat *Almanahul Hygiena* (începând cu anul 1902), *Almanahul Tipografic* (1897-1904) etc.

Virgil Simonescu, pictor și profesor de desen la Liceul din Lugoj (născut 1881, Gladna-Severin), după studii de pictură la München va deveni redactor și caricaturist la *Scorpionu* (Pitești, 1912), semnând cu pseudonimul „Dr. Mâzgâială”. La München și Paris studiase și Nicolae Vermont (Bacău, 1866-București, 1932), remarcabil pictor și ilustrator al mai multor periodice, între care, *Adevărul*.

„B'Arg” a fost pseudonimul lui Ion Bărbulescu, cel care debuta ca ilustrator-caricaturist la 1888, în paginile *Farului Tinerimei*, „foaie literară și științifică”, alături de Iosif Steurer și Biju. A colaborat cu săptămânalul umoristic *Nea Ghiță* (1908-1909), împreună cu Murnu, Francisc Șirato și Boicescu, cu revista enciclopedică *Ilustrația* (1911-1912), unde mai publicau Ary Murnu, Steurer și P. Bulgăraș. Împreună cu Iosif Iser, Maria Ciurdea-Steurer și A. Balthazar

au ilustrat ziarul *Seara* (1910-1916), dar și *Zavera* (1907-1909), *Viața socială* (1910-1911), *Părerile unui spectator* (1912-1916) etc.

Graficianul și fotograful Eduard Pesky (1835-1909), născut la Codlea, se va stabili în București, unde va lucra pentru *Cimpoiul*, revistă editată de Frédéric Damé. Neagu Rădulescu, născut în anul 1912 la București, caricaturist și scriitor (licențiat în litere și filozofie) a debutat în presă ca desenator și prozator, în anul 1930. Creațiile sale pot fi găsite în paginile a numeroase publicații, printre care *Epoca*, *Facla*, *Viața Politică*, *Ordinea*, *Le Moment*, *Credința* etc.¹⁰ Caricaturistul și ziaristul Ion Sava, născut la Focșani (1900), licențiat în drept (1924), avocat, lider al studenților creștini din Iași și director al Teatrului Național din Iași, a fost „prim redactor” la *Naționalul*, *Svastica Iașului*, *Cuvântul Studențesc* și director al revistei *Caricatura*. Începând cu anul 1923 a expus și publicat numeroase caricaturi, atât în ziarele și revistele pe care le-a condus, cât și în alte periodice.

Multe dintre ziarele și revistele studiate, apărute în anii '20-'30 au fost ilustrate de pictorița și graficiana Nina Arbore (născută 1887, Tecuci – m.1942), care avea studii de pictură, la Paris. Ea s-a remarcat și în pictura murală (Catedrala din Constanța, 1936, spre exemplu). Tot după 1900 se consacră drept ilustrator Ion Sân George, desenatorul revistelor *Veselia* și *Universul literar*.

Cât privește ilustrația ziarelor, iată ce au ales să publice editorii ziarului de mare tiraj *Universul* (succes ce se va datora, în mare măsură, chiar imaginilor) în toamna anului 1884: nr. 1- „Vânătoare de Elefanți în Indo-China”; nr. 2- „Eva, statue de G. B. Villa”; nr. 3- o fată, cu un coș de flori, cu legenda „Cine vrea mai mult să ia mai mult”; nr. 4 - „Tipuri de bandiți de prin jurul Romei”; nr. 5 - „O vizită la regele Theodorso al Abisiniei”; nr. 6 - „Africană. Statuie a maestrului Caroni”; nr. 7 - „Între stânci” (doi copii, pe un litoral); nr. 8 - „Odaliscă”; nr. 9 - „Car pe munte. Desemn și xilografie de I. Pop”; nr. 10 - „Columna Traiană”; nr. 11 (lipsă); nr. 12 - „Castelul Peleş”; nr. 13 - „Torturi în Tonchin”; nr. 14 - „O casă ambulantă în America” ș.a.m.d. Registrul tematic s-a diversificat de la imagini de tip fapt divers la cele de modă și chiar portrete ale unor personalități politice. Cu excepția xilogravurilor semnate de artistul român Iuliu Pop, imaginile (gravurile) nu aveau autori (nu se precizau sursele), însă nu puteau fi copiate decât din publicații străine, italiene în cazul de față. Acesta este și motivul pentru care cercetătorul Jean Pierre Bacot își titra studiul despre *Universul ilustrat* (1892-1897) „Les mystères d'une irréprésentation nationale”.^{10a} El constata că cele 185 de gravuri identificate în colecțiile consultate ilustrau, în cea mai mare parte, evenimente din afara României: „pas de Roumain, pas de Roumanie en grandes gravure, hors les personnes royales, quelques écrivains en page intérieure et en petit format, toute la représentation est située ailleurs...”.

Fotografia

Pentru o perioadă considerabilă, fotografiile erau transpuse pe plăci de lemn, piatră, cupru ori zinc, prin gravare manuală, ulterior, fotochimică, pentru a putea fi posibilă imprimarea lor în paginile ziarelor. Aceste operații erau dificile, riscante, costisitoare și de durată. Din cauza tehnologiei, nu o dată se întâmpla ca apariția publicației să fie amânată, cum s-a întâmplat cu *Foarfece*, la 1888: „redacțiunea ziarului umoristic *Foarfece* ne roagă să anunțăm că, din cauza stricării pietrei litografice, a fost nevoită să întârzie cu două zile apariția ziarului”.¹¹

O fotografie bine realizată (deseori, retușată de un pictor) era copiată pe un suport dur, ceea ce presupunea măiestrie artistică, simț al proporțiilor, aptitudinea de a simplifica, de a distinge între esențial și accesoriu. În absența fotografiei, artiștii portrețiști se rezumau la schițe făcute în grabă, în prezența personajului, pentru ca ulterior să le înobileze cu tonuri, nuanțe, elemente de context, pentru a crea *efectul de real*.

Spre exemplu, la 20 iulie 1866, Iosif Vulcan îi scria profesorului și canonicului Ioan Micu Moldovanu: „Am dat fotografia lui Tarția pictorul ca să ți-o facă pentru *Familia...*”, iar la 5 iulie 1887, după ce îi coruse lui Vicențiu Babeș o fotografie-portret (pe care xilografii Pollak a transpus-o pe placă, dar care i se părea nereușită) îi scria lui Babeș, aflat la Oradea: „în cazul înșă dacă ați decide să-l faceți de nou, v-aș recomanda să-l dați să se facă la Viena, la Angerer, și nu în xilografie, ci în chemigrafie, care este sigură și mai ieftină cu mult...”.^{11a} Tot pe Vicențiu Babeș îl ruga să îi solicite lui Antoniu Mocioni un portret pentru *Familia* „pe care să-l trimiteți de-a dreptul la Angerer et Göschl în Viena, să-l facă în zincografie (chemizincographie), în înălțime de 12- 14 cm.”¹² (1 februarie 1890).

Mai târziu, având nevoie de un portret al lui Vasile Goldiș, pentru a-l publica într-un anuar, Vulcan îi sugera să procedeze ca și alte personalități, adică să realizeze placa-portret la firma „C. Angerer et Göschl, Wien, Ottokringasse, No. 52”¹³ (5 iunie 1899).

