

Ana BLANDIANA**Pauza de scris**

Marile pauze de scris,
Ca niște liniști bizare
Întrerupte din când în când
De un hohot intens
Ca de fiară plângând,
Sunete nearticulate în care
Urechea mea omenească
Nu e în stare
Nici cum
Să distingă un sens
Și nu înțelege dacă ea a surzit
Sau cel ce dicta pân-acum
Ce să scriu
Refuză să mai vorbească
Și consideră urletul în pustiu
Singura formă rămasă de exprimare,
Pe care
Eu nu știu
S-o transcriu.

G. M. TAMÁS



Înapoi la banalitate

„Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous
forçera à laisser en berne le drapeau de l'imagination”
[Nu frica de nebunie e cea care ne va face să lăsăm în
bernă drapelul imaginației]

André Breton, *Manifeste du surréalisme*
(1924)

În calitate de fost disident, politician în opoziție și teoretician din preajma lui 1989, sunt desigur adesea solicitat să fac un inventar al marilor schimbări din Europa de Est. Simt o uriașă tentație de a mă contrazice doar ca să nu mă plictisesc de răspunsurile mele, dar cred că ar trebui să-i rezist.

De asemenea, în ciuda faptului că am fost un martor și participant, nu sunt interesat de răzbunarea generației mele glorioase, nici de un discurs al nostalgiei, dezvrăjirii sau răzgândirii. Am văzut și auzit destule din astea, și e de-ajuns.

Așa că întrebarea e: „Ce mai rămâne?”

În 1989, au existat două mituri dominante: unul al „restaurației” și celălalt al „înnoirii” sau al „noului început”. Unele forțe politice au părut să creadă că nu trebuie decât să reluăm de acolo de unde Horthy, Pilsudski, Brătianu, Masaryk s-au oprit și să recreăm gunoiul respectabil care a dus, *inter alia*, la al Doilea Război Mondial, pretinzând că „socialismul” nu a fost decât un interludiu sau un vis urât. Încă mai există politicieni și jurnaliști care continuă să vorbească în acest fel, dar nu sunt luați în serios, chiar dacă se întâmplă să aibă majoritatea parlamentară – din cu totul alte motive. Alte forțe (de obicei numite „liberale”, oarecum imprecis) au părut să viseze că ar trebui să adapteze ceea ce percepeau a fi, la acea vreme, cea mai bună gândire a Occidentului, de obicei o combinație de constituționalism, drepturi ale omului, piață liberă, atitudine anti-autoritară, „deschidere”, încuviințarea globalizării, separarea bisericii de stat, „Europa” și toate celelalte. Forțele trecutului (i.e. partidele moștenitoare ale așa-ziselor „partide comuniste de stat” de dinainte de 1989) s-au alăturat unuia sau celuilalt dintre miturile dominante, iar ideologiile oficiale sunt în continuare o combinație a celor două, descrise azi cel mai adesea drept pro-Occidentale sau anti-Occidentale, „moderne” sau „anti-moderne”.

O altă linie de fractură între forțele politice este „anticomunismul”, care este făcut interesant poate tocmai de absența evidentă a oricărui fel de mișcare de stânga importantă care să susțină schimbarea radicală. Nu are legătură decât cu trecutul. În Europa de Est actuală, „comunist” înseamnă cel mai adesea ceva sau cineva legat istoric de fostul regim sau care amintește de practicile sale autoritare. În Ungaria, de exemplu, guvernul Orbán este adesea numit „comunist” și „fascist” în același articol de ziar „liberal”, ceea ce trimite vag la preferința pentru interferența statului a purtătorilor involuntari ai acestor calificative peiorative. Dar mișcările de protest și susținătorii lor, precum autorul rândurilor de față, sunt de asemenea etichetați drept „comuniști” (și agenți CIA!) din cauza revendicărilor lor egalitariste și în favoarea statului bunăstării. Însă atunci când cei din media descoperă că aceste mișcări sunt în același timp feministe, anti-homofobe, anti-rasiste, anti-război, anti-cenzură și ecologiste, se simt nevoiți să le desemneze drept „liberale” pentru că ceva ce nu amintește de perioada pre-1989 nu poate fi de stânga. (În vreme ce foștii funcționari ai Partidului care s-au alăturat, între timp, reacțiunii celei mai dogmatice, șoviniste și clericiste, sunt în continuare trecuți la „stânga”...).

Orice-ar fi, acest haos ideologic, susținut de ignoranța istorică, nu ne arată decât că natura noilor societăți din Estul Europei e de obicei stabilită prin analogii și paralele, mai degrabă decât prin încercări de definire în funcție de caracteristicile lor intrinseci.

Principalul obstacol aici constă într-o neînțelegere fundamentală.

Dilema simplistă – dacă toate astea sunt o restaurație sau un nou început – e provocată de ideea că regimurile Est-Europene de dinainte de 1989 erau socialiste, astfel încât capitalismul trebuia restaurat sau creat din nou.

Așa cum l-am descris cu alte ocazii, capitalismul de stat planificat de tip sovietic nu a fost „socialism” într-un sens normativ, cu siguranță nu în sensul în care diferitele curente ale mișcării muncitorești și ale marxismului au gândit această realitate. Nu e vorba doar de faptul că legea valorii, producția de mărfuri și munca salariată, economia monetară și sistemul de clasă au rămas în picioare, împreună cu diviziunea muncii și distincția dintre munca fizică și munca intelectuală și cu un aparat de stat separat de popor. Principala diferență dintre „socialism” și capitalism, conform susținătorilor sistemului sovietic, era pretinsul sfârșit al proprietății private, o percepție greșită bazată pe neînțelegerea acestui concept, oricât de bine ar fi el definit de către filosofia politică de la Aristotel încoace, și de economia politică de la Rousseau încoace cel puțin. Desigur, posesia separată a mijloacelor de producție – indiferent că posesorul este o persoană, un grup de persoane sau o instituție, precum guvernul – nu anulează proprietatea, oricât de specific ar fi exercitate drepturile de proprietate odată ce sunt exclusive și absolute. Întreprinderile nu erau deținute de consiliile muncitorești ale acestora, ci de stat. E adevărat, schimbul de mărfuri, prețurile, profiturile etc. nu erau mediate de o piață liberă (dacă există așa ceva), ci de autoritatea de planificare statală cu obiectivele ei de acumulare, creștere,

industrializare și de menținere a unui standard de viață în continuă creștere, nu foarte clar deosebite de obiectivele atinse de regulă prin intermediul impozitării. Însă ajustările operate de către piață în „economii cu piață liberă” funcționează tot prin calcule realizate de planificatori și manageri, bazate pe statistici meticuloase. Reglementarea instituțională a pieței e ceva comun în toate sistemele „moderne”, singura diferență palpabilă fiind una de politici [*policy*], nicidecum de substanță sistemică.

Ideea intuitivă că așa-zisa alegere între planificare și piață ar fi suficientă pentru a defini două sisteme economice și sociale cu totul diferite a fost întărită și de impresia că economiile planificate erau condamnate să ducă la sărăcie și înapoiere – și să impună controlul total al statului asupra societății. Această impresie este astăzi cu totul contrazisă de faptul că noile economii din Estul Europei nu sunt deloc mai „bogate” sau mai dezvoltate decât erau în 1989, standardele de viață pentru marea majoritate a oamenilor sunt ușor mai joase decât erau înainte, locurile de muncă, locuințele, sănătatea, educația, transportul public și, cel mai important, egalitatea sunt în cădere liberă, iar vechile dezechilibre dintre Est și Vest persistă.

De asemenea, experiența fascismului ne demonstrează că predominanța proprietății private nu poate preveni controlul social și politic total din partea statului.

Întreaga idee a lui 1989 a fost greșită din punct de vedere teoretic.

Ceea ce nu revine la a spune că societățile „socialismului de stat” din Europa de Est (și din Asia) nu au avut specificul lor. Ele erau o versiune ciudată de sistem modern – altfel spus, capitalist – instalat de către o mișcare anti-capitalistă ce avea propriile sale angajamente sociale și morale. Înainte de toate, trebuie să înțelegem că capitalismul ca atare nu înseamnă automat că puterea politică îi aparține burgheziei. Nu așa au stat lucrurile în cele mai multe societăți burgheze, în care capitaliștii au trebuit să împartă puterea politică cu proprietarii de pământuri feudali, cu aristocrația, cu o birocrație sau o administrație publică tradițională, cu armata, cu Biserica, monarhia, cu o „cultură adversă” a intelectualilor, universitarilor, jurnaliștilor și a boemei și, atunci când a venit timpul, cu sindicatele și cu partidele socialiste și comuniste. Dominația de clasă a burgheziei a fost, în cel mai bun caz, ceva fragil, și a rămas la fel și astăzi, când economia nu este coordonată de proprietari, adică de acționari, ci de managementul corporațiilor multinaționale și de birocrații instituțiilor financiare internaționale și ai organismelor globale de reglementare și, nu mai puțin, de statele-națiune cu vastele lor rețele administrative, unele din ele militare, incluzând aici aparatele atotputernice de informații și securitate. Moneda e în mâinile băncilor centrale, legislația comercială, a impozitelor și a taxelor vamale e mai meschină și mai intruzivă ca oricând, ca să nu mai vorbim de patente, drepturi de autor, reglementări tehnologice și de mediu care sunt mai stringente decât orice și-ar fi putut imagina Stalin.

„Dictatura proletariatului” nu a înlocuit burghezia locală cu o altă clasă dominantă de *apparatchiki* și de intelectuali, mai ales că nu exista o clasă dominantă burgheză

în Europa de Est, iar atâta câtă era, era etnic distinctă, în cea mai mare parte alcătuită din germani și evrei, deci politic ineficientă. Dar sectorul bancar și manufacturier era deținut în cea mai mare parte de capitalul financiar străin – Occidental – și de filialele sale locale. Singurul grup local (înrădăcinat și încastrat) influent al elitei era constituit de aristocrația și nobilimea funciară (burghezii locali erau lacheii lor), pentru că cele mai multe țări din Estul Europei erau semi-feudale și agricole (marii latifundiași au jucat un rol social și politic important peste tot, până la al Doilea Război Mondial). Acesta a fost grupul care a fost alungat de partidele „comuniste”, a căror realizare istorică cea mai de durată a fost de a termina revoluția burgheză neîncheiată din Estul Europei.

După secole de dependență personală și un fel de societate de castă (*Ständestaat*) în care privilegiul nașterii, statutul politic și juridic și denotația religioasă defineau locul fiecăruia în ordinea lucrurilor, a fost pentru prima dată când oamenii au trăit supunerea abstractă, impersonală, caracteristică societății moderne, în care poziția socială este – tot mai mult – aleatorie din punct de vedere biologic, juridic și cultural și în care mobilitatea socială este determinată mai mult de oscilațiile pieței decât de faptul de a te fi născut sluga sau valetul unui *grandseigneur*. Asta e ceea ce a fost – și, într-o anumită măsură, este în continuare – privit de conservatori drept supremația vulgului, a plebeului gălăgios și grosolan: *la république des avocats* și așa mai departe.

Toate acestea au fost radicalizate în timpul regimului „comunist” printr-un set de preferințe ale mișcărilor muncitorești victorioase. A fost o reevaluare a valorilor cu totul fără precedent: „socialismul real” a fost prima societate în care virtutea supremă a fost *munca fizică*. Munca fizică a fost disprețuită timp de milenii de regimul aristocratic: toate sistemele politice, toate filosofile și toate religiile au preamărit virtuțile spiritului; preotul, războinicul, omul de stat, gânditorul, ascetul sau călugărul erau superiori oamenilor „fizici”, sufletul mai înalt decât trupul, rațiunea superioară pasiunii, meditația superioară acțiunii, activitatea liberă – adică neplătită, voluntară sau în joacă –, întreprinsă de dragul ei, a fost considerată superioară muncii plătite, asimilate (pe bună dreptate) unei condiții servile, sângele albastru și mâinile albe superioare opuselor lor. Chiar și în democrațiile antice, nevoia de muncă plătită îl priva pe individ de dreptul de a vota, doar domnii înstăriți – ale căror obligații erau exclusiv politice sau militare, ceea ce-i același lucru – fiind priviți ca oameni deplin.

Nicio societate înainte de aceasta nu a avut puterea să schimbe toate acestea, iar privilegiul a fost întotdeauna văzut ca o recompensă pentru superioritatea naturală, cei de jos trebuind să-i slujească pe cei nobili. În multe cazuri, putem găsi ecouri ale acestor realități în accentul pus pe „educație”, „expertiză” sau „talent” ca justificări ale unui statut și unui venit ridicat, chiar și astăzi.

Acei proletari „needucați” (de fapt, adesea oameni fără o educație formală, se prea poate, dar frecvent doctrinari ascetici dedicați studiului riguros și auto-perfecționării, abstenenți, frugali și sânguincioși: prima generație de muncitori socialiști și comuniști arăta cam așa, într-un mediu

infuzat de alcool, fală și machism; de regulă, erau mai bine informați decât cei din think tank-urile actuale) au impus o ordine socială în care teoria trebuia să se supună practicii, politica să fie slujitoarea economiei, iar cunoașterea în general să fie doar un instrument – dar instrumentul eliberării, nimic mai puțin. Exista de asemenea un feminism de modă veche, incipient: primul avort (și divorț) la cerere și primul sistem gratuit de creșe (precum și înlocuirea figurii nevestei obediente cu cea a femeii producător activ, trăind în lume și împărțind treburile domestice cu bărbatul) din lume au fost adoptate de Uniunea Sovietică – până la turnura conservatoare care a rezultat și în doctrina „socialismului într-o singură țară”, i.e. acceptarea naționalismului, principala ideologie legitimatoare a inegalității în societatea modernă. Din acest motiv, opozații conservatori au acuzat regimurile revoluționare de „imoralitate”: niciun respect pentru castitatea feminină, pentru modestie și moderație, nicio stimă pentru „valorile spirituale” (în special, desigur, pentru religie: un sistem oficial ateu ar fi în continuare respingător pentru orice persoană de bine), niciun respect pentru tradiție (însemnând, desigur, internaționalism și simpatie față de persoanele de culoare, victime ale imperialismului Occidental).

E prea ușor să uităm cât de scandaloase au părut a fi toate aceste lucruri; social-democrația și Noua Stângă au obișnuit cetățenii occidentali cu câteva dintre aceste aspecte, cu un egalitarism diluat; în mod paradoxal, Stalin cel convențional și victorian i-a făcut pe est europeni să uite prioritățile morale timpurii ale vechii stângi; aceste societăți re-importă acum parte din ele sub titulatura „valorilor” „cosmopolitane dezrădăcinate” sau „liberale occidentale”, însă desigur fără caracteristica esențială, superioritatea trupului față de suflet, a muncii față de odihnă, a săracului față de bogat, a acestei auto-abnegații lumești față de cultul solitar al parvenirii și al succesului (*carrière ouverte aux talents* etc.). Această reevaluare a valorilor a fost în primul rând „ideologică”, însă spiritul egalitarist și puritan al „socialismului real” a dominat până la sfârșitul amar, în ciuda privilegiilor elitei care acum par insignifiante; dar cultul muncitorului în locul cultului regelui și al sfântului, idealul de a produce mai mult și mai bine fără vreun stimulent de retribuție materială în afara binelui comun și interesului public sunt ceva unic în istorie, chiar dacă au căzut foarte repede pradă obișnuitei corupții, dezamăgiri și, apoi, minciuni.