Din sursa citată aflăm nu numai că unele fotografii erau retușate și transpuse pe plăci de tipar, că cel solicitat de o redacție realiza, pe cheltuiala proprie, toată operațiunea (fotografia, expedierea ei la Viena, costurile gravării etc.), ci și de unde își procurau redacțiile din Ardeal plăcile fotografice la 1866 – 1900 (posibil, și mai târziu).

Prin comparație cu revistele, fotografia pătrunde mai târziu, în paginile ziarelor. Spre exemplu, într-unul dintre cele mai citite cotidiene, *Adevărul*, în anul 1906 au fost publicate numai opt fotografii: prima, portretul dr. Radovic, cu ocazia celui de-al V-lea congres al socialiștilor (16 august, o fotografie medalion); a doua, portretul lui Frederic Mistral (poet provensal, la 15 octombrie); a treia, Toma Cămărășescu, vicepreședintele Adunării Deputaților (19 noiembrie); a patra, tot un portret, N. Dimancea, deputat (28 noiembrie); a cincea și a șasea, Ciru Economu, procuror general (cu ocazia unui interviu), urmată de cea a magistratului Alex. Dobriceanu, ambele în aceeași ediție, pe pagini diferite (21 decembrie); a șaptea fotografie este de grup (nouă personaje), cu legenda „Grup dela serbarea românească la 3 Decembrie în Chișinău. Convorbire cu un fruntaș basarabean din Iași” (25 decembrie); în fine, portretul jurnalistei Ecaterina Raicoviceanu – Fulmen, de la *Adevărul*, căreia îi fusese publicat un nou volum de proză („Scrisori de femei”). Calitatea acestor fotografii lăsa de dorit – de mici dimensiuni, imagini cu punct de raster mare, hârtie poroasă, încât mai expresive par a fi portretele-desen ale diferitelor personaje.¹⁴ Menționăm că cel mai adesea, fotografiile publicate în paginile revistelor și ale ziarelor de la noi, până la 1900, erau realizate în străinătate (plăcile fotografice se importau).

* * *

Scurt „studiu de caz”. Revista *Ilustrațiunea Națională*, imprimată la Tipografia Curții Regale F. Göbl și Fiii (Strada Regală nr. 19), publica la 1912,

fotografiile lui Hr. Duratzo (atelierul său era pe str. Cantacuzino, nr. 66), desene de P. Bulgăraș, B'Arg, de Crotta, Kimon Loghi, Cecilia Cutzescu-Stork și alții, reproduse după plăcile de zinc realizate în atelierele Marvan. Uneori, fotografiile proveneau de la I. Chzanowski-Suceava, Schwartz, Fotografia Militară, L. Slusarnic-Rădăuți, Gebr. König-Rădăuți, Archip Roșca, F. Mandy, „Splendid”-Buzdugan sau Th. Thoma (autorul fotografiilor de la înmormântarea lui I. L. Caragiale). În anul 1913, revista era ilustrată de Foto „Julietta”, ing. Stelian Petrescu, dr. Vetter, Foto Voinescu, Duratzo, Al. C. Satmary, Al. Ciurcu, Glob, Mandy etc., cele mai multe imagini fiind prelucrate de zincografii Brand sau Marvan. Fotografiile semnate „Julietta”, spre exemplu (atelier deținut, se pare de A. Klingsberg) aveau imprimată mențiunea „Fotografii Curților Regale Română, Sârbo-Croato-Slovenă și Helenă” (sediul atelierului era în Calea Victoriei, nr. 44).

La 1914, alături de autorii menționați apare și pictorul venețian Antonio Zumino, care lucra în România din anul 1884. În *Ilustrațiunea Română*, fondată în anul 1911 de Jean Al. Steriadi și A. de Hertz se publicau, de asemenea, fotografii realizate de Duratzo, Voinescu, Ghinsberg, Bermann-Urlich, iar mai târziu, de Anton Miss, Foto „Rembrant” Iași, J. Ursescu, Julietta etc.

* * *

„Problemele” generate de extinderea fotografiilor în paginile ziarelor au fost numeroase: „O altă lacună în alcătuirea redacțională a presei este aceea a ilustrațiilor. Caricaturile sau desenele destinate să dea mai multă viață și putere de a cuceri atenția sunt de o calitate care jignește sau simțul estetic, sau adeseori pe cel moral. Nu numai atât însă. Marea majoritate a fotografiilor ce apar în presa noastră cotidiană, dacă nu se referă la întâmplări locale, sunt pur și simplu reproduse, fără autorizație, din revistele ilustrate străine, ceea ce dovedește sau o lipsă de probitate, sau o lesnicioasă evitare a oricărui efort imaginativ. Lucrul e cu atât mai explicabil, cu cât presa are puțința să obțină fără sacrificii mari ilustrații din toată lumea prin numeroasele agenții ce există în străinătate”¹⁵, după remarca lui Eugen Filotti, într-o conferință susținută în anul 1928.

Adevărul este că redacțiile sfidau legislația drepturilor de autor deseori, fiind destul de sărace pentru a-și permite abonamente la agențiile care ofereau imagini de actualitate, însă reacția lui trebuie pusă în context – era directorul Serviciului de presă din Ministerul de Externe.

Fotografii. Patru români (?) de geniu

Carol Pop de Szatmari (1812-1887), pictor și fotograf ardelean ce se va stabili în București, rămâne una dintre cele mai remarcabile personalități din istoria fotografiei și a fotoreportajului. A fost ales ca pictor de curte, ulterior, fotograf oficial, de cinci domnitori – Alexandru Dimitrie Ghica, Gheorghe Bibescu, Barbu Știrbei, Alexandru Ioan Cuza și Carol I – ceea ce spune mult despre performanțele lui. Fotografiile sale au fost publicate în reviste de prestigiu din străinătate – *L'Illustration*, *Le Monde Illustrée* (Paris), *Illustrirte Zeitung* (Leipzig), *The Illustrated London News* (Londra) etc. Szatmari a fost și primul fotoreporter de război din lume, proba acestei întâietăți fiind imaginile de pe front (1854), în prima etapă a Războiului Crimeii (1853-1856). Între anii 1860-1861 a editat propria revistă ilustrată, *Ilustrațiunea. Jurnal univer-*

sal; a publicat numeroase fotografii în *Răsboiul, Dorobanțul* etc.¹⁶ A fost una dintre personalitățile remarcabile ale Bucureștiului, participant la mai multe manifestări culturale internaționale, posesor a numeroase distincții naționale și internaționale.

Frații aromâni Ienache Manaki (1878-1954) și Milton Manaki (1882-1964), fotografi și cinești născuți în Avdela (Munții Pindului) vor trebui integrați, cum se cuvine, în istoria cinematografului și a fotojurnalismului. Începând cu anul 1898, au realizat fotografii în Ianina (Epir), localitate în care vor deschide, mai târziu, un renumit „Studio de artă și fotografie”. Din anul 1903 sunt cunoscuți și ca autori de cărți poștale ilustrate (virate în albastru), unele dintre acestea fiind reproduse, prin gravare (1903, prin zincografie, din 1909) în ziarul *Universul*, în revista *Junimea literară* (Cernăuți, 1910-1914) etc., dar și în lucrări științifice editate între anii 1913-1934. Din anul 1906, fotografi oficiali ai Curții Regale române, dar și ai Curții Otomane, începând cu 1911.¹⁷ Participă la Expoziția Generală Română (București, 1906), ocazie cu care primesc două medalii de aur și una de argint, pentru activitatea lor fotografică. Regele Carol I i-a oferit lui Ienache o bursă cu ajutorul căreia a călătorit în mai multe țări și a cumpărat o cameră de filmat (de la firma Charles Urban & Co., Londra, cu numărul 300). Frații Manaki sunt considerați pionieri ai filmului balcanic și unii dintre cei mai valoroși autori de fotografii, fiind revendicați de Grecia, Macedonia, Albania și Turcia, în condițiile în care au declarat, în mai multe împrejurări, că erau români (aromâni). Lor le datorăm și primul reportaj cinematografic din Balcani, realizat în anul 1911, cu ocazia vizitei penultimului sultan al Turciei, Mehmed Reshad al V-lea, la Salonic și Bitolia.

Iosif Berman (1892-1941) ale cărui fotografii apăreau în *Adevărul, Dimineața, Ilustrațiunea Română, România ilustrată, Realitatea ilustrată, Cuvântul liber, L'Independance Roumaine, Gazeta Ilustrată, The National Geographic Magazine* și altele a fost primul nostru fotoreporter autentic, precum și autor de fotografie etnografică (unul dintre fotografiile „echipelor monografice” conduse de D. Gusti). Berman a lucrat, de asemenea, pentru Associated Press (Londra), Scandinavian Newspaper Press (Scandia Press, Copenhaga), *New York Times*. În memoria sa, Sindicatul Ziariștilor din București a instituit, în anul 1946, premiul pentru fotoreportaj „Iosif Berman”.¹⁸

Fotografia, document social

Fotografia a dobândit, în scurt timp de la răspândirea sa, o importanță însemnată socială, am spune, substituit pentru cel aflat la mare distanță, reper în comparația socială făcută în diverse circumstanțe.

Iată cum se reconfigurează *anunțurile matrimoniale*, spre exemplu, o dată cu apariția fotografiei.

„Anunț de maritație. Un june cu o fizionomie plăcută, în etate de 27 ani, dorește a se căsători cu o domnișoară de creștere bună, să fie plăcută și să posede un venit de cel puțin 300 galbeni, sau și cu o văduvă tânără fără copii și care să aibă un venit de 500 de galbeni. Doritoarele sunt rugate a se adresa la administrația ziarului, sub inițialele T. I. E., trimițând și fotografiile Dlor, care vor fi înapoiate. Despre discrețiune garantează cu caracter probat” (1872 ?).¹⁹

În *Anunțatorul* din 19 octombrie 1878 (pag. 2), se putea citi următorul anunț: „Un tânăr meșteșugar, stăpân de un atelieru, dorind a se căsători cu o văduvă tânără fără copii sau o fată de rândul lui, și având o zestre corespun-

punzătoare, roagă pentru trimiterea fotografiei și condițiile la onor. Biuro de Anunciuri, asigurându-se discreția”. La 1880, în *Resboiul* din 14 iunie, „Propunere de căsătorie. Un tânăr român, d'o înfățișare nu neplăcută, c'o poziție asigurată destul de bună, care și-a făcut educația în Franca și Germania, hotărându-se a se căsători, dorește să facă cunoștință unei domnișore sau văduve tinere germane, de religie protestantă. Scrisorile împreună cu fotografiile să se adreseze la redacția acestui ziar sub inițialele S.T.Z. Discreția cea mai absolută precum și înapoierea fotografiei se garantează.”²⁰

Fotografia ca *probă* își face loc și în jurnalism, după cum rezultă din corespondențele gazetarilor de după 1900. Bunăoară, corespondentul din Dorohoi al ziarului *Adevărul* urmărise evoluția anchetei polițienești în legătură cu asasinarea familiei cămătarului Bercu Laufer din Herța – trei persoane fuseseră ucise, cu toporul, pentru câteva mii de lei. La 4 ianuarie 1906, poliția îi capturase pe cei trei asasini, „cunoscuții pungășii” Roman Ioanovici, Carp, Gădan și Gh. Manolache Dudulac, iar „cadavrele au fost fotografiate, însă deoarece nu au fost scoase bine am crezut de cuviință de a nu le mai trimite”²¹, își încheia relatarea ziaristul. Așadar, la 1906 reporterii puteau transmite fotografiile celor implicați în diverse evenimente.

Fotografia ca *mijloc* de conservare-tezaurizare a informațiilor avea să fie folosită, destul de timpuriu, în practica polițienească: „Controlul cerșetorilor. Azi înaintea prânzului au fost adunați la poliția de siguranță un mare număr de cerșetori, unde au fost fotografiați. Cei ne în stare să muncească vor fi trimiși la Răchitoasa, iar cei sănătoși vor fi împedecați să mai cerșească”, nota reporterul de la *Adevărul*, la 18 februarie 1906.²²

Pentru a da un reper și mai îndepărtat în timp – 1902, amintim că presa bucureșteană saluta gestul unei redacții sârbe, de a pune la dispoziția autorităților române un set de fotografii ale infractorilor urmăriți: „D. Naum Dimitrievici, directorul și proprietarul revistei *Politiski Glasnik* din Belgrad, revistă cari apare săptămânal și e pusă sub patronajul și controlul ministerului de interne sârb, a presintat legațiunei noastre din Belgrad un album coprinzând 103 fotografii ale diferiților criminali, asasini, hoți și pungășii, împreună cu descripțiunea fie-căruia în limbile sârbă și română, și pe cari l-a oferit ca omagiu (!) guvernului român”.^{22a} Fotografia pătrunsese și în justiție, deși mai lent decât în alte țări, după cum rezultă dintr-o conferință susținută de dr. Nicolae Minovici, la 1906: „Aseară, la orele 9, d. Nicolae Minovici, eminentul nostru medic legist și-a dezvoltat la Ateneu, interesanta sa conferință cu privire la «Fotografia în justiție». Arată cum astăzi în general întrebuințarea fotografiei în justiție, în toate ramurile antropometriei și criminologiei a luat un foarte mare avânt (...) Se plânge, însă contra prefecturei poliției Capitalei căreia timp de 14 ani i-a fost imposibil să poată creia un serviciu de fotografiere, pe când în Berlin în 7 zile a reușit să facă ceia ce acum la noi în țară i-a fost imposibil (...) Conferința s-a terminat la ora 10 jumătate. G. Rigo.”²³

Fotografia, medium autonom

Vorbim despre fotografie ca medium autonom pentru a face distincția dintre imaginile produse pentru a fi integrate în paginile ziarelor ori ale revistelor și cele care circulau ca atare, sub formă de fotografii de diferite dimensiuni și/sau sub cea a cărților poștale.