Din punct de vedere cultural, moral și politic, nu a existat o „clasă conducătoare” în „socialismul real”, unde avantajul material, puterea statului și autoritatea morală erau contopite în una: în măsura în care a existat, ea a rămas ascunsă; iar rangurile sale au fost întotdeauna reîmprospătate din surse proletare. Supremația aparatului de Partid nu era legitimată și justificată, ci negată. Cei mai mulți lideri de partid importanți fuseseră la un moment dat muncitori care abia terminaseră școala primară, dacă o terminaseră și pe aceasta; și erau mândri de lucrul acesta. Chiar și rău famații intelectuali evrei care s-au aflat uneori la cârma partidelor „comuniste” erau văzuți la vremea respectivă ca venind dintr-o minoritate persecutată și disprețuită, aflați la doar

un pas de ghetou și de pogrom: o altă inversare a ordinii obișnuite a priorității și respectabilității.

Fără o considerare serioasă a acestui element moral, este imposibil de înțeles de ce mitul caracterului „socialist” al capitalismului de stat planificat este atât de tenace, în special pentru generații care nu sunt conștiente de faptul că socialismul sau comunismul nu ar trebui să pună capăt numai inegalității, dar și exploataării și alienării, valorii și statului. Pentru comuniști, guvernarea limitată poate fi mai bună decât tirania fără limite, dar *absența guvernării* este obiectivul. Proprietatea de stat poate fi mai utilă pentru redistribuirea egalitară decât proprietatea privată (mai exact: cea individuală), dar *absența proprietății* este obiectivul. Planificarea economică poate fi mai bună pentru îndeplinirea obiectivelor civilizaționale și sociale decât piața, însă *absența unei economii separate* este ce ar trebui comuniștii să vrea de fapt. Valorile iluministe pot fi mai bune decât bigotismul religios, dar *absența dominației* – supranaturale sau mundane – este scopul. Și așa mai departe. În acest sens, comunismul nici nu a fost încercat vreodată.

Criticele de stânga ale „socialismului real” au arătat, începând cu anii 1920, că sub regimul „comunist” nu exista niciun progres real pentru clasa muncitoare, din moment ce muncitorii nu erau cu adevărat deținătorii mijloacelor de producție, nu aveau organizații independente, nu puteau să își reprezinte sau să își exprime interesele de clasă, nu aveau niciun mijloc de a rezista disciplinei tehnologice, condițiilor proaste de muncă și salariilor mici, iar preeminența lor simbolică nu avea practic nicio valoare. „Conștiința proletară” cu care era investit Partidul era doar o altă religie laică și eroismul stahanovistului *udarnik* („muncitor de șoc”) care producea 300% din standardul prestabilit era o iluzie.

Critica este evident justificată.

Dar vorbeam exact de această religie laică. Această transmutare a tuturor valorilor sociale, această inversare a ordinii morale a tuturor societăților ierarhice a fost esența „socialismului real” chiar și în forma sa târzie, încheagată, înghețată, când liderii au încercat să o combine cu un gen fad de consumism, meritocrație și demobilizare politică. Însă pozitivismul și progresismul, la fel ca ostilitatea față de transcendență și concomitent față de egoism, au fost considerate ambele „vicii solitare.”

Raționalismul, în sensul unei încrederi revoluționare în rațiune, a rămas de asemenea important. Revoluția – ca ceva care prin definiție explorează tărâmurii necunoscute – are nevoie de teorie, în timp ce apărătorii conservatori ai *status quo*-ului au nevoie doar de tradiție, pietate, deferență față de autoritatea moștenită. Ei nu propun, ci doar dispun – și doresc să păstreze acele lucruri care par valoroase înaintașilor și celor superior lor. Moștenirea revoluționară a capitalismului de stat condus de un partid proletar anti-capitalist impunea ca guvernarea să se bazeze pe o filosofie corectă și o știință (socială) corectă. Iată de ce regimul a fost mai feroce față de rivali decât față de dușmani. Simpla existență a unui „alt marxism,” spre exemplu, era intolerabilă și pune în pericol fundamentele intelectuale ale Partidului, de unde și ura față

de social-democrați, comuniștii de stânga și alți eretici. După înfrângerea revoluției din Ungaria în 1956, intelectualii care participaseră au fost separați în două grupuri: cei care fuseseră de dreapta înainte de Război au fost decorați; foștii comuniști și socialiști au fost condamnați la închisoare. Primii puteau fi cooptați, păcatul lor fiind scuzaibil, însă cei din urmă erau văzuți ca trădători, mistificatori ai adevăratei doctrine, așa că păcatul lor era mortal. Într-un anume sens exista un paradis al intelectualilor: literatura, filosofia, arta, muzica, teatrul, filmul, editarea de cărți, periodicele de specialitate, știința populară erau văzute ca chestiuni de importanță maximă pentru stat, din moment ce, în absența unei religii reale, cultura înaltă era singura ideologie care putea fi diseminată într-o societate complet necredincioasă. Așa că importanța majoră a acesteia nu era un capriciu, ci o necesitate. Creată pentru elite și pentru „clerul” ordinii ierarhice, cultura înaltă trebuia să devină proprietatea celor mulți; în absența unei aristocrații, ea trebuia să definească stilul istoric al acelei epoci a omului obișnuit (bărbat dar, poate, și femeie).

După căderea lipsită de glorie a regimului – surprinzătoare pentru noi, rebelii – unul dintre cele mai pregnante elemente ale stării de spirit dominante era constituit de o abdicare: nimic nu era mai popular decât cerința pentru sfârșitul excepționalismului „socialist”: fraza „vrem să fim o țară *normală*”, care poate fi auzită zilele acestea la protestele din Ungaria, este cel mai important mesaj al lui 1989. Normală, adică înstărită, inegală, competitivă, naționalistă, liniștită, mulțumită: urmărind telenovele sau având prejudecăți rasiale fără a se simți vinovată.

Cu toate acestea, unele elemente ideologice, care își au originea în mișcarea muncitorească, și-au păstrat influența, chiar dacă sub o formă vulgară, mai ales în suspiciunea față de bogăție, față de stat și lege, toate acestea fiind văzute ca având de-a face cu *puterea* și nefiind de fapt ceea ce par a fi. Inegalitatea este acceptată, dar nu ca dreptate, ci ca o inevitabilă situație „normală.”

O burghezie locală a eșuat să se materializeze, la fel cum nu o făcuse nici în perioada habsburgică. Capitalul este în continuare – sau, mai degrabă, din nou – în posesia finanței internaționale, corporațiilor multinaționale, sau chiar a guvernelor străine. Fondul de investiții în interesul public este de regulă limitat de Uniunea Europeană. Sistemul de pradă este în mod obișnuit bazat pe firmiturile europene care cad sub masa esticilor, distribuite între ei de către baroni locali [*local bosses*] etniciști, eurosceptici, care urăsc Occidentul. Puterea asupra vieților oamenilor pare a fi evazivă și ocultă sau, în orice caz, la fel de distantă și incomprehensibilă ca înainte. Libertatea politică se referă la lucruri mai puțin importante. Pluralismul politic și parlamentarismul s-au descompus într-o competiție între grupuri de hoți. Ideile politice sunt nesemnificative sau inexistente sau, cel mult, irelevante.

Impresia că constituționalismul liberal, separația puterilor și statul de drept sunt specifice țărilor occidentale bogate, lucruri de lux pe care estul sărac nu și le permite, și că contrastul permanent dintre centru și periferie ține de destin – de felul de a fi al lumii – nu este, în opinia mea, în

niciun caz falsă, însă amestecul de cinism și disperare care o însoțește în mod obișnuit este șocant. Atitudinile politice ar putea să difere, însă defunctul „excepționalism socialist” ce coboară la nivelul unei recunoașteri a existenței noastre provinciale, înapoiate, mediocre, sărace și ignorante – care cauzează indignare, resemnare, emulație sau respingere față de „Occident” – dă naștere unor profunde și demoralizante uri și dispreț de sine. Europa de Est este simbolizată în proprii ei ochi de figura imigrantului care așteaptă să fie primit de străinii bogați pe care îi invidiază și pe care îi consideră neobișnuit de ridicoli. Ne vedem pe noi înșine ca petiționari, ca rude sărace, tolerați atât cât suntem folositori din punct de vedere economic. Nu e de mirare că imigranții săraci devin *jihadiști* în cartierele sărace și suburbiile industriale ale Marii Britanii. Este o ironie frumoasă că UKIP este destul de popular în rândul imigranților din Europa de Est, căci este, la fel ca ei, anti-european (și anti-sistem), fără să conteze faptul că UKIP îi urăște *pe ei* întrucât sunt genul greșit de europeni și urăște UE pentru că îi lasă *pe ei* să intre.

Anticomunismul popular [*demotic*] a contribuit la nepopularitatea oricărei credințe în schimbarea radicală, din moment ce schimbarea radicală pare a aparține de trecut, cu alte cuvinte, (*ideea*) *viitorul(ui) este în trecut*. Dacă mișcarea care nutrește o credință în progres a murit – ca să nu mai vorbim de legăturile dintre crezul progresist și Gulag, Ceka și execuțiile în masă și frica generalizată –, la ce gen de progres ne putem aștepta? Ideile progresiste importate din Vest – cum ar fi egalitatea pentru femei, homosexuali, minorități etnice și imigranți, toleranța față de consumatorii de droguri și alți mici delincvenți săraci, simpatia față de victimele abuzurilor sexuale, ajutorul social pentru șomeri și oameni fără adăpost și pentru străinii fără documente etc. – sunt văzute ca mofturi distructive. (În timp ce scriu acest eseu, vicepremierul ungar declară pentru publicația de extremă dreaptă *Magyar Hírlap* că în spatele protestelor se află conventicule secrete, ca lobby-ul homosexualilor din SUA, care vor să răstoarne guvernul. Vorbește cât se poate de serios.)

Aceste mofturi par că îi apără pe cei lipsiți de putere, dar, din moment ce ne sunt impuse de străini bogați, ele trebuie că servesc vreun scop misterios și opresiv. În același timp, stânga est europeană, urmărind scopuri similare, se vede situată într-o alianță inconfortabilă cu imperialismul Occidental.

Descreri ca aceasta pot fi găsite în literatura politică radicală din Europa de Est din anii 1890. *Degenerarea* lui Max Nordau și *Declinul Occidentului* al lui Oswald Spengler sunt extrem de populare, iarși, în rândul conservatorilor est europeni, care își caută izbăvirea în șovinismul, monarhismul, militarismul și clericalismul antebelic, răbufnind ocazional în hohote de râs la văzul incongruenței lucrurilor, din moment ce necesarul spirit de deferență, respect, auto-disciplină, pietate, tradiționalism și servilism, ca să nu mai vorbim de religiozitate, nu e de găsit nicăieri. Însă critica radicală de odinioară a tuturor acestor absurdități reacționare nu e de găsit nicăieri. Invocarea unui *mysterium tremendum* la întâlnirea unui prinț de sânge ar

fi întâmpinată cu batjocură, însă propunerea unei societăți mai juste abia dacă ar isca vreo reacție. E dincolo de orice înțelegere, e mai mult decât absurd.

Aceasta explică celebrul nostru simț al umorului. Umorul a fost întotdeauna un inamic al sublimului – cineva mi-a spus la un moment dat că umorul e întotdeauna la dreapta –, din moment ce inevitabil prezintă generozitatea drept ipocrizie și rectitudinea drept sminteală excentricilor ciudați. Umorul nihilist al Europei de Est contemporane afirmă că societatea nu are nicio valoare intrinsecă, în afară poate de plăcerea trecătoare și de căldura umană temporară. Gândirea este o tâmpenie. Arta este un ifos inutil. Filantropia este o perversitate. Dezbateră publică este o cacofonie. Serviciul public este un pretext pentru nelegiuiri interesate. Legea e scamatoria avocaților. Orice guvernare este o tiranie capricioasă. Săracii sunt dezgustători. Bogații sunt proști. Străinii vorbesc „în limbi” și mănâncă scoici, pfu! Est europenii sunt urât mirositori. Femeile sunt desfrânate. Homosexualii chiuie în falset. Conservatorii sunt grași. Liberalii sunt evrei. Socialiștii sunt nebuni. Rușii sunt țărani. Americanii sunt imbecili. Filosofi sunt bărboși.

Dar, în sine, toate acestea ar putea fi mai mult sau mai puțin tolerabile.

Însă există un anumit aspect, care – în armonie cu principala prejudecată neoliberală – a ajutat mai mult decât orice altceva la operarea unei inversiuni a acelei transmutări revoluționare. Bine-cunoscutul dispreț față de „paraziți,” cei care trăiesc pe urma „ajutoarelor,” îi unește pe cei de clasă mijlocie și uneori pe cei din clasa muncitoare, pe conservatori și blairiști, fasciști și creștini. Elitele conducătoare din Europa de Est, cu foarte multă îndemânare, cu foarte multă viclenie, au știut să înrădăcineze acest dispreț în moștenirea „socialismului real”. *Cultul muncii fizice* – însoțit așa cum era de ocuparea deplină a forței de muncă și de o cultură înaltă ajunsă plebee – nu poate, desigur, să se adreseze șomajului, precarității și prezenței unei subclase nelegiuite. Conceptul cuprinzător al proletarului nu este identic cu ideea mitică a muncitorului de fabrică organizat („un muncitor organizat” însemna în monarhia habsburgică și în statele ei succesoare un sindicalist și un membru de partid: cele două erau identice, la fel ca în termenul politic „*labour*” din limba engleză) pentru că asta nu înseamnă numai „anti-capital”, ci și „în afara capitalului”. Noțiunea manipulativă a domnului Orbán de „societate bazată pe muncă” e foarte asemănătoare cu regimurile Rákosi și Kádár, dar ceea ce ne încurajează pe „noi” să facem este, bineînțeles, ca „noi” să abandonăm săracii (aproximativ 40% din populație care trăiește la granița subzistenței) în soarta lor, din moment ce sunt imorali și distincți din punct de vedere rasial (roma): se presupune că sunt risipitori, leneși, drogați, alcoolici și înnebuniți după sex, întinzând ghearele lor murdare după prada ce aparține de drept oamenilor frumoși. Însă șmecheria este folosită peste tot în Europa de Est. Faptul universal al progresului tehnologic, care a făcut ca cea mai mare parte a oamenilor angajați anterior în industria manufacturieră și în majoritatea serviciilor să devină *superfluă* este ignorat, el fiind transformat într-adevăr într-un fel de condiție

criminală, similară din punct de vedere moral și structural cu propaganda burgheză anti-populară a anilor 1830 direcționată către „clasele criminale” care se îndeletniceau cu „munca murdară”, ce încă se baza atunci pe străvechea depreciere a corpului și pe disprețul condiției servile de a lucra pentru altcineva.