Spre exemplu, la 11/23 februarie 1866, când Al. I. Cuza era silit să abdice, a fost propus pentru succesiunea la tron Philip de Flandra. „Chiar în

ziua următoare” nota G. Crutzescu, „cu un uimitor simț al afacerilor, Letzter, fotograful din Piața Teatrului anunța: «Cea mai nimerită fotografie a I.S.P. Philip, Conte de Flanda, proclamat de către toată națiunea, la 11 februarie, ca Domn al Principatelor Unite Românești, sub numele de Filip I, se află de vânzare pe Podul Mogoșoaiei No. 48, la fotograful L. Letzter». După cum se știe, nu Filip va deveni domnitor, ci Carol, de aceea, acționând rapid, la 26 aprilie, fotograful Smedeanu pune în vânzare «Portretul lui Carol I, exactitatea asemănării garantată»” (la 10 mai, Carol intra în București – n.n.).²⁴

Un alt exemplu, la 1883, când fotograful orădean Janos Lojanek vindea portretul criminalului Sponga Pal, cel care îngrozise populația prin faptele sale, tocmai pentru a satisface curiozitatea publicului.²⁵ Chipurile actrițelor, cântărețelor ori ale altor vedete vor fi, de asemenea, multiplicat și comercializate ori de câte ori fotografii și /sau negustorii vor considera că au șanse să obțină profit. Multe dintre portretele vedetelor momentului luau forma cărților poștale: „Primele cărți poștale românești s’au făcut în anul 1873. Ele erau numai pentru interiorul țării și costau 5 bani. În 1879 s’au emis și cărți poștale externe cari costă 10 bani. Din 1891 avem și cărți închise”²⁶ amintea un jurnalist anonim, la 1907. Și în acest caz, vom întâlni o mare diversitate de situații – cărți poștale cu caricaturi politice, cu peisaje (colorate, într-o primă etapă, manual), cu portrete ale unor personalități etc. Ulterior, fotografiile tip carte poștală vor fi multiplicat în tiraje de masă. Ele au fost utilizate, deseori, ca suport promoțional/publicitar, atât pentru publicații, cât și pentru produse, magazine ș.a.m.d. Iată exemplul celor de la *Adevărul*: „Cărțile poștale ale *Adevărului*. Cu începere de astăzi punem în vânzare o serie de cinci cărți poștale ilustrate politice datorite iubiților noștri artiști Mantu, N. Petrescu (Galna), Iser și Murnu. Verva desenatorilor noștri se unește cu spiritul legendei și perfecta execuțiune în culori a cărților noastre poștale, execuțiune efectuată la Munchen, sub privighierea d-lui N. Mantu, care, se știe că acum își perfecționează arta în capitala atât de artistică a Bavariei. Toți vânzătorii și depozitarii noștri au cărțile poștale ilustrate *Adevărul*, cari se vînd cu 10 bani bucata și 50 de bani întreaga serie de cinci cărți. O nouă serie este în preparațiune.”²⁷ În luna mai, 1906, *Adevărul* a lansat o nouă serie de opt cărți poștale ilustrate, reprezentând caricaturile celor opt miniștri ce compuneau guvernul la acea dată.

1. Georgeta Răduică, Nicolin Răduică, Dicționarul presei românești (1731-1918), Editura Științifică, București, 1995, p. 30.

1 a. *România liberă*, anul IV, nr. 919, 12 mai 1880, p. 2.

2. B. Brănișteanu, „Caricatura”, în *Adevărul*, anul XVIII, nr. 6228, 21 decembrie 1906, p. 1.

3. E. D. F., „Iser”, în *Adevărul*, anul XVIII, nr. 6216, 9 decembrie 1906, p. 1.

4. *Epoca*, nr. 3, 7 februarie 1929, p. 3.

5. B’Arg, „Ziarele noastre și începuturile artei plastice”, *Dimineața*, anul XXIX, nr. 9655, 13 noiembrie 1933, p. 34 (număr festiv).

6. *Anuarul Presei Române și al Lumei Politice*-1908, București, 1907, passim.

7. A. P. Samson, *Memoriile unui gazetar*, Cartea Românească, București, 1979, p. 89.
8. Iuliu Moisil, „V. Rola Piekarski ca întemeietor al litografiei artistice în România”, în *Grafica Română*, anul IV, nr. 47 – 48, noiembrie-decembrie 1926, pp. 87-89.
9. Vezi și I. Moisil, *Arhivele Olteniei*, nr. 27/1926, pp. 310-320.
10. Lucian Predescu, *Enciclopedia României*, Editura Cugetarea – Georgescu Delafras, București, 1940, p. 711.
- 10a. Jean Pierre Bacot, „Les mysteres d'une irrepresentation nationale”, în *The Global Network*, The Faculty of Journalism and Mass Communication Studies, University of Bucharest, nr. 12, 1999, pp. 89-105.
11. *România liberă*, anul XII, nr. 3263, 26 iulie 1888, p. 3.
- 11a. Iosif Vulcan, *Însemnări de călătorie (II)*. Corespondență, ediție de Lucian Drâmba, Academia Română - Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, 2002, p. 144.
12. Iosif Vulcan, op. cit., p. 149.
13. Iosif Vulcan, op. cit., p. 227.
14. *Adevărul*, anul XVIII, 1906.
15. Eugen Filotti, „Presa și problemele ei culturale”, conferință susținută la Institutul Social Român, 27 mai 1928, în *Politica culturii*. 30 prelegeri publice și comunicări organizate de Institutul Social Român, s. e., c. 1930, pp. 439-460. Notă: Eugen Filotti (1896-1975) a fost avocat și ziarist (debut în presă, la 1919), redactor la *Adevărul* și *Dimineața*, director politic la *Cuget liber*. Corespondent al ziarului *Prager Presse*, avocat al Ministerului de Război, atașat de presă la legația română din Praga. A fost director al Serviciului de Presă din Ministerul de Externe începând cu anul 1928, ambasador la Ankara, Atena, Sofia. A reprezentat România la mai multe conferințe internaționale, la care s-au dezbătut problemele presei.
16. Vezi Adrian Silvan Ionescu, „Szatmari – editor al primei reviste ilustrate românești din București”, în *Timpul istoriei (II)*. Profesorului Dinu C. Giurescu, coord. Ioan Scurtu, Mihai Sorin Rădulescu, Universitatea din București, Facultatea de Istorie, București, 1998, pp. 217-227.
17. Vezi Marian Țuțui, *Frații Manakia sau Balcanii mișcători*, Arhiva Națională de Filme – Cinemateca Română, Centrul Național al Cinematografiei, București, 2004; Ioana Popescu, *Privește! Frații Manakia*, Supliment al revistei *Martor*, VI, Muzeul Țăranului Român, București, 2001; Igor Stardelov, *Manaki*, Kinoteka ha Makedonia, Scopje, 2003.
18. Marian Petcu, „Omagiu lui Iosif Berman, primul fotoreporter român”, în *Psihosociologia & Mass media*, anul IV, nr. 3, 2001, Academia Națională de Informații, București, pp. 38-42. Vezi și Iosif Berman. A photo-album conceived by Ioana Popescu, *Martor* (supplement), nr.3, 1998, The Museum of The Romanian Peasant Anthropology Review.
19. Radu Tiulescu, „Săptămâna acum 100 de ani”, în *Săptămîna*, nr. 63, 18 februarie 1972, p. 14, apud. Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România, perioada 1834 – 1916*, Biblioteca Asociației Artiștilor Fotografi, Nr.5, București, 1985, p. 43.
20. *Resboiul*, nr. 1050, 14 iunie 1880, p.4.
21. *Adevărul*, anul XVIII, nr. 5885, 4 ianuarie 1906, p. 3.
22. *Adevărul*, XVIII, 18 februarie 1906, p. 3.
- 22 a. *Voința Națională*, anul XIX, nr. 5.203, 19 iulie (1 august) 1902, p. 1.
23. *Adevărul*, anul XVIII, nr. 5890, 10 ianuarie 1906, p. 3.
24. G. Crutzescu, *Podul Mogoșoaiei*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 102.
25. Lucia Cornea, *Repertoriul vechilor ateliere fotografice din Oradea, 1852-1950*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1999, p. 11.
26. *Albina*. Revistă Enciclopedică Populară, anul X, nr. 21, 18 februarie 1907, p. 545.
27. *Adevărul*, anul XVIII, nr. 5885, 4 ianuarie 1906, p. 3.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Lucia Cornea, Repertoriul vechilor ateliere fotografice din Oradea, 1852-1950, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1999.
- Petre Costinescu, Documente în alb-negru. Un fotograf de la sfârșitul veacului trecut – Alexandru Bellu (1850-1921), Editura Sport - Turism, București, 1987.
- G. Crutzescu, Podul Mogoșoaiei, Editura Meridiane, București, 1986.
- Ioan Lăcustă, Cenzura veghează. 1937-1939, Editura Curtea Veche, București, 2007.
- Elena Ploșniță, Fotografia basarabeană, Editura Cartdidact, Chișinău, 2005.
- Lucian Predescu, Enciclopedia României, Editura Cugetarea – Georgescu De-lafras, București, 1940.
- Georgeta Răduică, Nicolin Răduică, Dicționarul presei românești (1731-1918), Editura Științifică, București, 1995.
- A. P. Samson, Memoriile unui gazetar, Cartea Românească, București, 1979.
- Constantin Săvulescu, Cronologia ilustrată a fotografiei din România, 1834-1916, Biblioteca Asociației Artiștilor Fotografi, București, 1985
- Tia Șerbănescu, Femeia din oglindă. Jurnal, 1987-1989, Editura Compania, București, 2002.
- Marian Țuțui, Frații Manakia sau Balcanii mișcători, Arhiva Națională de Filme – Cinemateca Română, Centrul Național al Cinematografiei, București, 2004 (ediție bilingvă).
- Iosif Vulcan, Însemnări de călătorie (II). Corespondență, ediție de Lucian Drâmba, Academia Română - Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, 2002
- ***Anuarul General al României. Adrese din Bucuresci și Districte, 1896-1897, Editat de Ziarul L'Independance Roumaine, Bucuresci, 1896
- ***Anuarul Presei Române și al Lumei Politice-1908, București, 1907