„Harnic” se referă acum mai mult la un privilegiu decât la un dezavantaj. Milogii „dependenți de stat” par a fi agenții neștiutori ai unei restaurații „comuniste” care ar opune rezistență expansiunii unei clase mijlocii mereu extensibilă și care devine sinonimă cu „societatea” ca atare. Aceasta este ideologia întregului establishment est-european, fie el „pro-vestic”, „european” sau „naționalist” și „pro-Putin” sau „moscovit”. Cu alte cuvinte, apologia celei mai brute societăți opresive de clasă.

Tuturor acestora li se opune rezistența unei „societăți civile” care se preocupă, în manieră umanitară, fie de „neșansă”, fie de minoritățile discriminate (oameni fără adăpost, consumatori de droguri, imigranții, oamenii de culoare, persoane LGBTQIA, copii abuzați, femei maltratate, pușcăriași, oameni cu boli fizice și mentale, bătrâni, invalizi, persoane cu dizabilități, analfabeți) care sunt lipsite de înlesniri legale și a căror demnitate este negată. Această rezistență este justă – susțin și eu aceste lucruri –, însă această rezistență este străină, pe de o parte, de clasa muncitoare tradițională și, pe de altă parte, de o abordare politică, spre deosebire de una în termenii drepturilor omului. (În această privință, nu este în vreun fel diferită de ceea ce vedem în majoritatea țărilor occidentale.) Simplificând: establishment-ul afirmă că acele grupuri sunt simpli paraziți, iar rezistența „societății civile” tip ONG răspunde că nu, nu sunt.

A înțelege, lucru nu prea dificil pentru un marxist, că ambele categorii – munca subsumată capitalului și oamenii excluși din *continuumul relației capital-muncă* – constituie, împreună, proletariatul contemporan, lipsește cu desăvârșire. Însă problema este și mai mult exacerbată de varianta specifică „socialismului real” a unei etici protestante weberiene, a unei asceze intramundane pentru care *munca* reprezintă paradigma oricărui gest egoist sau altruist, generos, orientat spre comunitate, spre deosebire de viziunea marxistă asupra lumii, pentru care munca este blestemul ultim. Punctul de vedere marxist a rămas la fel de scandalos ca acum 170 de ani, când bătrânul (atunci tânărul) mângâlea manuscrisele sale pariziene.

La un sfert de secol după Schimbări, ne-am întors înapoi la banalitate. Fiecare realizare a modernismului înalt pare discutabilă. Capitalismul de periferie este în același timp recunoscut ca destin și acuzat ca nenoroc. Noua stângă est-europeană este doar recalitrantă și împărtășește deziluzionarea generală. De această dată, răul radical e mai degrabă plictisitor. Noi, disidenții, se poate să fi fost naivi.

Una peste alta, o oportunitate minunată pentru fasciști.

Traducere din limba engleză de
Ștefan Guga și Alex Cistelean

Alexandru MUȘINA



Jurnal (continuare)

13.03.1989

O dramă shakespeariană în 3 părți, de câte 5 acte. De fapt, și cu elemente de tragedie antică (o parte din personaje sînt măști, apar coruri) și de teatru absurd (ruperi de semnificații, discursuri în gol sau adresate cărților, portretelor etc.) Dar tot Shakespeare e cel mai apropiat, prin prezența filonului „popular”, prin cruzimea și „nepăsarea” personajelor, prin acea trăsătură de oameni de tranziție, cumva „mari” într-o lume unde nu mai există „măreție” fiindcă valorile, criteriile, ierarhiile s-au bulversat. Singura valoare „sigură” rămînînd puterea (cu agenții și copiii ei: crima și spaima).

Roluri:

Stalin
Kirov
Zinoviev
Ramon Mercadez
Kamenev
Ilia Ehremburg-alți scriitori
Troțki
Patriarhul Rusiei-alți mari ierarhi
Buharin
Portretul lui Lenin
Jdanov
Valetul lui Stalin
Hrusciiov (uneori bufon)
Orjokinidzé&comp.
Molotov
Hitler,Ribbentropp&restul
Beria
Churchill, Roosevelt, etc.
Mikoian
Corul muncitorilor
Kaganovici
Corul cazacilor roșii de pe Don

Jagoda

Corul marinarilor de pe Kronstadt

Jejov

Corul N.K.D.V.-iștilor

Academicianul V. (doctorul lui Stalin) Corul deținuților, Dimitrov, Gh.Dej, Tito, Thorez etc., Corul medicilor Passionaria, Ana Pauker & figurație de tot soiul

Svetlana Alilueva

Vlasov, Frunze, Tuhacevski, Vasosilov, Zukov, Budionîi

Enorm de lucru...Dar o idee cu adevărat substanțială (frază de raport;nu știu de ce n-am curajul să nu mai înșir aici platitudini).

14.04

Privind, acum cîteva clipe, pe geam: peste drum, adică peste Calea București, la alimentară, o coadă. Iar se dă, probabil, o supersintetică margarină. Resturi aruncate unei populații înfometate, terminate biologic, ca s-o mai „calmeze”. Răul adus de ruși, trebuia să culmineze în asemenea fenomene de degradare-n masă, pentru a ne lămuri și scîrbi de tot. Există, normal, un instinct de supraviețuire individuală, dar cînd ne prăbușim cu toții? Culmea degradării: nici măcar cei foarte tineri, structural revoluționari, nu reacționează. Sau reacționează aiurea, africanisch: drog, sex, chefuri, bișniță, vagabondaj, furturi. Atinsă pînă și măduva.

Nu mai știu de ce scriu aici: ca să mă simt deștept, ca să mă descarc, ca să nu-mi uit ideile geniale, de spaimă? În fond, a ține un jurnal n-are cum fi la modă, cît timp ușurează, la o adică, munca securiștilor. Sau e vorba de un jurnal funciarmamente nesincer, duplicitar și/sau „estetizant” (gen Radu Petrescu, Gh. Crăciun, M. Cărtărescu și cine-o mai fi ținînd). Toate, în fond, rușinoase (în toate sensurile termenului). Nici al meu nu e foarte departe de asta, dar...în fine...să sperăm că...(O frază „lucrată”, estetizantă, cu calcularea – pe cît posibil – efectului asupra eventualului cititor. Ceea ce, evident, nu face decît să falsifice și mai mult acest „Registru”...)

Aștept, așteptăm „primăvara de la București”, vorba lui Nedelciu. Nu sînt, evident, pregătit pentru ea, dar de-ar veni odată că așa nu se mai poate! Cît s-o tot tîrîm? Trec anii, îmbătrînim aiurea, ne măcinăm degeaba. De ce Dumnezeu m-am născut deștept și țara a investit (într-o primă fază) atîta în mine dacă-s obligat să vegetez, să fac munci sub capacitățile mele? Și situația e, evident, generală.

Poate că asta, lumile astea, nu e o epocă în care să mai stai de scris? Trebuie făcut ceva! Dar ce? Sînt atîtea și tu atît de derutat și prietenii atît de puțin capabili să se pună de acord asupra unor principii minimale. Plus, unii, deja speriați bine de securitate

(Securitatea cui? În nici un caz a omului onest, de pe stradă).

Dorința de a trăi ia cele mai ciudate forme: la mine, curiozitatea față de ce va mai fi, față de cum va evolua lumea, ce se va întâmpla cu ea. Dincolo de toate, asta e. De-aici și nepăsarea mea pentru multe lucruri foarte importante (pentru alții) de-aici și-o vinovată neglijare a trupului, singurul suport (dovedit) al minții mele curioase.

Să termin cu școala. Cu Întorsura, neapărat. Dacă nu se ivește nici o variantă fericită, la toamnă demisia. Prea m-am complăcut în inerția generală. O rușinoasă lipsă de minim curaj (deși am „scuza” pauperității cvasiabsolute, presiunilor celor din jur etc.)

Față de barochismul postmodernist, eu vreau o minimă claritate, „normalitate”, un om frumos asa cum e, nu dominat de potentarea fantasmelor și reziduurilor culturale de tot felul, potențate prin tehnici artistice, amplificate cu ajutorul tehnologiei. În spatele „spectacolelor” postmoderniste (de la film și carte, până la arhitectură) se simte o imensă mașinărie umană, o birocratie eficientă a spiritului, un creier hiperșmecher, dar sec, cohorte de surogați, de invertiți sau piticuți intelectuali și (uneori, singura dată când mai au ceva haz) desperados schizoparanoizi gen Burroughs sau Pynchon (dar și ăștia cu ceva morbid în ei). În fond, toți, niște crepusculari, niște oameni fără copii (la propriu și la figurat) indivizi care se cred „la sfârșit”, care nu au sentiment real al construcției, al familiei (în sensul de a face cu gândul – responsabil – la ceilalți), curajul de a fi „modești”, de a nu crede că lumea se termină în ei și cu ei. Oricum, ceva maladiv în toți, dacă nu-i doar artificial (ca la Calvino, pe care – dincolo de artificialitate – îl simt uman, ironic-detașat, dar uman). Prin ce e „periculos” postmodernismul: lasă loc, se retrage din spațiile esențiale ale discursului și ale culturii, lăsând locul elementarilor, trogloditilor „curați și energici”, religiilor „pentru cretini” și formelor culturale subintelectuale.

*

Ideologii secolului XXI, cei care vor influența modul de a gândi și a trăi al celor din secolul viitor sînt în mijlocul nostru. Dar cum să fii atent la ei, cum să-i identifici, în zgomotul și furia destrămării utopiilor născute în secolul trecut. Inerția specifică oamenilor, ne face să ne luptăm cu moduri de a gândi și acționa care și-au dovedit deja, fără drept de apel, falsitatea, aberația, cruzimea. Trăim prea puțin, sîntem prea puțin informați și – în același timp – lipsiți de o minimă modestie. Poate că „progres” în cele umane înseamnă și a greși mai puțin, a nu mai uita măcar o parte din lecțiile trecutului,

a fi mai prudenți și mai modești. Renunțarea la „entuziasme”, transformarea conducătorilor, a oamenilor politici din eroi în funcționari e un proces benefic, e – oricum am lua-o – un „progres”. Desigur, nostalgia tribalismelor, tînjirea după zei... Dar cîtă aberație și cruzime, cîtă arbitraritate și ce factor de frînare în spatele „frumoaselor” (în sens strict estetic) construcții socio-culturale în fața cărora se extaziază antropologii istoricii (inclusiv ai religiilor), în fața cărora m-am extaziat și eu. Desigur, toate erau „funcționale”, răspundeau unei anumite nevoi de supraviețuire. Dar, era absolut nevoie ca aztecii să ucidă sistematic prizonierii, erau necesare supraviețuirii lor socio-economice uciderile de oameni în cadrul ceremoniilor? Desigur, spaniolii au făcut enorm de mult rău, au ucis și jefuit, au topit minunate podoabe, au adus boli și nedreptate, dar au interzis obiceiuri sîngeroase și – pînă la urmă – măntreb dacă societatea aztecă ar fi permis, economic, înmulțirea populației pînă la 70-80 milioane, cîți sînt mexicanii. Păi? Desigur, oamenii mor, dar nu în medie la 20-25 de ani, dar nu mîncăți (cam 10-15%) de alții sau jupuiți pe vreun altar. Marile crime nemțești sau staliniste sînt tot o manifestare a „vocii tribale”, a acelei cruzimi care derivă din considerarea „celuilalt” ca nefiind om, ci subom, neom, antiom etc. Cîte milioane au murit în Africa, după retragerea „colonialistilor”? Contează că asasinatelor-n masă au fost acoperite uneori „ideologic”? Sînt, evident, pentru civilizația apuseană, pentru că a eliminat – treptat, să ne-amintim de războaiele religioase din sec. XVI-XVII – ideea, sentimentul normalității crimei în masă, a justificării eliminării fizice a „celorlalți”. De-abia dincolo de asta mai putem sta de vorbă. Adică să recunoaștem că progresul tehnologic, șansa scăpării din ciclul fără sfârșit al mizeriei li se datorește aproape în exclusivitate. Abia cînd omul a încetat să creadă că cea mai scurtă cale spre bunăstare e nu jefuirea sau exploatarea „celorlalți” ci înțelegerea și stăpînirea naturii, munca și gîndirea, putem vorbi de „progres”. Desigur, s-a ieșit treptat, dar însă totuși... Am cam pierdut ideea. Oricum: ex Occidente lux. Oricum ai întoarce-o, dacă ești onest, trebuie s-o recunoști. Problema-i ce faci: declari că n-ai nevoie de lumină, fugi acolo unde e, sau încerci – o aduci aici, între ai tăi (că doar n-o să fugă tot poporul-n Vest)? Numai că, vezi tu, dragul meu, prostia-i mare, fudulă și tare.

Drama „Stalin”, neapărat în versuri (albe probabil, dar cu metrică fixă) Tocmai fiindcă – acolo – e o ultimă manifestare a unei mentalități premoderne, a unor structuri socio-culturale, mentale arhaice, disimulate dar în haine „ideologice” și în limbaj (și structuri organizaționale) de tip birocratic. Poezia, versul dezghioacă, dă la o parte învelișurile, regăsește „suflul originar”. Fiindcă, în și dincolo de istorie, de întîmplări se desfășoară un „scenariu

mitic”. Stalin e un produs al mentalității primitive a straturilor „de jos”, răscolite și aduse la suprafață de revoluție decât al norocului, abilității și tenacității lui de politician. El a fost așa cum a fost, fiindcă asa era necesar, așa trebuia să fie cel care vroia să conducă Rusia (și toate națiile subordonate, majoritatea și mai înapoiate) atunci.

Crimele (și încă în masă) nasc un asemenea frison încît, pentru a-l stăpîni și exprima cum trebuie ești obligat să ajungi la „rădăcini” și, în scris, la rădăcină e ritmul (poate – sigur! – și-n celelalte arte); plus că teatrul e o artă „orală”, „tribală”, iar manifestările publice ale spiritului tribal cer – aproape obligatoriu – versul.