Precizare

Toate titlurile de publicații, ateliere fotografice etc. din studiul de față, care nu sunt însoțite de locul apariției au fost editate/au funcționat la București.

MARIANA POPESCU

David Ohanesian

David Ohanesian face parte din generația de aur a cântăreților români care au impus arta vocală românească pe scenele lumii.

S-a născut în București, la data de 6 ianuarie 1927, într-o familie cu rezonanțe în istorie: tatăl – Parsegh, venit din Turcia, în anul 1915, supraviețuitor al progromului în care au fost uciși peste 1500000 de armeni, iar mama – Florența, o armeană românizată, descendentă a unei familii stabilă în România, pe vremea lui Alexandru cel Bun.

Școala a urmat-o la București: Școala nr.41 - „Prunea”, din cartierul Chibrit, și Liceul „Petru Rareș”- Liceu Comercial. După terminarea liceului a funcționat în calitate de contabil la C.F.R.

Fiind fermecat de muzica de operă, mai întâi ca spectator al Operei Române, se va apropia de muzică, în calitate de corist în corul C.F.R., iar în 1949, se va angaja în Corul Radiodifuziunii, cântând sub bagheta marilor dirijori D.D. Botez, Gheorghe Danga, Constantin Silvestri, Theodor Rogalski, Constantin Bobescu.

Începând cu anul 1946, va urma Conservatorul „Astra”, studiind canto cu celebrul pedagog al artei vocale – Aurel Costescu Duca, pe care David Ohanesian avea să-l numească – „maestrul vieții și artei mele”, fiind coleg cu Octav Enigărescu și Nicolae Herlea. Din anul 1948, va continua studiile la Academia Regală de Muzică, devenită în anul 1950 – Academia de Muzică „Ciprian Porumbescu”, la clasa profesorului Saghin.

În anul 1950 se transferă la Cluj, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, unde va studia până în anul 1953, avându-l profesor pe Aurel Bădescu, pe care avea să-l descrie în mod lapidar - „mîini de făurar de artiști și de suflete”.

Debutul în operă are loc la Opera din Cluj, în „Paiate” de Ruggiero Leoncavallo, în data de 4 decembrie 1950. Pentru David Ohanesian, Clujul avea să însemne „fundamentală școală a vieții”.

În anul 1958, cu prilejul montării operei „Oedip” de George Enescu, David Ohanesian va fi transferat la Opera Română din București (fiind distribuit în rolul lui Oedip), unde va funcționa până la ieșirea la pensie, în anul 1977.

În legătură cu rolul din opera „Oedip”, Ohanesian avea să facă declarații care au devenit titluri emblematice în presa vremii: „Sunt fericit că m-am născut să cânt „Oedip”; „Oedip - rolul vieții mele”.

În „România liberă” din 10 septembrie 1958, David Ohanesian avea să împărtășească opinii în legătură cu „rolul vieții sale”: „Este cea mai grea partitură,

vorbesc din punct de vedere muzical, pe care am întâlnit-o în literatura de operă. Interpretul este pus în fața unor cerințe cu totul noi. Mă refer la sferturile de ton și la declamația pe ton muzical. Din punct de vedere actoricesc este, cred, cel mai complex rol pe care l-am întâlnit în cariera mea. Sunt convins că *Oedip* va deveni opera cea mai iubită din repertoriul nostru”.

A cântat în rolul lui „Oedip”, în întreaga Europă: Paris, Atena, Berlin, Sofia, Wiesbaden, Stockholm, Lausanne, Moscova.

În perioada 1968 – 1977, colaborează cu Opera de Stat din Hamburg, la invitația directorului Rolf Lieberman. Debutul pe scena hamburgheză a avut loc cu opera „Lohengrin” de Richard Wagner, în rolul Telramund (Lohengrin fiind Placido Domingo). Timp de șapte ani, numele lui David Ohanesian a fost nelipsit din montările Operei din Hamburg. După „Lohengrin” au urmat „Aida”, „Vecerniile siciliene”, „Otello”, „Tosca”, „Amintiri din casa morților”, „Billy Budd”.

David Ohanesian a cântat în peste 2000 de spectacole de operă, realizând 41 de roluri din repertoriul de operă reprezentativ al muzicii universale și românești, atât pe marile scene ale lumii, cât și în țară.