Să renunț o dată, pentru Dumnezeu, să mă gîndesc cum, cine, cînd, cu ce succes va pune piesa în sine, înainte chiar să fi scris un rînd! Scîrboasă boală de filolog, care se și vede în paginile unei „istorii literare”. Nu cred că există ceva mai timpitor și mai sterilizant pentru un scriitor. Spaima e nimic pe lîngă nevroza filologică; ba chiar, uneori, spaima e stimulative. Pe cînd tîmpenia asta e mumificatoare. Voi ajunge să-i urăsc pe toți istoricii literari numai pentru că...Alt simptom de decadență: importanța (chiar exagerată) pe care creatorii o acordă „chibiților”: critici, istorici literari, teoreticieni. Ca și cum de ăia ar depinde reușita vreunei opere literare. Știu, la mine-i și oroarea de trogloditismul creatorilor „puri”, „din topor”, dar de aici pînă la a visa – în amănunte – cum va fi primită, comentată, analizată o piesă pe care nici măcar n-ai început s-o scrii...

Pînă atunci, poate-ncerc o „feerie”, o comedie (eventual operă-bock) cu subiect didactic. Relativ scurtă. Sau 2-3 nuvele à la „New Yorker”.

Săptămîna asta nu mai servesc școală. Gripa a luat forma unei bronșite, așa că ieri o foarte simpatică

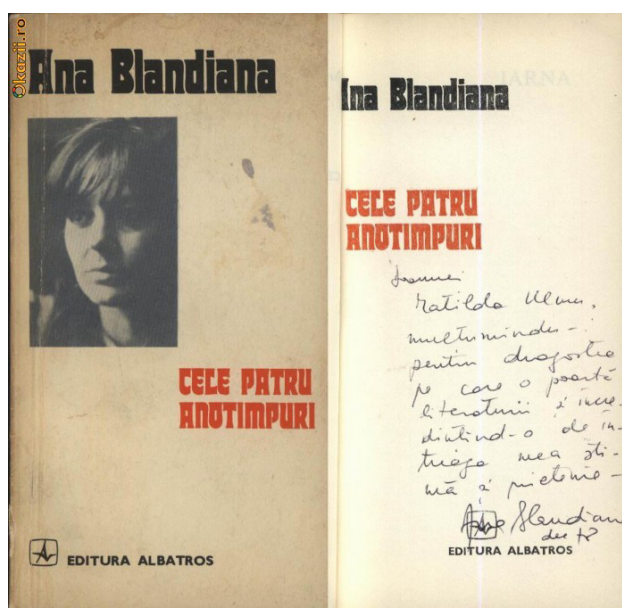
Liliana mi-a dat concediu pe trei zile, suficient ca să scap de calvar pînă luna viitoare.

17.III

N-am mai scris nimic. M-am simțit foarte rău: leșinuri, coșmaruri, amețeli. Probabil ficatul sau fierea. Oricum, a fost la limită: o senzație că trec în altă lume, cu alte legi, în care nu mai pot acționa în nici un fel, o senzație de descompunere, de pierdere. Azi-noapte am stat 2-3 ore treaz, cu lumina aprinsă, numai să nu se mai producă „tregerile” respective. Am un gust ciudat, nici o mîncare nu mai are gustul ei normal. Nici măcar proiecte nu-mi mai fac. M-am saturat să mă tot tîrî prin viața asta și să aștept. Să aștept ce? Realmente am senzația că sînt, literaricește, un tip terminat. Sistemul ăsta de cenzurare (nici da, nici nu) are drept principal efect (scontat sau nu) scîrbirea scriitorului de munca lui (și nimic nu poate fi mai rău ca asta: de scris scrie-ntr-o doară, de altceva n-are chef să se-apeuce...) Și, ca și mine, îl transformă într-un văicăreț. (Poate că sînt – în ultimă instanță – o natură văicăreață, dar cine nu e?)

Afară e chiar primăvară: soare, cald. Dar nu am nici un chef, nici o bucurie. Deși sînt meteodependent. Prea mult am stat la fund, prea mult mi-am bătut joc de propriu-mi intelect și talent (m-a ajutat și societatea, dar). Cu un minim curaj aș putea tranșa problema: sau mi se dă un post ca lumea, sau stau acasă, la flori. Sau la o adică, cer să emigrez. Deși...Tocami asta-i, singura soluție plauzibilă e să plec, dar eu am chef să rămîn aici, între vorbitorii limbii pe care-o cunosc realmente. Deși (iar deși!) am abia 35 de ani, sînt încă tînăr.

Povești aiurea. Mai bine m-aș culca.



Ana BLANDIANA**Excesul de noimă**

De partea lipsită de sens
Mi-a fost întotdeauna frică,
Deși simțeam că trebuie să o accept,
Că fără ea
Excesul de noimă
Fermentează, se strică
Și devine suspect.

Din partea lipsită de sens
Izvorăște misterul
Umbrit de secunde
Intens,
Căreia numai ea
Îi asigură locul în pagină,
Lăsându-l să se cuibărească-n ungherul
Unde logica nu poate pătrunde
Și rigoarea-i paragină.

Dă-mi, Doamne, curajul să ies
Spre partea lipsită de sens
Din prea clara lumină,
Viitorul cel tulbure să mi-l asum,
Timpul-diavol, nebunul care dezbină
Nonsensul trecut de absurdul acum

Și ajută-mă să jupoi de pe mine de tot
Solzii-nțelepți, raționalul corset,
Pe care încerc în zadar să mi-l scot.
Eliberează-mă de mine și-ncet
Lasă-mă să alunec pe contrasens
În partea lipsită de sens.

Ș.a.m.d.

Nu mă visez decât pe mine.
Deși sunt mai multe personaje
Care se înspăimântă între ele,
Eu știu că sunt tot eu,
Cea gata oricând să se viseze pe sine.
Și chiar dacă mă trezesc,
Eu știu că nu e decât un vis despre trezire,
În care abia aștept să visez că adorm,
Ca să pot visa că visez.
Ce joc minunat de-a mine însămi!
Ce joc fără sfârșit!
Pentru că sfârșitul
Va fi și el visat tot de mine.
Și așa mai departe...

Din oglinzi

Nu mă înlocui,
Nu pune în locul meu
Altă ființă
Pe care s-o consideri tot eu
Și-n zadar s-o lași să îmbrace cuvintele mele.
Fie-ți milă de ele
Dacă nu ți-e milă de mine,
Nu mă obliga să dispar
În fața unei streine
Care-mi poartă numele
Fără rușine,
Fără să mă imite măcar,
Ca și cum,
Nu m-ar fi cunoscut niciodată.
Nu încerca să pretinzi
Că sunt eu, dar schimbată,
Nu mă umili
Ștergându-mă din oglinzi,
Lăsându-mă doar în fotografii.

Face book

Fraze și gesturi galopând,
Imagini
Încălcindu-și coamele și copitele
Într-o încheștare care poate fi
Luptă sau dragoste
Nu contează,
Important e doar ritmul delirului
Gâfâind, încercând să revină,
Dar împins din urmă

De alte mesaje
Isterice,
Cu cât mai lipsite de sens,
Cu atât mai grăbite.

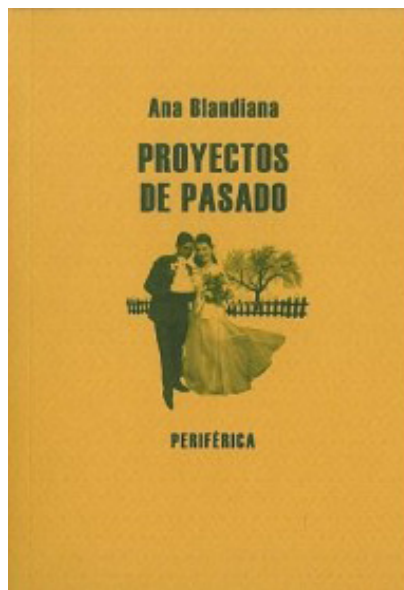
Printre clipe

Ca floarea tăiată
Cu petale aripe
Ți-amintești cum cădeai
Printre clipe?

Și clipele cum
Se dădeau la o parte
Să te-ajute s-ajungi
În adâncul din carte,

Unde stelele moarte
Se transformă-n poeme
Și nu e târziu
Și nu e devreme

Să pierzi veșnicia,
Să renunți și să ierți.
Ți-amintești întunericul
Dintre coperti?



În umbră

În umbra de veci amăruie
A nukului eu am ales
Somnul din care să-mi suie
Sufletul tot mai ades,

Să caute creanga de aur
În întunericul verde
Foșnind, plutitor ca un plaur
Ce-n râul de veci se va pierde

Prin veacuri, decenii și anii
Cei morți ca și stinsele stele

Îngeri de buzunar

Atâția poeți
Cu pantofi, cu cravate,
Cu țigări și agende-ncărcate,
Cu obsesii, cu invidii, mai ales,
Dar și cu – ce ciudat! –
Câțiva îngeri de buzunar,
Care cad,
Când vor să scoată batista,
Ca niște litere
Risipite în zadar,
Deși, așezate cuminte,
Transcrise pe curat,
Ar putea forma cuvinte
(Ce-i drept, de neînțeles).

Ana BLANDIANA



Misiune imposibilă (variantă revăzută)

Nici o clipă – atunci când am primit, cu destulă dificultate, aprobarea să cobor din nou – nu mi-am închipuit că, în următoarea misiune, ar putea să mi se întâmple ceva care să mă surprindă. Mai fusesem de nenumărate ori și nu mi se părea că lumea, la care îmi făcea plăcere să mă întorc mereu, poate să ascundă un secret pe care eu să nu-l fi știut dinainte. De altfel, promisem greu aprobarea, tocmai pentru că se considera că dusesem la capăt suficiente misiuni, că nu mai am nimic de învățat sau de îndeplinit, că am depășit de mult nivelul acestor elementare, chiar dacă emoționante, corvezi. Doar că, spre deosebire de ceilalți, eu nu le consideram corvezi și nu-mi doream nici o schimbare, mai mult, ideea că aș putea ajunge să pedepsesc în loc să apăr mă înspăimânta. Nu voiam să fiu promovat, să devin important, să fiu așteptat cu spaimă, să mi se confere aureola de exterminator. Dimpotrivă, acum, ca și altă dată, am insistat să mi se îngăduie să fiu văzut, iar înfățișarea mea să fie obișnuită, prin nimic deosebită de a celor pe care va trebui să-i cunosc. Mi s-a permis totul cu un fel de zâmbet nelipsit de compasiune, dar în aceeași măsură amuzat, care mi-a dat o senzație de neliniște. Am păstrat acea neliniște mult timp după ce ajunsesem într-un autobuz aglomerat, legănându-se prin gropile asfaltului ca pe o mare în furtună.

Era șase dimineața, ora aceea tulbure, când nici întunericul, nici somnul nu s-au retras încă de tot, iar oamenii se mișcă unii pe lângă alții străini, fără să se privească, atenți fiecare doar la el însuși. Păreau că încearcă să iasă cu greu din propria magmă, ca și cum ar fi fost vorba de o naștere, ca și cum în fiecare dimineață ar fi trebuit să facă efortul de a se reinventa. Nu avea nimeni timp de mine, ceea ce era un noroc: oricât de cunoscut mi-ar fi fost totul, aveam nevoie de un mic răgaz pentru a mă reobișnui, pentru a trece dintr-o stare de agregare într-alta.

Mai ales că neliniștea din care pornisem nu numai că nu înceta, ci părea să se amplifice, cu atât mai săcâitoare cu cât era mai fără motiv. O dată

chiar am întors capul cu sentimentul că mă privește cineva din spate, dar n-am reușit – în aglomerația de paltoane și căciuli întrerupte de mâini agățate de bare de susținere – să descopăr ceva. Autobuzul trecea prin nesfârșite cartiere de blocuri scorjite, cu balcoanele închise de geamlăcuri de diverse forme și mărimi. Improvizatii disperate să apere de frig și de zgomot. Începeam să-mi aduc aminte într-un mod omenesc, concret – atât de deosebit de atotcunoașterea obișnuită – toată această atmosferă mizerabilă și sfâșietoare pentru care mă întorsesem, de fapt, pe care simțeam nevoia să o protejiez, de care mă simțeam responsabil și pe care nu mă simțeam în stare să o judec și s-o pedepsesc.

În fostele balcoane, devenite verande, se îngrămădeau dulapuri cu sticle goale, borcane cu murături, foste ghivece de flori, cratițe cu mâncare puse la rece, unelte ruginite, mașinării stricate, obiecte scoase din uz, dar nearuncate însă. Prin sticla geamlăcurilor murdară de ninsorile și ploile iernii aproape trecute, toate acestea se vedeau năclăite de praful devenit lipicios din cauza umezelii. Totul era urât, atât de urât, încât nu mai reușea să trezească mila, deși ar fi meritat-o. Și totuși, în timp ce-mi lăsam privirea să le măture în trecerea autobuzului, nu puteam să mă împiedic să mă întreb dacă pentru asta mă întorsesem, pentru această urătenie în interiorul căreia se ascundeau niște ființe – în marea lor majoritate – la fel de jalnice. Și, oricât ar părea de absurd, nu puteam să nu recunosc că răspunsul era afirmativ, în pofida ușoarei repulsii pe care toate acestea o trezeau în mine, odată cu o violentă remușcare și cu un val de căldură. Era o senzație fizică pe care n-aș fi în stare nici măcar s-o descriu și cu atât mai puțin să o încerc în altă parte, dar a cărei amintire din alte dăți a fost unul dintre motivele nemărturisite ale întoarcerii.

Am întors capul din nou. Convins că voi descoperi o privire pe care o simțeam, mai mult decât în ceafă, la nivelul umerilor, iritant, neliniștitor. Ieșind din zona cartierelor de blocuri, aglomerația din autobuz scăzuse, nu mai erau ocupate decât scaunele, dar nici unul dintre ocupanții lor nu se uita la mine, majoritatea priveau pe geam casele de periferie, cu acoperișurile din carton asfaltat și cu spalieri cu viță de vie.

Mai erau o stație sau două până la capăt, iar capătul era intrarea în conglomeratul de clinici, ocupând câteva hectare, unde se înălțau clădiri masive și impenetrabile, cu etaje întregi de săli de operații, laboratoare, aparate de investigații și tratament, spălătorii, farmacii, bucătării, cabinete și, mai ales, nenumărate saloane cu paturi în care ființe încă vii sperau să poată fi oprite din drumul pe care au pornit.

Mi-am amintit prima coborâre – când nu descoperisem încă savanta plăcere de a renunța la orice putere superioară – și mila care mă

cuprinsese zburând printre clădirile, pentru ochii mei transparente, unde mii și mii de oameni sufereau și îi vedeam și îi auzeam în aceeași clipă pe toți. Și, printr-un reflex, m-am surprins întrebându-mă câți dintre cei ce rămăseseră în autobuz erau bolnavi, și am întors încă o dată capul.

Atunci am văzut-o și am văzut că mă privește într-un fel devorator, mai precis, fără să vreau, privirea mi-a căzut în golurile negre ale ochilor ei și nu a mai știut să iasă la suprafață, și am uitat chiar de ce întorsesem capul și ce voisem să văd. Ba chiar m-am întors cu tot corpul pe scaun, ca să nu trebuiască să țin gâtul întors în acea poziție dureroasă la care mă obliga privitul. De fapt nu vedeam nimic, pur și simplu căzusem ca într-o gură de canal în ochii aceia deschiși larg, cu un fel de spaimă flămândă, ca și cum le-ar fi fost teamă că nu vor putea vedea pe măsura foamei lor. Nu mi se mai întâmplase niciodată ceva asemănător, iar faptul că neliniștea cu care venisem se întrerupsese o clipă ca pentru a-și semnaliza cauza, iar apoi se intensificase enervant, m-a făcut să mă ridic de pe scaun și să mă îndrept spre ieșire, simțindu-i aproape fizic privirea între omoplați.

De fapt autobuzul ajunsese la capăt, toată lumea cobora și se îndrepta grăbită spre poarta monumentală a spitalelor. A coborât și ea, alergând aproape ca să mă ajungă din urmă, mai ales că primul meu reflex a fost să grăbesc pasul pentru a mă îndepărta, dar apoi curiozitatea poate, sau cine știe ce ordin obscur, m-a făcut să pășesc mai rar, să o las să mă ajungă și în cele din urmă să mă opresc, chiar, pentru a o aștepta.

Am privit-o apropiindu-se grăbită într-un fel nedemn, subaltern, dar în același timp oarecum copilăresc, ca și cum umilința ei ar fi fost o chestiune de diferență de vârstă. Nu știu câți ani credea ea că am eu, dar mie îmi era greu să spun câți ani putea să aibă ea. Între 15 și 40, în orice caz, sau nu, între 15 și 30. Sau mai puțin? Cu cât se apropia părea mai tânără. În orice caz mai fără apărare. Destul de scundă, pentru că era subțire, părea mai înaltă decât era, dar o anumită stânjenală sau timiditate o împiedica să fie grațioasă și o făcea să înainteze poticnit, ca și cum ar fi avut de ascuns un handicap. Văzând că m-am oprit, a încetinit pasul speriată și a avut chiar pentru o clipă o mișcare de sens contrar, dar și-a revenit și a continuat să înainteze tot mai încet și mai nesigur, cu privirea agățată de privirea mea ca de un punct de sprijin, încât aveam senzația că dacă aș fi închis brusc ochii și-ar fi pierdut echilibrul și s-ar fi prăbușit.

Când a ajuns lângă mine, era atât de pierdută că mă așteptam să izbucnească din clipă în clipă în plâns, ceea ce, evident, nu ar fi făcut decât să complice și mai mult situația.

– Vreți să-mi spuneți ceva? am încercat s-o ajut. Pot să vă fiu cumva de folos?

Dar, fără să răspundă, fata continua să mă privească, în timp ce ochii i se umpluseră de lacrimi care se rostogoleau pe obraji, oprindu-se în fularul înfășurat în jurul gâtului.

– S-a întâmplat ceva? am mai întrebat, mai mult ca să spun ceva și simțindu-mă cu atât mai ridicol cu cât nu numai că nu fusesem instruit cum să mă port într-o asemenea situație, dar nici măcar nu bănuisem că ar putea să existe.

– Cum vă cheamă? a reușit ea să rostească, ca și cum întrebarea ar fi fost un răspuns sau în orice caz o formulare a impasului în care se găsea.

La asta chiar nu mă gândisem, încât am răspuns, nu fără umor:

– Anghel. Dar de ce vrei să știi cum mă cheamă?

– Ca să vă mai pot căuta, a răspuns ea dezarmant, cu o asemenea simplitate încât n-am mai îndrăznit să întreb: „Pentru ce să mă cauți?“, așa cum îmi stătea pe limbă. În schimb am întrebat-o:

– Lucrezi aici? arătând cu mâna oarecum nesigur spre clinicile din jur.

– Da, a răspuns ea, luminându-se deodată, recunoscătoare. Sunt infirmieră la Institutul Oncologic – și părea deodată fericită, ca și cum mi-ar fi împărtășit o veste deosebit de bună.

– A, la Pavilionul canceroșilor, am răspuns zâmbind și eu, curios să văd dacă reacționează cumva.

Dar, fără să fi înțeles, a simțit zâmbetul ca pe o ironie și s-a stins brusc, cum se stinge lumina unei veioze lăsând la vedere doar abajurul vechi, plin de praf. De fapt chiar asta era impresia pe care o lăsa: că este acoperită de un praf fin care îi estompează culorile.

– Dumneavoastră lucrați tot aici? a întrebat, adăugând oarecum temătoare: Sunteți doctor?

– Nu. Sunt vizitator.

– Da? s-a bucurat. Și pe cine vizitați?

– Pe cei care suferă, am răspuns scurt, ca să evit continuarea.

– Speram să-mi spuneți, poate îi cunosc și eu...

– Trebuie să plec, i-am spus. Iar dumneata o să întârzi. La revedere.

Și am pornit-o grăbit, la întâmplare, spre una dintre clinici.

– La revedere, mi-a răspuns ea bucuroasă, fără să înțeleg de ce, gâfâind și alergând pe lângă mine. Când ne mai vedem?

– De ce să ne mai vedem? am întrebat fără să mă opresc.

Dar ea se opri. I-am auzit vocea rămasă în urmă, pierdută.

– Pentru că... pentru că... eu...

Am întors capul și am văzut-o, aproape paralizată, cu lacrimile curgându-i fără să se spargă, ca niște mărgelile transparente pe obraz. Și, tocmai pentru că mi-a fost milă, am grăbit pasul, simțindu-mă aproape amenințat.

Refuzasem înainte de a coborî să prevăd ceea ce mi se va întâmpla, pentru că mi se părea mai emoționant să descopăr, asemenea celorlalți, întâmplările pe măsură ce se produceau, acest refuz făcea parte chiar din strategia mea de integrare, de construire a unei oricât de iluzorii egalități. Dar nu mă gândisem că ar putea apărea situații în care să nu știu ce să fac. Faptul că nu mă gândisem eu nu excludea, însă, posibilitatea s-o fi făcut altcineva. Altcineva cu majusculă și cu dorința de a-mi mai verifica o dată încăpățânata aplecare spre oameni, refuzul de a urca treptele de pe care pot fi nu numai ajutați, ci și pedepsiți. Dar, dacă despre asta este vorba, rezultatul verificării este cunoscut dinainte, iar această ființă, cu lacrimile ei rotunde și culorile estompate de praful banalității, nu era decât un element inconștient, chiar dacă suferitor, al unei povești scrise în întregime și cu sfârșitul cunoscut.

Am intrat în clădire încercând să uit întâmplarea și mi-am petrecut toată ziua trecând într-o formă sau alta, văzut, nevăzut, de la pat la pat. Nu atât durerile încercam să le alin, cât spaimetele. Nu era prima oară când observam că spaima de durere este mult mai greu de suportat decât durerea, după cum moartea ar fi aproape fără importanță dacă nu ar exista spaima de moarte. Am rămas mai mult lângă patul unei ființe aproape transparente, cu părul argintiu răsfirat pe pernă, dând o vagă idee despre vârsta pe care imaterialitatea trupului nu reușea să o indice. Ținea ochii închiși, cu trăsăturile chipului desenate – ca într-o lucrare de grafică – direct pe pernă și numai buzele se mișcau încet, aproape fără sunet, repetând „Doamne, pune capăt, Doamne, pune capăt” fără urmă de spaimă, cu o dorință atât de arzătoare, încât faptul că nu era ascultată mi se părea de o inutilă cruzime. Ei nu-i era frică de moarte, dar trebuia să îi fiu alături ca să nu își piardă speranța că moartea e aproape și va veni. Ceilalți însă, cei mai mulți, aveau nevoie de mine ca să accepte ideea. Ei nici nu știau că au nevoie de asta, dimpotrivă, îmi implorau prezența și mă conjurau să o îndepărtez, să-i apăr de ea. Mîntea lor nu reușea să realizeze ceea ce trupul lor înțelesese: că ea era acolo și nu le rămânea decât să se împace cu prezența ei definitivă.

Spre seară, obosisem. Era unul dintre privilegiile pe care le implorasem înainte de plecare, nici eu nu știam prea bine de ce, dar simțeam că, fără să obosesc asemenea lor, nu am cum să-i înțeleg și să-i ajut. Evident, aș fi putut să continui la infinit, după cum nimic nu mă obligase să merg cu autobuzul și totul ar fi fost, probabil, mai simplu, n-aș fi întâlnit nici fata ciudată, de care mi-am adus aminte doar cu câteva minute înainte de a o descoperi, așteptând așezată ca un copil pe treptele clinicii.

– Nu mai speram să veniți, a sărit ea în picioare fericită că mă vede și, cu un mic reproș, ca și cum am fi avut o întâlnire la care aș fi întârziat.

– Ce faci aici? am întrebat eu în același timp, cu un reproș de sens contrar și acceptând ca pe ceva firesc faptul că eu îi spuneam tu, în timp ce ea îmi spunea dumneavoastră.

– Vă așteptam, îmi răspunse uluită de întrebare.

N-am mai îndrăznit să întreb „de ce?” și m-am oprit fără să știu cum ar trebui să continui. Dar a continuat ea.

– V-aș fi așteptat până dimineață, oricât, i-am dat telefon unei vecine să-i spună mamei că dorm la o prietenă, ca să nu fie neliniștită, și am rugat-o pe vecină să-i încălzească mâncarea, că mama e bolnavă. Nu-i foarte departe, stăm pe Colentina la bloc, dacă știam că o să stați așa mult, puteam să mă reped să-i dau să mănânce și să mă întorc, dar nu aveam de unde să știu și nici nu puteam să risc să vă pierd.

Vorbea repede-repede ca în transă, ca și cum ar fi avut febră.

– De fapt nu știam nici măcar pe unde o să ieșiți, dar am simțit că aici trebuie să aștept, știam eu că o să veniți până la urmă. Știam de azi-dimineață că nu o să ne mai despărțim.

O ascultam prost, nehotărându-mă dacă să-mi fie milă sau frică de ea. Încercase chiar să mă prindă de mână, dar făcusem aproape reflex un pas în lături și se retrăsese ca un câțel lovit, disproporționat de umilă, tăcută brusc, cu vorba oprită la jumătatea unei silabe.

– Domnișoară, i-am spus, neștiind ce să mai adaug. Mi-e teamă că e o neînțelegere... Nu sunt ceea ce crezi dumneata.

Dar mi s-a aruncat în față atât de nestăpânită, încât n-am mai îndrăznit să-mi continui mișcarea.

– Nu poți să mă părăsești pur și simplu, fără să mă ascuți, fără să știi. Și s-a oprit ca și cum nu și-ar fi amintit ce ar fi trebuit să știu. Nu poți să te faci că nu mă cunoști... că nu exist...

Din holul clinicii câțiva curioși ne priveau prin ușa de sticlă, și alții, care ar fi vrut să intre, se opriseră la baza scărilor unde se petrecea totul ca pe o scenă. O clipă mi-a trecut prin minte să mă fac nevăzut, să dispar pur și simplu, lăsând-o singură pradă curioșilor. Dar ar fi fost nu numai o formă de lașitate, ci și o înfirmare a tot ce încercasem să susțin. Și, în plus, nu puteam să exclud cu totul posibilitatea că cineva acolo sus se distrează urmărind felul în care interpretez scenariul pe care l-a scris.

Am întins, deci, cât am putut mai firesc, mâna spre ea, apucându-i brațul.

– Să plecăm de aici, i-am spus, cât am putut de blând. Să găsim un loc unde să stăm de vorbă.

Luată prin surprindere, am avut senzația că pentru o clipă și-a pierdut echilibrul și va cădea, apoi însă s-a lăsat dusă de mână ca un copil, mută deodată, nici bucuroasă, nici mirată, doar supusă, ușurată că se poate supune.

Cofetăria în care am intrat era un fel de baracă de sticlă așezată direct pe pământ, în praful înghețat de la capătul liniei de troleibuz. Trei sau patru mese de metal și sticlă, în orice caz reci, în fața unui galantar cu prăjituri având consistența și culorile unor bucăți de săpun: alb, roz, vernil.

Ne-am așezat la una din mese față în față, ea cu ochii în pământ, în sfârșit tăcută, eu privind-o pentru prima oară cu atenție și curiozitate.

Mi-era în continuare greu să spun ce vârstă are, după cum mi-era greu să spun dacă e blondă sau șatenă. Avea un păr lipsit de lumină, de o culoare bej murdar, în care – m-am trezit gândindu-mă – nu s-ar deosebi firele albe. Era micuță și ștearsă, ștearsă, acesta era cuvântul, dar luat la propriu, ca și cum ar fi fost totul desenat în culori mai vii, mai apăsate, și apoi șters cu o cârpă care a lăsat în urmă doar aproximații de linii și culori. Și totuși avea ceva emoționant, care mă împiedicase s-o părăsesc pe scările clinicii și mă împiedica s-o sperii făcându-mă pur și simplu nevăzut. Poate privirea care nu încerca să se apere sau să disimuleze. Mă privea fără să obosească, cu coatele sprijinite de masă, în timp ce își ținea obrazul în palme, ca și când ar fi vrut să mi-l ofere fără condiții.

Tăceam amândoi: eu pentru că nu știam ce să spun, ea pentru că, în mod evident, nu simțea nevoia să vorbească. Mă privea liniștită, cu un fel de adorație suficientă sieși pe care m-am surprins invidiind-o. Și nu m-am putut împiedica să mă gândesc că eu n-o să pot niciodată privi pe cineva în felul acesta.

– Vă ascult – i-am spus, cu un respect de care m-am mirat singur.

– Nu, te rog, e mai bine să nu vorbim – m-a întrerupt grăbită și punându-mi cu neașteptată familiaritate un deget pe buze. Orice mi-ai spune n-o să mă poți face să nu te iubesc și orice ți-aș spune n-o să poată exprima ceea ce simt pentru tine.

N-am putut să nu observ că raporturile – cel puțin gramaticale – dintre noi se schimbaseră. Acum eu folosisem persoana a doua la plural, și ea îmi spunea tu. Iar această răsturnare nu era decât expresia deosebirii noastre de definiție: în timp ce ea era, în mod evident, autentică, sinceră, limpede, fără taine, eu mă aflam într-o poziție stânjenitor de falsă, incapabil să spun adevărul nu pentru că aș fi vrut să mint, ci pentru că el era de necrezut. Superioritatea ei venea din autenticitatea ei, în timp ce misterul meu se degrada într-o confuzie care mă împiedica să reacționez firesc.

– Totuși, dacă m-ai cunoaște, ți-ai da singură seama că e vorba de o neînțelegere... de o confuzie, că eu nu sunt de aici... că nu sunt cineva de care să poți să te îndrăgostești... Dacă aș putea să-ți explic...

– Ce să-mi explici? Că ești străin? Că ești înșurat? Că iubești altă femeie? Că nu mă iubești pe mine? Și ce-i cu asta? Important pentru mine este că eu te iubesc și nu-ți cer nimic, nu vreau decât să mă lași în preajma ta.