În semn de recunoaștere a contribuției sale la impunerea artei interpretative românești, David Ohanesian a fost distins cu numeroase premii și titluri: Premiul de Stat clasa II-a, în 1965, Artist Emerit – în 1962, Meritul Cultural clasa a III-a – în 1968, Meritul Cultural clasa a II-a – în 1971, Premiul de Excelență A.T.M. – în 1985, Diploma de Onoare a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Cetățean de Onoare al Municipiului Cluj – Napoca în 1994, Cetățean de Onoare al Municipiului Brăila, Diploma de Onoare S.I.R. „George Enescu”, Membru de Onoare și Diploma de Merit U.N.E.S.C.O. - România., Steaua României în grad de comandor – în 2000, Medalia Philippe Rameau – Dijon (Franța), în 1966.

David Ohanesian a fost nominalizat de către Ministerul Culturii, pentru Premiul UNESCO, alături de compozitorul de origine română, Roman Vlad.

A primit titlul de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj – Napoca, în anul 1999, Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică „George Enescu” din Iași, Profesor Honoris Causa al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj – Napoca, recent, în noiembrie 2006, a fost omagiat în pragul împlinirii vârstei de 80 de ani și de către Facultatea de Arte a Universității „Ovidius” – specializarea Canto, care i-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa.

Rectorul Universității „Ovidius”, prof. univ. dr. Victor Ciupină, a exprimat bucuria de a omagia personalitatea unui reprezentant de excepție a vieții culturale și internaționale. În „Laudatio”, Decanul Facultății de Arte – prof. univ. dr. Florența – Nicoleta Marinescu mărturisea că „Despre eminentul bariton David Ohanesian este greu să te exprimi și să-i caracterizezi personalitatea prin forța cuvintelor, atâta timp cât arta sa, cu dăltuiri diamantine ca forță și strălucire, vorbește de la sine, printr-un uriaș palmares interpretativ”.

Studentii și profesorii, au avut ocazia să-l asculte pe maestrul David Ohanesian, care s-a adresat cu căldură asistenței, împărtășind din experiența sa, sfătuindu-i pe viitorii interpreți să se pregătească temeinic pentru „profesia dură de cântăreț, care cere enorme sacrificii”, recomandându-le să „păstreze coloana morală a străbunilor noștri”.

David Ohanesian, în întreaga sa carieră a „servit vocea” pe care a definit-o ca fiind „cel mai puternic, cel mai frumos, cel mai sensibil, cel mai perfect instrument”. Pentru David Ohanesian, meseria a constituit „Patima muzicii”, așa cum este intitulată și cartea scrisă împreună cu regretatul muzicolog Iosif Sava, apărută la Editura Muzicală, București, în anul 1985.

Festivalul Internațional „Zile și nopți de literatură” Ediția a VI-a, Neptun, Mangalia

În perioada 8-11 iunie, la Mangalia, Neptun, a avut loc a șasea ediție a Festivalului Internațional „Zile și nopți de literatură”, eveniment organizat de Uniunea Scriitorilor din România. Co-organizatorii la ediția din acest an au fost: Institutul Cultural Român, Ministerul Culturii și Cultelor și Primăria Mangalia – partenerii tradiționali ai USR încă de la prima ediție.

Festivalul, organizat sub patronajul spiritual al poetului latin *Publius Ovidius Naso*, și-a propus și de data aceasta să pună în dialog personalități ale literaturii din întreaga lume.

Programul a cuprins trei sesiuni de colocviu, desfășurate pe parcursul a două zile, la Hotel „President” din Mangalia. Tema centrală a fost „*Așteptările europene față de literatura țărilor recent aderate la Uniunea Europeană*”, cu o temă secundară: „*Scriitorii din țările ex-comuniste împărtășesc din experiența lor în urma aderării la Uniunea Europeană*”, intervențiile demonstrând un interes real pentru aspectele diverse propuse spre dezbateră.

Lecturile de poezie contemporană română și străină - desfășurate în două sesiuni distincte, la Complexul „Ambasador” din Neptun – au reunit douăzeci și șase de poeți care au citit din creațiile lor, în limba maternă și în traducere (franceză/engleză și română).

Participarea internațională a reunit peste șaiszeci de scriitori din România, Statele Unite, Albania, Polonia, Franța, Belgia, Spania, Portugalia, Rusia, Bulgaria, Slovenia, Serbia, Republica Moldova, Germania, Italia, Marea Britanie, dar și din țări care au fost prezente în premieră la această manifestare: Estonia, Letonia, Lituania, Norvegia și Slovacia.

Marele Premiu OVIDIUS, pe anul 2007 (în valoare de 10.000 Euro), acordat de Ministerul Culturii și Cultelor unei personalități din literatura lumii, a revenit scriitorului **YEVGENY YEVTUSHENKO**. **Premiul Festivalului** (în valoare de 5.000 Euro) a fost acordat de Primăria Municipiului Mangalia scriitorului **GEORGE SZIRTES**, pentru contribuția la lărgirea frontierelor literare. Premiul pentru editarea și promovarea literaturii române în lume (în valoare de 5.000 Euro), oferit de Institutul Cultural Român, a revenit **EDITURII SUHRKAMP**. Institutul Cultural Român a acordat de asemenea și cele două premii pentru traduceri din literatura română (în valoare de 5.000 Euro fiecare) – laureații fiind scriitorii **JOAQUÍN GARRIGÓS** și **MARCO CUGNO**.

Premiile Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România pe anul 2006

Juriul format din: Nicolae Rotund (președinte), Marian Dopcea, Ion Roșioru, Emilia Dabu, Iulia Pană (membri) a acordat următoarele premii:

Cartea de poezie a anului:

Dictatura trandafirului (Constanța, Editura Ex Ponto) de
ION DRAGOMIR

Cartea de critică literară și eseu a anului:

Publicistica lui Marin Sorescu (Craiova, Editura „Cellina”) de
CONSTANTIN MIU

Cartea de debut a anului:

Te iubesc e prea puțin (proză scurtă, Constanța,
Editura „Punct-ochit”) de MIHAELA BURLACU

Premiul de excelență pentru întreaga activitate literară:

DUMITRU MUREȘAN

Evenimentul a avut loc sâmbătă, 5 mai, a.c., la sediul Filialei, din cadrul Bibliotecii Centrale a Universității „Ovidius” Constanța.

Scriitorul și criticii săi

În cadrul programului de lecturi publice „Să ne cunoaștem scriitorii – Scriitorul și criticii săi”, inițiat de Uniunea Scriitorilor din România, Filiala „Dobrogea” aUSR a organizat, în perioada martie-mai, patru întâlniri de acest gen. La Colegiul „Mihai Eminescu” din Constanța a avut loc lectura publică a poetului și actorului Vasile Cojocaru. Acesta a fost prezentat de scriitorii Sorin Roșca și Emilia Dabu. Biblioteca Județeană „Panait Cerna” din Tulcea a găzduit întâlnirea cititorilor săi cu poetul și eseistul Marian Dopcea. Despre cărțile sale de versuri și-au exprimat opiniile scriitorii Ernesto Mihăilescu și Adrian Bușilă. Biblioteca orașenească Hârșova a prilejuit poetului, prozatorului, eseistului Ion Roșioru, profesor la Liceul „Ion Cotovu” din localitatea de pe malul Dunării, să citească și să dialogheze cu tinerii cititori. Autorul a fost recomandat de scriitorii Ovidiu Dunăreanu și Arthur Porumboiu. Universitatea „Spiru Haret” din Constanța, la rândul ei, a fost gazda lecturii publice care l-a avut în centrul atenției pe poetul Iulian Talianu. El a fost prezentat studenților și cadrelor didactice ale acestei instituții de învățământ superior particular de scriitoarele Iulia Pană și Amelia Stănescu.

Revista revistelor

Din revista sibiană de literatură și artă **EUPHORION** (nr. 3-4 martie-aprilie 2007), ne-a atras atenția *Ancheta* care are ca subiect *Cronica literară*. Participă la aceasta: Gheorghe Grigurcu, Ion Pop, Nicolae Oprea, Ion Bogdan Lefter, Daniel Cristea-Enache, Paul Cernat, Bogdan Crețu, Alex. Goldiș, Dragoș Varga. Am reținut aceste observații ce ni se par relevante privind subiectul în cauză:

„E fapt, nu e oare cronica literară un fel de eseu? Adică o suită de notații pe cât posibil subiective, asigurând o mare libertate de mișcare spațiului speculativ, elastic în succesele-i apropieri și îndepărtări de obiectul propus, nu o dată cu înclinații digresive, cu mărci insolite și paradoxale” (Gheorghe Grigurcu).

„Așadar, chiar în acest moment de aparentă criză a cronicii literare, scrisul critic la zi nu-mi pare a fi fundamental primejduit. Tradiția românească a criticii de acest tip e prea bogată pentru a fi grav deteriorată sau chiar întreruptă” (Ion Pop)

„Deși nu mă prenumăr printre optimiștii incurabili (lăsându-mă uneori cuprins de pesimism), nu voi înceta să cred în viabilitatea cronicii literare. Când este susținută cu onestitate, cu atitudine responsabilă, făcând abstracție de existența unor grupuri de interese (în funcție de zona geografică în care apare o revistă sau alta), această «ce-

nușăreasă” a criticii își demonstrează funcționalitatea” (Nicolae Oprea).

„Nivelul general al receptării producției editoriale a scăzut considerabil. Se practică prea adeseori însăilarea, glosa repezită, excesiv colocvială, fără criterii, fără atitudine, fără concepte, total suplinită de aplomb. Dignitatea cronicii literare e salvată de o mână de autori, majoritatea colaboratori ai unor periodice de provincie, care nu abdică de la seriozitatea oficiului. În rest – o cronică reală din ce în ce mai «foiletistică» (dar în sensul rău, superficial al cuvântului), din ce în ce mai veselă în gesticulație și limbajul «miștocăresc», din ce în ce mai tristă în fond.” (Ion Bogdan Lefter)

„Nu e cazul să plângem de milă cronicii literare, plânsul e de formă, cronica nu-i moartă, se transformă...” (Paul Cernat)

„În plus, dacă înainte rolul cronicii era să stabilească adevărata scenă a valorilor, diferită de cea oficială, astăzi ea trebuie să discearnă între atâtea apariții, căci de multe ori nonvaloarea este promovată mai zgomotos și mai eficient decât valoarea” (Bogdan Crețu)

În interviul pe care îl acordă revistei **SUD** (nr. 2-3, februarie-martie 2007) Gabriel Dimisianu schițează excelent portretul model al criticului profesionist: „În primul rând un asemenea critic trebuie să aibă o reală pasiune pentru literatură, o autentică iubire pentru literatură, pentru ce s-a scris înainte de el

și pentru ce se scrie sub ochii lui. Trebuie să aibă gust literar și capacitate de exprimare. Judecarea literaturii trebuie făcută cu luciditate și discernământ. Este, de asemenea, absolut necesar ca acel om care se dedică criticii literare să nu-și facă din profesie o carieră socială, să nu folosească exercițiul critic pentru atingerea altor scopuri decât literare. Să nu vină cu judecăți influențate de context, din afara literaturii. Și trebuie să fie un om care să nu pună mare preț pe bunele relații sociale pentru că acestea îi sunt mereu periclitate. Așa cum spunea Eugen Lovinescu, critica impune un sacrificiu, în primul rând sacrificarea raporturilor personale. Aș mai vorbi și de o altă însușire a unui asemenea critic, și anume aceea de a nu fi subordonat unei direcții sau unui program ideologic. Să manifeste spirit comprehensiv. Un critic trebuie să fie deschis către toate formele de afirmare literare. Să nu fie deschis numai către o anumită literatură și către alta nu, chiar dacă și aceasta este valoroasă. Să nu fie restrictiv, ci comprehensiv, cum spuneam, militând totdeauna pentru valoare.”

Revista **LUCEAFĂRUL** (nr. 20, 23 mai 2007) publică o pagină cu versuri purtând semnătura concitadinului nostru Arthur Porumboiu. Obsesia luminii în continuare, încercarea de a găsi în cuvânt o pavază împotriva morții, tonul frust, direct și o răzvrătire nesfârșită față de singurătate sunt „însemnele” care configurează substanța poeziei sale de acum: „Totul este mișcare: planetele / se nășteau precum iarba trimisă-n lumină / de sevele năvălitoare. / Eu însumi eram o torță / hrănită de-atomi invincibili. / Eram mișcarea neoprimei luminii / și nu mai puteam întâlni moartea, / nu mai învățam durerea necruțătorilor spini / înconjurându-mi fruntea / și din palme - / când piroanele intrau adânc - / nu auzeam decât curgerea orelor

calme. / Privirea mi-era ca țipătul de prunc / la întâia secundă! / În sufletul meu / cadranele morții nu-și mai găseau spațiu, / și beat de lumină, mă-n crustam în timp / precum un vers din Horațiu. / Nici cerul, nici pământul nu-mi chemau / clipa din urmă. / Auzeam totuși cum în fibrele Timpului, / moartea lacomă scurmă. / Însă-acolo descoperea albe fântâni / și vibrația caldă / curgându-mi pe mâini.” (*Naștere*).

Publicațiile editate de Muzeul Național al Literaturii Române s-au remarcat și se remarcă pentru eleganță, densitate și inedit în conținut, diversitatea subiectelor literare abordate, probitate profesională, valoarea colaboratorilor, ele evidențiind cu vigoare potențialul documentar excepțional de care această instituție dispune. O asemenea apariție se dovedește a fi și revista trimestrială **EUROMUSEUM** care îi are ca director coordonator pe Alexandru Condeescu, iar redactor șef pe Marin Codreanu. Numărul 2 pe 2007 al publicației cuprinde un sumar incitant ce trimite în actualitatea literară: eseuri, interviuri, pagini de jurnal, proză, poezie, traduceri, comemorări, cronici literare etc., avându-i printre semnatori ori protagoniști pe: Odisseos Elytis, Orhan Pamuc, Vasko Popa, Virgil Mazilescu, Vasile Andru, Marius Robescu, Liviu Ioan Stoiciu, Horia Gârbea, Ovidiu Dunăreanu, Adrian Alui Gheorghe, Paul Vinicius.