– Dar nu despre asta este vorba, am încercat să o întrerup, deși îmi dădeam seama că sună fals, că n-o să-i pot niciodată explica despre ce este vorba și, chiar dacă aș avea forța și cruzimea s-o fac, ea n-ar avea cum să înțeleagă.

De altfel, nu părea să mă asculte. Îmi luase mâinile de pe masă și se juca cu ele, ca un copil fermecat de niște jucării noi, le mângâia ca pe niște ființe mai de înțeles decât stăpânul lor. Nu știam ce să fac, mă simțeam neputincios și ridicol și în același timp îmi dădeam seama că între mila pe care o simțeam pentru ea și dragostea ei, care o locuia în întregime, devorând-o ca o boală sau ca o lumină prea intensă, este o deosebire de substanță pe care n-o să mi-o pot reprezenta niciodată cu totul. Tot ce reușeam să înțeleg era că intensitatea de care era capabilă mi-o făcea superioară, că nu eu, cel descins condescendent în această lume, aveam s-o învăț ceva, ci ea, infirmiera de pe Colentina, era cea de la care aș fi avut de învățat și chiar simțeam că – dacă nu voiam să fi venit degeaba – trebuie să învăț.

– Nu-i așa că o să mă îngădui lângă tine? murmura ea cu ochii deschiși larg, pierduți în ochii mei într-un fel ciudat, ca și cum ar fi vrut în același timp să vadă cât mai mult, să nu uite nimic. Vorbea încet, fără să accentueze cuvintele, fără să le dea relief, conștientă de pleonasmul rostirii, care nu făcea decât să repete simplificator ceea ce privea spusesese mult mai complet.

– Nu-i așa că n-o să mă alungi, că n-o să te ascunzi de mine, că mă lași să te aștept pe scări și să plecăm împreună? Că o să-mi dai voie să le spun colegelor să ne privească din camera de gardă?

Întreba fără să aștepte răspuns, deși nu erau întrebări retorice. Pur și simplu, lăsa să se reverse un prea plin care se scurgea lin, indiferent la ce atinge în trecere. Aș fi vrut să-i spun și eu ceva, ceva care să n-o sperie, ci – dimpotrivă – să se adauge evidentei ei fericiri. Dar, pe de o parte, nu știam ce să spun, iar pe de alta, orice aș fi spus era mai puțin decât tăcerea pe care, în mod evident, ea o interpreta ca pe o acceptare. Era suficient deci să tac și să mă las încet-încet luminat de razele care păreau să izvorască aproape fizic din ființa ei.

– Doamne, râdea ea încetișor. Cât de fericită o să fie mama când va afla că te-am găsit. Că m-am îndrăgostit. Mi-ar plăcea să te cunoască sau cel puțin să te vadă o dată, nu mai mult.

– Ora închiderii, vă rog – s-a auzit din spatele tejghelei cu prăjituri ornate cu frișcă artificială o voce aproape cântătoare, binevoitoare, exprimând opusul cuvintelor pe care le rostea. Ne ascultase probabil și încerca să ne protejeze, așa cum sunt protejați de obicei îndrăgostiții.

– Trebuie să mergem, i-am spus fetei, ridicându-mă prevenitor, cu grija de a nu brusca ceva și ținându-i paltonașul sărac peste care și-a înfășurat grăbită în jurul gâtului șalul fără culoare.

Tăcuse brusc, ca trezită din somn, și se lăsa condusă spre ieșire fără să se împotrivească, dar și fără să aibă aerul că realizează ce face. Părea deodată stinsă, aproape tristă, și așa fi dat orice să o văd din nou radiind, să o pot invidia din nou. Mi-a trecut prin minte să mă dezvălui brusc, să-i ofer în dar taina care ne despărțea, să întind deodată brațele, uimind-o. Nu puteam ști, însă, dacă spaima nu ar fi fost mai mare decât uimirea.

Afară se întunecase și se lăsase un frig subțire, ascuțit. În stația de la capătul liniei se înghesuiau patru sau cinci autobuze, dintre care unul plin pe jumătate de călători, așteptând plecarea. Șoferul lipsea, însă, și oamenii, ca și vehiculul, luminat slab de câteva becuri murdare, păreau suspendați în timp.

– Acesta este autobuzul meu, spuse ea. Ne vedem mâine. Și ochii ei, deși obosiți, nu conțineau nici o umbră de îndoială. Era evident că pentru ea totul fusese hotărât de mult.

– Mâine când? am vrut să întreb, dar ar fi fost prea mult. Nici nu știam ce înseamnă mâine. Am dat doar din cap, fără să am sentimentul că mint, cuprins doar de o fierbinte nevoie de a-i face bine, de a o ajuta, de a o încuraja într-un fel. Am ridicat, chiar, puțin mâna, să o mângâi pe obraz, dar gestul mi s-a părut prea lung și i-am netezit doar umărul paltonașului. Recunoștința care a țâșnit din ochii ei – de fapt, nu numai din ochi, din piele, din freamățul nărilor, din tremurul buzelor – a fost atât de mare, încât a părut deodată să lumineze în întunericul murdar. A făcut un pas spre mine, s-a ridicat pe vârfuri și, prinzându-mi reverele cu niște mâini mici, aproape de copil, și-a lipit pentru o clipă fața de paltonul meu, apoi, parcă eliberată de propriul ei curaj, a sărit în autobuzul care se pune în mișcare.

Am rămas în stație privind autobuzul care se îndepărta încet, legănându-se prin gropile străzii. Geamul lui din spate o încadra ca un ecran de pe care ea îmi făcea frenetic cu mâna, în timp ce se micșora treptat. I-am făcut și eu cu mâna până când am mai reușit să o văd, apoi mi-am lăsat brațele obosite să

atârne și o clipă lungă am stat așa, singur, în piațeta cu autobuze stinse în lumina tulbure a tuburilor de neon. O clipă am încercat să-mi imaginez ce impresie putea să facă scena în centrul căreia mă găseam, văzută de sus, dar imediat gândul s-a șters, alungat de o descoperire care m-a curentat: nici nu știam cum o cheamă.

Nu-mi dăduse prin minte să o întreb. Dar nu faptul că nu știam mă tulbura, ci faptul că nu mă gândisem să o întreb, și, mai ales, faptul că – rememorând totul – ea ar putea descoperi lipsa mea de interes și ar suferi. Și deodată m-a cuprins o enormă, sfâșietoare compasiune pentru tot acest univers din care făcea parte ființa îndrăgostită pe care nu știam dacă o să o mai văd vreodată, pentru că nu știam nici dacă voi avea curajul să-mi asum nonsensul căutării ei, nici dacă voi avea puterea să o las singură în cursă. Tot ce știam era că există cineva care știe mult mai bine decât noi și ce voi face eu, și ce va face ea, și tot ce se va întâmpla în continuare.

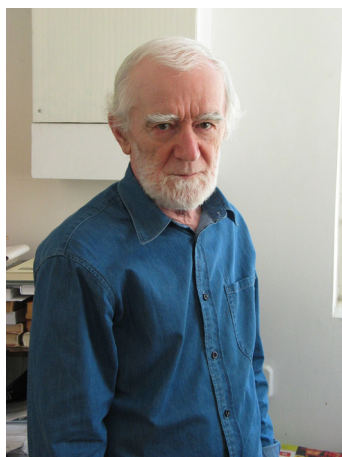
Mi-am dat seama că începusem să plâng numai după ce mi-am simțit obrazul ud și lacrimile curgând la început lin, fără zgomot. Am vrut să mă mir mai întâi, era pentru prima oară când mi se întâmpla, dar înainte de-a avea timpul s-o fac, plânsul mi s-a transformat în hohote nestăpânite, care păreau că vor să mă rupă în bucăți, opunându-mă astfel nesfârșitei nedreptăți din care eram doar o neglijabilă parte. Plângeam cu fruntea lipită de stâlpul rece al luminii de neon, simțind cum mă dizolv în descărcarea nervoasă, care era în același timp cea mai convingătoare dovadă a întoarcerii mele.

– „Consumul exagerat de alcool dăunează grav sănătății“, am auzit dintr-un autobuz, care se pune gol în mișcare, vocea bășcăliosă a șoferului.

Dar eu continuam să hohotesc pradă unui indigest amestec de revoltă și milă, fără sfârșit și fără alegere, pentru cei care mă priveau de acolo de sus, pentru șoferul care mă credea beat, pentru fata care îi povestea mamei ei iubirea, pentru bolnavii care își chemau moartea și pentru cei care încercau încă să se ascundă de ea, pentru câinii vagabonzi care dormeau acum încolăciți peste noroiul înghețat de pe marginea trotuarului și pentru mine, cel coborât cu încăpățănare să alin ceva ce se dovedea mereu de nealinat. Continuam să plâng și, în timp ce se făcea din ce în ce mai frig, simțeam cum mă ustură marginile dureroase ale omoplaților de unde îmi smulsesem însemnele puterii. Aripile la care renunțasem mă dureau cum îi dor pe ciungi picioarele pe care nu le mai au.



Ion HOREA



„Timbrul personal al fiecăruia ține de acel secret al ființei...”

Anamaria Papuc: Domnule Ion Horea, aparțineți, prin naștere, unui topos spiritual și geografic pe care des îl evocați în poezii. Ce reprezintă țărâna și satul românesc pentru dumneavoastră?

Ion Horea: O lume din care am plecat, în care am trăit până la unsprezece ani, lumea părinților mei și a satului la care mă întorc în amintiri. O lume care nu mai este aceea pe care am cunoscut-o și pe care zadarnic aș mai bănuî-o pe ulițele pustii. Istoria și moartea au șters totul. Din colegii mei de școală mai trăiesc doi-trei, bătrânii satului. Mai bine zis, ai celor două sate, Petea și Vaideiul, în hotarul căruia ne-am mutat, când aveam șapte ani. Mai cu seamă aici, în hotar, s-au desenat liniile acelui topos de care vorbiți. Dar era un timp al vacanțelor, nu era o conviețuire cu toate grijile, bucuriile și, în anii luptei de clasă, cu toate îndurările părinților mei. Cele zece hectare arabile au însemnat zece ani de cumplită detenție agrară, pe care eu am trăit-o doar sentimental, de departe, dar părinții mei au plătit-o cu suferință și batjocură. În ceea ce am scris, am încercat să fiu și martorul acelei lumi, cu toată puțința simțurilor mele.

- Ce înseamnă pentru dumneavoastră puterea și arta cuvântului?

- Este o problemă teoretică, după ce scrisul s-a săvârșit. Dar, poate că mă înșel. Poate că există o putere și o artă a cuvântului, de care nu-mi dau seama atunci când, instinctiv, dar nu fără o cenzură atentă și o cântărire a cuvintelor, în așezarea lor, configurez individualitatea unei poezii. Iar eu am această slăbiciune și o încăpățănare a firii mele, poate și a unei pedagogii cărțurărești, de a duce scriitura până la liniile ei particulare. Asta presupune folosirea unor unelte

prozodice de care confracții mei mai moderniști nici nu vor să audă.

- Scrieți doar poezie. Există o motivație pentru că sunteți fidel doar acestui gen de literatură?

- Unica motivație ar fi aceea că nu sunt scriitor. Spunând acest adevăr, nici nu mă laud, nici nu mă tângui. N-aș putea să scriu altceva. Nu-mi vine. Ceea ce am strâns în volumul *Drumuri și fântâni* ține tot de impulsurile poeticești.

- Vă neliniștește, ca pe alți scriitori, foaia de hârtie albă?

- Mă neliniștește foarte mult. Uneori mă insultă. Când simt că mă refuză, nu țin să mă apropiu de ea. Ca să mă apropiu, trebuie să fiu îmboldit de o dispoziție a sângelui. În starea aceasta, scrisul este o bucurie, gândurile se concentrează și cuvintele se aleg, vorba se modelează pe un ritm apărut din senin. Poate fi și o stare înșelătoare, o amăgire în urma căreia tot ce am scris mă nemulțumește și-mi lasă în suflet un gol amar. Cu inspirația nu-i de glumit.

- În calitate de redactor la secția de poezie a revistelor „Viața românească” și „România literară”, ați cunoscut un număr mare de scriitori. Acest fapt a fost benefic pentru modelarea dumneavoastră ca poet?

- A fost benefic mediul redacțional în care am lucrat mai bine de patru decenii, începând cu anii uceniciei literare. Apoi, în afara redacțiilor, viața literară, cunoașterea și prietenia cu poeți, scriitori și cărturari din toate generațiile, au lămurit multe unghere ale vieții mele.

- Sunteți inclus, alături de alți scriitori ardeleni, în promoția literară a neotraditionalistilor. Cum apreciați evoluția acestei serii poetice și prin ce anume se deosebește literatura ardeleană de celelalte componente „regionale” ale literaturii române?

- Cu voia dumneavoastră, las criticilor și istoricilor literari să facă aceste aprecieri. Cum le-au făcut, în nenumărate rânduri, până acum.

- Care sunt poezii de care vă simțiți apropiat prin sensibilitate, stil și limbaj?

- Poezii mei de căpătâi, în ordinea descoperirii lor: Bacovia, Fundoianu, Pillat, Goga, Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Baudelaire, Poe, Esenin, Rilke, și de-aici, în contemporaneitate, Beniuc, Philippide, Radu Stanca, Ioanichie Olteanu, Doinaș etc.

- Considerați că limbajul particularizant, care reflectă universul Ardealului, face parte din identitatea dumneavoastră ca scriitor?

- Probabil. Nu-mi dau seama. Criticii s-au pronunțat în acest sens. Al. Cistelean, în Prefața la volumul *Bătaia cu aur*, Editura Ardealul, 2009, spune: „...poemele lui Ion Horea sunt pure reverii de anima, proiectate cu toatele spre copilărie și spre matricea transilvană. O copilărie în care accentul nu cade pe mirajul și pe mitologia ei, ci pe senzațiile rămase vii pentru ochiul, urechea și memoria poetului; pe o memorie concretă, așadar, și vie ca o rană permanentă.”

- La unii scriitori, punctul de plecare al unei cărți

e o imagine, o idee... În cazul dumneavoastră, care e acel punct de plecare?

- Uneori o imagine, alteori o idee, alteori un gol nemărginit din care apar imagini și gânduri neașteptate. Dumneavoastră vorbiți de punctul de plecare al unei cărți. Eu n-am scris cărți, am scris numai poezii, din care s-au alcătuit cărțile. Dacă nu cumva o poezie poate echivala cu o carte!

- *Odată cu volumul „Umbra plopilor” se simte o schimbare de ton în lirica dumneavoastră, devenind confesiv-meditativă. Ce anume v-a determinat să schimbați linia?*

- N-am schimbat linia! Dimpotrivă, m-am pomenit chiar pe linia mea, pe care n-am schimbat-o până astăzi. Pare oarecum orgolioasă această mărturisire, dar luați-o în înțelesul ei exact. Omul este ceea ce este.

- *Ați publicat multe volume de versuri. Există o poetică a titlurilor? O motivație a titlurilor cărților dumneavoastră?*

- N-aș spune că există o poetică a titlurilor. Vorbesc, în primul rând, de titlurile poeziilor. Uneori se modelează de la sine, pe configurația poeziei. Cât privește volumele, aș spune același lucru. Poate fi ales titlul unei poezii (*Umbra plopilor*; *Scribul*); alteori trimit la un motiv al cărții (*Calea târgului*); alteori precizează o specie (*Cartea sonetelor*; *Psalmi și rugăciuni*, *Mărturisiri și rugăciuni*, *Rondeluri*); sau, pur și simplu, *Poezii*, *Versuri*.

- *Din punct de vedere al temelor abordate, al atmosferei, al atitudinii și al registrului imaginativ, poezia dumneavoastră e percepută ca fiind o „reverie a Ardealului.” Care este specificul acestei reverii?*

- Nu știu care este specificul acestei reverii. Eu am trăit și am scris. Nu mi-am propus să fiu poet ardelean, cum nu mi-am propus să mă nasc în Ardeal. Oricum, ceea ce pot să spun este că nu sunt un poet pășunist, un folclorist (în ordine estetică, nu axiologică), și asta a spus-o Nicolae Manolescu, înaintea mea: „E un naturist, nu un rural. Dacă ar fi aparținut generațiilor interbelice, ar fi trebuit clasat nu printre tradiționaliști, ci în capitoul poeziei pure, acolo unde îi este locul, în perspectiva de astăzi, și lui Pillat, și, de ce nu, lui Blaga însuși... Singura „concesie” pe care Horea o face tradiției de dincolo de munți constă într-un sentimentalism al locurilor, pe care îl găsim, de pildă, și la Goga. O geografie epurată, însă, mai degrabă de sugestii decât de precizuni...”

- *Prin volumele „Guguștiucul”, „Cărticica noastră”, „Flori de pădăie” ați inaugurat o direcție secundară în creația dumneavoastră. Cum v-a venit ideea conceperii unor astfel de versuri?*

- M-am jucat. *Guguștiucul* (poemul care dă titlul volumului) s-a născut dintr-un principiu moral. Dădeam, pe o tavă, de mâncare guguștiucilor care veneau la balconul de la bucatărie. La aceste mese festive, am observat, de fiecare dată, cum unul dintre ei lua tava în stăpânire, mânca până nu mai putea, și nici atunci nu dădea voie altora dintre ai săi, nici vrăbiilor de pe delături, să se apropie de masa cu bucate. Văzând

această lăcomie, acest nărav de baron la pomana socialistă, mi-am propus să-i fac o morală, din care a ieșit poemul. *Cărticica noastră*, aș zice că nu-mi aparține. Nu eu am conceput-o. Au fost făcute mai întâi planșele, pe marginea cărora eu am fabulat în versuri. *Flori de pădăie* înmănunchează diverse poezioare, unele publicate în revistele pentru copii.

- *Când ați început să vă interesați de traduceri? Ce anume v-a atras în spațiul traducerilor? Pe ce criterii ați ales autorii pe care i-ați tradus?*

- Nu sunt un traducător cu vocația și cultura necesare. Sunt doar un tehnician, cu duhul poeziei. Cărțile pe care le-am publicat sunt întâmplări, cu versuri traduse *mot-à-mot* și versificate de mine. Nu spun că nu le-am lucrat cinstit și cu plăcere.

- *Care e secretul faptului că, situându-vă într-un câmp poetic efervescent, nu ați fost influențat de tendințe și ați rămas „egal cu sine”?*

- Așa sunt eu, și nu pot să fiu altfel. Dar nu sunt o excepție. Colegii mei de generație au urmat aceeași cale, în diversitatea poeziei române. Timbrul personal al fiecăruia ține de acel secret al ființei care nu cunoaște alte lămuriri.

- *Cum ați compara viața literară a începuturilor dumneavoastră cu cea de azi?*

- Ar fi foarte multe de spus. Sunt peste șase decenii, în ce mă privește, ani de formație, ani ai maturității și senectuții, din două lumi radical deosebite, cu cele bune și cu cele rele ale fiecăreia.

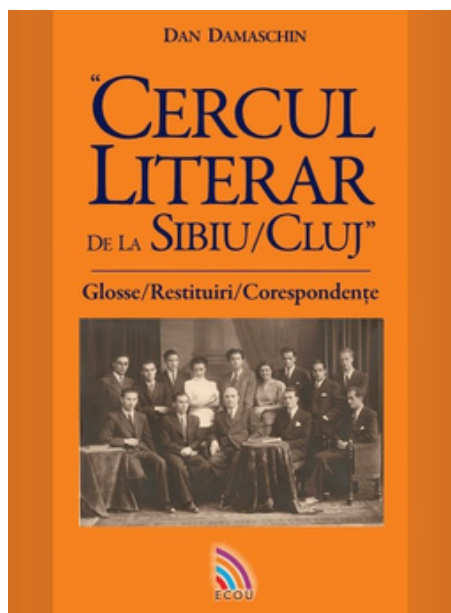
- *Domnule Ion Horea, vă mulțumesc!*

Interviu realizat de Anamaria PAPUC

*Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”, POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.



Florina MOLDOVAN-LIRCĂ



Dan Damaschin și „Cercul literar de la Sibiu/Cluj”

Ion Bogdan Lefter nu exagerează nicidecum când afirmă că „Dan Damaschin a devenit un adevărat expert în «cerchism»”. În sprijinul judecății lui stă nu numai cartea pe care o recenza atunci în „Art Act Magazine”, nr. 37/2009 (*Cercul literar de la Sibiu/Cluj. Deschidere spre Europeism și Universalitate** – la origine teză de doctorat), ci și edițiile operelor unor scriitori cerchiști (nu puține!) pe care exegetul, poet echinoxist, le-a îngrijit și prefătat în ultimii ani. Devotat printre primii moștenirii *Cercului literar*, Dan Damaschin e, într-adevăr, mai mult decât un cercetător pasionat, poate singurul specialist de drept al „Cercului” – după formula pe care o apără cu tărie – sibiano-clujean. Nu-ncape vorbă că pentru această calitate îl recomandă, pe lângă competențele acumulate în timp, și travaliul de arhivist, contribuția pe care și-a adus-o la valorificarea unor documente inedite întru restituirea mai multor „adevăruri” cerchiste. Faptul se vede din nou limpede în volumul publicat în 2013 la Editura Ecou Transilvan: *Cercul literar de la Sibiu/Cluj. Glosse / Restituiri / Correspondențe*.

Considerând pesemne că despre „Cercul literar de la Sibiu” lucrurile sunt cam știute, critica literară pare să fi amânat deocamdată receptarea cărții (Viorel Mureșan îi dedică totuși o recenzie în „Caiete silvane”, nr. 109 / februarie 2014). Un motiv ar putea fi tirajul sărac în care a apărut lucrarea (de găsit mai degrabă

prin bunăvoința editorilor, ce-i drept, prompti în cazul unei asemenea solicitări). Situația pare oarecum surprinzătoare și pentru că două dintre cele trei părți în care este structurat volumul lui Damaschin – *Restituiri* și *Correspondențe* – cuprind, într-o proporție considerabilă, materiale inedite (care ne amintesc de valorosul grupaj de texte și contribuții cu care, datorită descoperirilor lui Ștefăniță Regman, Ion Vartic și Ioan Cristescu, revista „Manuscriptum” deschisese în nr. 1-4/2012 seria celebrării a șapte decenii de la publicarea, în 1943, a *Manifestului cerchist*).

A treia secțiune (de fapt, întâia în ordinea dată de autor încă din titlu: *Glosse*) atestă preocupări mai recente ale exegetului clujean, și anume reinterpretarea relației dintre cerchiști și Lucian Blaga, precum și însemnătatea operei lui Wolf von Aichelburg în cadrul scrierilor cerchiste. Nefiind chiar o noutate, fiindcă articolele cu pricina au putut fi citite și înainte, nu vom trece totuși peste ele fără a ne întreba și noi dacă cerchiștii pot fi considerați (așa cum o face, spre exemplu, Ion Vartic) sau nu, „prima generație postblagiană”. Negrăbindu-se să ofere un răspuns tranșant, Dan Damaschin găsește just că „traectoria relației cerchiștilor cu Blaga nu este una rectilinie și uniformă, ea se comportă aidoma unui drum nelipsit de sinuozități, urcușuri și coborâri, și, în consecință, solicită «mai multe niveluri de interpretare»” (p. 12). De altfel, nici cerchiștii înșiși nu lămuresc pe deplin problema influenței pe care Maestrul ar fi avut-o asupra spiritului lor creator, invocând, în schimb, în mărturii și evocări, „atât punctele de convergență, cât și pe cele de disociere”. Exegetul clujean le ia și el în discuție, ajungând să confirme poziția acestora potrivit căreia, în poezie, se exclude orice ipoteză de „înfrâurire”.

În schimb, în ceea ce privește opera filosofică și teoretică, dimensiunea occidentală a spiritului blagian, mai aproape de propensiunea spre universalitate a membrilor „Cercului literar”, și pledoaria acestuia pentru integrarea filosofiei în spațiul criticii literare (evidentă în articolul „Critică și filosofie” publicat de Blaga în „Saeculum”, nr. 2/1943) corespund perfect – zice autorul – crezului literar-estetic și vocației speculativ-teoretice ale „discipolilor lui Tao”. De cealaltă parte, „parcurea paginilor de exegeză și memorialistică, ofrandă adusă de către discipoli Maestrului” (p. 28), îl face pe Dan Damaschin să situeze întâlnirea „Cercului literar” cu Blaga – pe care o apreciază drept „miraculoasă” – sub auspicii providențiale, roditoare pentru ambele părți: „pentru cei dintâi a însemnat șansa de a se afla în prezența celui pe care ei înșiși l-au desemnat exponentul absolut al spiritului românesc, iar pentru Mentorul lor, oportunitatea de a fi ascultat și urmat de cea mai strălucită pleiadă de discipoli” (p. 35).

Interesantă și de urmărit perspectiva lui Dan Damaschin. Proba o făcuse tot el prin culegerea publicată în 2011, la Editura „Remus”, din Cluj-Napoca: *Magistrul tăcerii în cercul cuvântului*.

Memorial și exegeze blagiene – a cărei prefață, *Cerchiștii și modelul Blaga*, deschide și volumul din 2013. Reunind texte importante (aproape cincizeci) dedicate de cerchiști în timp personalității și operei lui Lucian Blaga, opul recuperează o parte considerabilă a postumității blagiene, având meritul de a reflecta, în plus, o generație remarcabilă de critici literari, eseiști și memorialiști (din acest unghi, nevalorificată încă pe deplin de exegeza literară). Pe unul din aceștia îl vizează, de pildă, eseul *Dialogul discipolului cu Magistrul* (apărut întâi în „Acolada”, nr. 7-8/2012, cu titlul *Discipolul despre Maestru*), în care Ștefan Aug. Doinaș ocupă – în viziunea autorului – un loc privilegiat în formația cerchistă nu doar prin „dialogul atât de intens și înalt susținut cu opera și biografia blagiană, ci mai cu seamă [prin] modul particular de a se raporta la ceea ce însuși a denumit «modelul Blaga»” (*op. cit.*, 2013, p. 39), „fructuos și bogat în semnificații pentru literatura și cultura română” (p. 46).

Că personalitatea și prestigiul poetului din Lancrăm, profesor și mentor, a exercitat pentru cerchiști o vădită atracție formatoare este un fapt la fel de limpede pe cât de puțin pregnant se arată totuși rolul inițial al lui E. Lovinescu în creșterea spirituală a acestora. Deși răspunde călduros legitimității lor cu tradiția marilor sinteze spirituale de tip european, promotorul culturii moderne moare la doar două luni (16 iulie 1943) de la publicarea în ziarul „Viața” (13 mai 1943) a actului fondator al grupării. Contribuția sa de *spiritus rector* rămâne astfel mai degrabă un fapt conjunctural, necesar pentru încercarea cerchiștilor de accedea la faima națională, mult mai puțin marcant însă față de rolul catalizator pe care l-a avut (subliminal sau nu) Lucian Blaga. Nici acesta însă totdeauna asumat, la fel cum influența lovinesciană nu e nici ea de desconsiderat.

Până la urmă – punctează bine Gh. Grigurcu –, „să reamintim că, așa cum se înfățișează critica Cercului (exceptându-i pe Nicolae Balotă și Ovidiu Cotruș), ea are preponderent o tăietură «lovinesciană», continuând, prin exponenții săi de frunte, I. Negoițescu, Cornel Regman, Ștefan Aug. Doinaș, critica noastră interbelică” („Viața românească”, nr. 7-8/2012). Într-adevăr, o perspectivă oarecum blagiană, preocupată în articolul *Critica literară și filosofia* („Saeculum”, nr. 2/1943) de lărgirea orizonturilor criticii cu ajutorul filosofiei, adoptă mai degrabă Nicolae Balotă, când practică o critică cu deschidere spre totalitatea axiologică a operei, și Ov. Cotruș în ale lui „meditații critice”. Și totuși, nu doar ei. Lucrările de critică și de istorie literară ale lui I. Negoițescu bunăoară (*Poezia lui Eminescu și Istoria literaturii române*), realizate în spiritul „criticii de profunzime”, eseistica lui Ștefan Aug. Doinaș, critica „științifică” a lui Eugen Todoran, eseurile lui Radu Enescu de „teorie a criticii” (din *Critică și valoare*), demonstrează toate o vocație speculativ-teoretică și o gândire oarecum „filosofică”,

nu tocmai congruente cu impresionismul lovinescian. Până și Cornel Regman – considerat de Damaschin drept „o singură (majoră) dezertiere din pluton” (p. 27) –, oricât de puțin ispitit de specializarea conceptuală, explorează la un moment dat zonele abisale ale operei lui I. Agârbiceanu și I. Creangă și scoate la iveală, în destule comentarii critice, „psihologia actului creator” și particularitățile individualității creatoare.

În fine, prin strădania lui Dan Damaschin – responsabil (împreună cu Ioan Milea) de recuperarea din presa românească a textelor lui Wolf von Aichelburg, publicate apoi în volumul *Criza sufletului modern în poezie și alte scrieri românești* (Editura Eikon, 2010), a cărui prefață o reia aici – autorul român de etnie germană se dovedește și el un competent comentator de literatură română (ghidat de „o neobișnuită deschidere spre orizontul unor discipline ca filosofia culturii, metafizică, filosofia religiei, etică, estetică, muzicologie” – p. 65). Investigând și promovând în eseurile sale destinul „ideal”, „metafizic”, al Poeziei/Artei, pe care îl opune celui „material”, preferat de majoritatea poetilor moderni, acesta subscrive – demonstrează meticolos autorul – la estetica „euphorionistă” a grupării, preocupată, printre altele, de substanța, de esența (și mai puțin de forma) literaturii. De ce nu, se legitimează cu acea „direcție nouă” a criticii literare, pe care Balotă o lansa în 1967, interesată (iată, contrar practicii lovinesciene bazată prioritar pe criteriul gustului!) de îmbogățirea criticii de judecată prin introducerea unor criterii suplimentare de interpretare.