În **TRIBUNA** nr. 112, 1-15 mai 2007, Petru Poantă conturează profilul unui „poet al Sudului”. Este

vorba despre tulceanul Dumitru Cerna, stabilit de ani buni la Cluj și despre volumul său *Dumicatul de pelin, poeme dobrogene*. Aflăm că poezia sa evocă insistent Dobrogea, care „este un... topos cu conotații paradisiace, un posibil spațiu integrator al refugiului și fericirii (...) Echivalentul paradisiului pierdut și al vârstei de aur îl constituie aici Dobrogea arhaică, respectiv copilăria cu ambianța ei rustică.” Iar cartea luată în discuție „e, poate, cartea cea mai omogenă și mai dens lirică a autorului, dar și una care permite situarea poetului într-o perspectivă culturală mai amplă, respectiv într-o tipologie a imaginarului.”

În **ROMÂNIA LITERARĂ**, nr. 22, 8 iunie 2007, colegul nostru Angelo Mitchievici comentează cu aplomb și aplicație, demontându-i cu subtilitate mecanismele și decodificându-i mesajele, filmul, premiat recent cu Premiul *Un certain regard* la Canne, al lui Cristian Nemescu – „*California dreaming*”. Deși anunțat ca neterminat, regizorul murind într-un tragic accident, filmul a impresionat prin realismul, coerența și originalitatea sa. Dar până vom avea șansa să-l vedem, și noi, pe marele sau micul ecran, îi rămânem recunoscători cronicarului pentru inițierea pe care ne-o face: „Filmul este o comedie neagră de specific balcanic unde comicul nuanțează și amplifică dimensiunile tragicului, un fel de râsu'-plânsu' pus pe acorduri de taraf oltenesc cu electrice ritmuri din Elvis Presley cu pigment local. Combinația îl amintește pe Kusturica din vremurile bune, - ultimele filme ale sale denotă manierizarea -, însă cu ceva cu totul personal care stă într-un dozaj al burlescului și ludicului carnavalesc. Nu

o parabolă ca în *Underground* a unei Serbii scindate de conflicte fratricide ne oferă Nemescu, ci filmul realist al unei Românie rupte în două, care încearcă în zadar să-și revină, să reînnoade firul dintre trecut și prezent, să regăsească drumul pierdut și pe care visul american o luminează trist și fantast.”

În același număr pagini remarcabile despre Ioan Petru Culianu, Mircea Cărtărescu, Macedonski, Mihail Sebastian, Loris Noren și Emil Cioran, și nu în ultimul rând fragmente atrăgătoare de jurnal din a treia ediție a cărții *Familia scrisă*, în pregătire, aparținând lui Ilie Constantin.

O analiză lucidă și sarcastică, îngrijorătoare pentru noi toți, ca un semnal de alarmă, face Augustin Buzura în editorialul său „Circ cu fața la popor” din revista **CULTURA**, nr. 23, joi, 14 iunie 2007: „Consumul Cultural pe 2006 arată cu multă claritate de ce se întâmplă toate câte se întâmplă și de ce circarii au devenit atât de numeroși în contextul în care incultura și mediocritatea s-au instalat cu autoritate și în tot spațiul nostru spiritual. 54,1 la sută dintre cei chestionați nu cunosc, nici măcar din auzite, numele vreunui autor străin de literatură. 15% dintre români nu pot numi nici un scriitor român. 11% dintre repondenți nu cheltuiesc nici un leu pe activități culturale. În topul preferințelor muzicale, manelele ocupă locul trei, după muzica populară și cea ușoară, iar în privința filmului, comediele se situează pe primul loc, de unde probabil, și îngăduința cu care sunt acceptați și chiar aplaudați circarii naționali. (...) Ura, agresivitatea, arbitrariul, impostura, comedia, berica, micii, mahalaua și cacealmiștii au devenit vedetele acestui moment. (...) Nu cunoaștem impostorii, dar ne adâncim cu ei cu tot în ignoranță, iar nepăsarea de astăzi va fi plătită mai scump decât ne putem imagina”.

Bibliograf

Cărți primite la redacție

- ◆Gheorghe Istrate. **Omul întrerupt**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Nicoleta Voinescu. **Adio în Gara de Nord**. Roman. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Maria-Ana Tupan. **The New Literary History**. București, Editura Universității din București, 2006
- ◆Gheorghe Glodeanu. **Anton Holban sau „transcrierea” biografiei în operă**. Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2006
- ◆Angelo Mitchievici. **Mateiu I. Caragiale. Fizionomii decadente**. București, Institutul Cultural Român, 2007
- ◆Mirela Stănculescu. **Copilul de foc**. Cu o prefață – *Un posibil best seller* – de Alex. Ștefănescu
- ◆Valentin Tarpalaru. **Acordul de semne**. Versuri. Iași, Editura „Junimea”, 2006
- ◆Ion Stoica. **Faust XXI**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Marin Codreanu. **Centrul și marginea**. Prefață de Horia Gârbea. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2007
- ◆Iosif Caraiman. **Norii, munții, norii, norii**. Caransebeș, Editura „Dalami”, 2007
- ◆Ion Roșioru. **Etanments / Sub semnul mirării**. Antologie de poezie francofonă pentru elevii de toate vârstele. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Olimpiu Vladimirov. **Semn**. Versuri. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Angela Baciu-Moise. **De mâine până mai ieri, alaltăieri**. Versuri. Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2007
- ◆Dumitru Galavu. **Antologie de colinde dobrogene**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Florica Cruceru. **Artele la malul mării**. Constanța, Editura „Muntenia”, 2006
- ◆Florica Cruceru. **Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă-Topalu**. Repere identitare. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Emilia Dabu. **Lumina din Templul cuvintelor**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Dragoș Olariu. **Lăuntrica taină**. Versuri. Brașov, Editura „Astra”, 1997
- ◆Sanda Ghinea. **O șepcuță cu buline**. Literatură pentru copii. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Paul Ștefanopol. **Lumina din lumină**. Poezii. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2006
- ◆Olga-Maria Munteanu. **Visul e cea mai dulce cale spre nemurire**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Nicolae Cușa. **Amarradero**. Roman. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Valentina Postelnicu. **Tulcea în documente de arhive**. Constanța, Editura „Ex Ponto”, 2007
- ◆Virgil Mocanu. **Cum e corect? Tablete de cultivare a limbii române**. Constanța, Editura „Dobroga”, 2007

EX PONTO

Colaborează:

Publius Ovidius Neasu

Leonid Dottiach

Constantin Novac

Liliana Ursu

Leo Butranu

Nicolae Rotund

Evira Ilescu

Ovidiu Dumăresanu

Dan Persa

Angelu Mitchevici

Paul Cernat

Ileana Marin

Ștefan Cucu

Livia Buzoianu

Doina Păuleanu

Eugenia Leca Botezatu

Marian Petcu

Radu Vencu

Andrei Ungureanu

Dumitru Pară

Paul Sărbu

Anela Săvescu

Marius Crețanu

Mădălin Roșoru

Bianca Buta-Cernat

Florentina Nicolae

Traian Lazarovici

Robert Cosmescu

Sonia Căstăcu

Manuela Leștu

Alice Tudorogău

Magda Vlad

Roxana Lupu

Mariana Popescu

Nr. 2(15) anul V

aprilie - iunie 2007

ISSN: 1584-1189