Descinzând din maioreșcianism, alegându-și ca părinți spirituali pe Lucian Blaga și pe Eugen Lovinescu, preocupați în cel mai înalt grad de modernizarea culturii române, membrii grupului cerchist se arată încredințați că menirea lor este perpetuarea dialogului pe care Școala Ardeleană l-a inițiat cândva cu europenitatea. O astfel de predicție – „Viitor de aur Cercul nostru are” – făcea Ioanichie Olteanu în urmă cu șapte decenii prin articolul (semnat *gin*) *Așa sunt ei studenții scriitori...*, apărut în „Viața universitară”, la 19 decembrie 1943. Paternitatea materialului, subintitulat *Contribuții importante la istoria literară*, o stabilește Henri Jacquier, iar demonstrarea ei punctuală o reia Dan Damaschin în introducerea pe care i-o face sub titlul: *Un post-scriptum ludic la mica epopee a tinereții cerchiste*. Deși nu de tot inedită, lucrarea se dovedește lămuritoare pentru premisa unei origini clujene a *Cercului literar* – agreată întâi de toate de înșiși membrii lui: „cei vechi povestesc că acest cerc a fost inițiat încă de la Cluj, în preajma revistei *Symposion*” (p. 145). În prezent, o împărtășesc nu numai Dan Damaschin, ci și Marta Petreu („Cercul Literar este cea dintâi strălucită rodire de grup a Universității din Cluj”), după ce mai întâi și-au asumat-o Ion Vartic și Virgil Nemoianu.

Că istoria cerchismului se înfiripă înainte de momentul debutului în presă din 1943 se știe bine, însă

datele exegezei literare nu se întorc în timp cu mult mai departe de un an. Lui I. Olteanu faptul nu îi este de mirare, fiindcă „momentul de când putem vorbi de lucruri precise într-o oarecare măsură este iarna anului 1942, când, sub președinția dlui Lucian Blaga s-a târnosit «Cercul literar studențesc Octavian Goga», cu statute și cazier în regulă” (p. 145). Componenta universitar-clujeană a Cercului ar fi căzut astfel într-un soi de penumbră a celei sibiene, pare-se, în avantaj prin titulatura asociată cu mediul de lansare. Dan Damaschin reconsideră trecutul cerchismului, convins că documentele pe care le deține arhiva de la Cluj a Centrului de Studii „Cercul literar de la Sibiu/Cluj” pot contribui la recuperarea unor etape cerchiste mai vechi decât cele statornicite deja de istoria literară. Deși poate surprinzătoare, nu pe deplin inexplicabilă viziunea exegetului clujean, chiar lăsând la o parte afinitățile spirituale și continuitatea de idei pe care le au în comun echinoxistii, printre care și Dan Damaschin – ei înșiși clujeni –, cu gruparea cerchistă.

O nouă sursă care face referire la existența unei preistorii cerchiste, cu rădăcini mai vechi decât etapa „blagiană”, este un caiet inedit din arhiva lui Cornel Regman – adnotat 1944 – pus la dispoziție pentru cercetările noastre de familia Regman. Aici, exact la un an de la articolul lui I. Olteanu (13 decembrie 1944) și cu numai două săptămâni înainte de a apărea revista, autorul împarte evoluția „formației Cercului” în patru etape distincte, așa cum se vedea la acel moment (de ce n-am crede că limpede?) din interiorul grupării. Or, înainte de „faza” revistei „Curțile dorului” (cunoscută deja exegeților, cu deosebirea că este fragmentată în două părți, după numerele care s-au publicat), Cornel Regman reține – ca primă „formațiune paracerchistă” / „precercchistă” / „precercuală” (sunt termenii lui) – „grupul antieseistic (Cluj – 1940): Stanca, Todoran, Regman, Stoichița...”. De același punct originar amintește în articolul său și Ioanichie Olteanu, referindu-se, în plus, la alți câțiva studenți ai Facultății de Litere de la Cluj, refugiați odată cu universitatea la Sibiu: Ovidiu Drimba, Ion Maloș-Râpeanu, Romeo Dăscălescu și I. Negoțescu (despre ultimul neputând stabili clar dacă era student sau numai licean). Nu s-ar putea ști care dintre cei doi cerchiști au reconstituit mai aproape de adevăr grupul existent la Cluj, evident este că, în ianuarie 1941, tinerii clujeni – exceptându-i pe Cornel Regman, Radu Stoichița și Romeo Dăscălescu – sunt prezenți aproape toți, la Sibiu, în primul număr al revistei „Curțile dorului”: Eugen Todoran, Radu Stanca și I. Negoțescu (membri ai colegiului de redacție), Ovidiu Drimba, Ioan Maloș-Râpeanu, Eugen Speranția și, bine știut, Lucian Blaga. În numărul al doilea (apariție triplă: februarie-aprilie 1941), I. Negoțescu nu publică, dar se alătură ceilalți doi „antieseiști”: Cornel Regman și Radu Stoichița, precum și Romeo Dăscălescu, deodată cu alți colaboratori, printre care I. D. Sîrbu, I. V. Spiridon și Ion Oană. „Cu acest număr, capitoul *Curților dorului*

se încheie” (I. Olteanu), urmând ca la sfârșitul aceluiași an să ia naștere *Cercul literar „Octavian Goga”*.

Iată cum se înfățișează, deci, potrivit surselor amintite, cele trei (la Regman, patru) „etape premergătoare” scrisorii-manifest din 13 mai 1943. Recapitulând, la etapa „clujeană” iau parte, dintre semnatari, Eugen Todoran, Radu Stanca, I. Negoțescu, Cornel Regman (în unele scrisori ale cerchiștilor menționați drept membrii-fondatori ai grupării), Romeo Dăscălescu – care ulterior Manifestului își anulează adeziunea – și Ovidiu Drimba. I. D. Sîrbu și Ion Oană se vor alătura la „Curțile dorului”, iar Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu și Deliu Petroiu odată cu etapa *Cercului Literar „Octavian Goga”*. Mai târziu, N. Balotă, Dominic Stanca, Ov. Cotruș, Radu Enescu și Eta Boeriu.

Neîndoielnic, unui cercetător preocupat de restituirea exactă a evenimentelor și de reconstituirea personalităților cerchiste datele acestea îi vor fi cel puțin de ajutor. Ca și celelalte materiale prețioase pe care le pune la dispoziție volumul semnat de Dan Damaschin. Aspecte relevante de istorie literară, dar și observații pertinente de critică literară se găsesc laolaltă cu o bună parte din corespondența primită de autor de la Ștefan Aug. Doinaș, Cornel Regman și I. Negoțescu. Totodată, (două) manuscrise inedite sau versiuni ale unor poeme (chiar a traducerii poemului lui Valéry, *Cimitirul marin*) publicate deja de Ștefan Aug. Doinaș, însemnări confesive de tinerețe și trei poeme din studenția lui I. Negoțescu. Acestea provin din arhiva pe care I. Negoțescu i-a lăsat-o exegetului clujean la plecarea sa definitivă (din 1980) în Germania, dar și din dosarul arhivistic pe care Henri Jacquier li-l alcătuiește în timp cerchiștilor.

De o savoare aparte, pe lângă meritul de a dezvălui „adevăruri inconfortabile” despre câțiva cerchiști, se arată – grație lui Ștefăniță Regman, care l-a găsit în arhiva tatălui său, și lui Damaschin, care i-a demonstrat paternitatea – textul lui I. Negoțescu: *Tablou de adevăruri privitoare la un număr determinat de contemporani*. Nelipsite de oarecare aer de prezumție, predicțiile celui considerat, cu puține excepții, liderul grupării „reprezintă, în fond, o sumă de intuiții, diagnoze și prognoze privitoare la psihologia, ethosul, potențialul și virtualitățile unor personalități în devenire” (p. 128). Pe unele timpul le-a discreditat, pe altele le-a statornicit. Iar pe cele cu adevărat importante, negreșit că le va mai valorifica.

* Dan Damaschin, *Cercul literar de la Sibiu/Cluj. Deschidere spre Europeism și Universalitate*, Editura Zenit, Cluj-Napoca, 2009.

Alex CISTELECAN

Cireșe amare și gogoși dulci



Oricât catharsis și sublimare ar presupune transpunerea literară, experiența directă a rupturii și dezhădăcinării nu are cum să se depună într-o viziune calmă și armonioasă asupra întregului. Meritul volumului Liliane Nechita e tocmai acela de a ne prezenta imaginea dureroasă a emigrației fără a încerca – sau, mai degrabă, fără a reuși – să o subordoneze unui sens superior, ci etalându-i deschis multiplele contradicții, tensiuni, incoerențe, tragismul acestei condiții căreia îi e refuzată poate nu atât falsă reconciliere interioară (falsă pentru că doar interioară), cât înțelegerea clară a ceea ce se întâmplă și de ce – i.e. lumea socială ca structură de cauzalitate opacă de care atârână, ca de-un fir de păr, însăși condiția imigranțului.

Sub forma unor scrisori adresate nimănui, *Cireșe amare* ne prezintă experiența de emigrantă ca îngrijitoare/menajeră (*badante*) în Italia. Relatările care țin de acest fir al textului, precum și incursiunile retrospective asupra condițiilor de trai din țară, de dinaintea emigrării, sunt fascinante și absolut binevenite – mai ales că experiența emigrației este, în ciuda amplitudinii fenomenului, prea puțin prezentă în literatura noastră actuală. Din această perspectivă, spre deosebire de *Căpșunarii* lui Dani Rockoff, mult prea centrată pe interioritatea naratorului și dornică mai degrabă să sublinieze diferența de clasă/cultură/statut față de colegii de emigrație decât solidaritatea de condiție, cartea Liliane Nechita respiră o compasiune spontană față de tovarășii de suferință, precum și o înțelegere afectivă a acestui fenomen masiv de dezhădăcinare și lumpen-proletarizare care e migrația actuală („toți emigranții, indiferent din ce țară vin... au trecutul comun”).

A supraveghea și a evada

Deranjant cel mai adesea, lirismul scrisorilor Liliane Nechita are cel puțin avantajul de a scoate la iveală anumite mecanisme psihice și trăiri subiective inerente migrației, dar care sunt mai puțin atinse în statisticile și cercetările sociologice asupra fenomenului. Astfel, lanțul sărăcie extremă – emigrație pare să țină, în primul rând, de o anumită dialectică a vizibilității și invizibilității sociale: experiența sărăciei din țară este trăită mai ales ca rușine, astfel încât soluția emigrării, înainte chiar de a promite șansa salvării materiale, aduce cu sine speranța refugiului în clandestinitate. În multe cazuri, diferența dintre condiția de acasă și cea din patria adoptivă nici măcar nu e o diferență de condiții materiale, ci doar o diferență de vizibilitate: la fel de săraci ca acasă, dar măcar feriți de pericolul de a fi văzuți și recunoscuți ca atare¹. Experiența migrației ca salvare de la rușine prin clandestinizare² reliefează astfel un tablou dinamic al regimului de vizibilitate a categoriilor sărace: în aceeași măsură în care oamenii aceștia sunt excluși din spațiul public, în care apar sporadic doar cu titlul de fapt divers și știrile de la ora 5, ei sunt destinați unei supra-expunerii în spațiul lor imediat social, la o închidere claustrofobică în mediul familial și comunitar. Negarea lor qua clasă în spațiul public îi condamnă la o condiție de dramă individuală sau familială inescapabilă în spațiul lor imediat. Înainte de a fi o fugă de sărăcie, migrația este, astfel, o evadare din sufocanta morală comunitară. Anonimatul e un privilegiu de clasă. Or, această alinare adusă de invizibilitate rămâne valabilă chiar și în cazurile de migrație încununate de succes. Chiar și în aceste cazuri – în care emigranțul reușește să trimită regulat acasă banii necesari subzistenței familiei – succesul aparent e doar un efect al vizibilității parțiale: ceea ce de la distanță pare un succes, de-aproape nu este trăit decât ca o înfrângere perpetuă, ca o sumă nesfârșită de eșecuri și umilințe cotidiene.

Libertatea muncii

Judecând după criteriile discursului dominant, emigranțul ar trebui să fie exemplul suprem de libertate a muncii și autonomie față de structurile de asistență statale, campionul la flexibilitate și spirit de antreprenoriat, ce mai, imaginea însăși a proletarului viitorului. Ceea ce se prea poate. Mai relevant e însă modul în care această „eliberare” deplină a muncii se manifestă, pentru purtătorul său, ca o suită de alegeri deopotrivă de imposibile și inevitabile. Imperativul absolut al alegerii libere („ia-ți viața în mână”) nu este aici decât forma de expresie a fatalității sociale. „Încă nu știu ce e mai bine: să-ți îmbrățișezi copilul, sau să-i cumperi de încălțat”. Aceasta-i alternativa migrantului și, în ciuda retoricii oficiale atât de pro-familiale, asta e dilema fără fund în fața căreia capitalismul actual pune reproducerea familială, cel puțin în clasele de jos: între a rămâne în preajma copilului în țară, fără a dispune însă de mijloacele de a-l susține material, sau a pleca la muncă afară, salvându-i astfel supraviețuirea materială

cu prețul mutilării sale psihice. Practic, o separare, de nu chiar o opoziție directă între posibilitatea și actualitatea familiei: când e actuală, familia nu e posibilă; pentru a fi posibilă, ea trebuie suspendată. Tu alegi.

Sclavie semi-salariată

Peste această contradicție fondatoare, condiția de îngrijitoare la domiciliu a naratorului mai adaugă însă un strat de alienare. Statutul de *badante* face ca acea contradicție de pornire, dintre posibilitatea reproducerii familiale și existența familială propriu-zisă să se rezolve, cu chiu, cu vai, printr-o altă contradicție întemeiată tot pe raportul dintre intimitate familială și capital: în încercarea de a-și salva familia lăsată acasă, imigrantul este împins aici nu atât către lumea liberă a pieței muncii de-afară, cât spre o altă structură de dependență familială – a familiei angajatorului. „Majoritatea preferă ceea ce se numește [munca] „la fix”: te trezești, muncești, speli, gătești, îngrijești un bolnav în casa lui, dormi tot acolo și o zi pe săptămână ai liber să te plimbi. În felul acesta îți rămân toți bănuții”. E logic. Un calcul perfect rațional făcut de un subiect autonom și perfect rațional. Și totuși, la scară social-istorică, este expresia unei stări de fapt cu totul iraționale. Dincolo de pragmatismul calculului individual, asta nu face decât să demonstreze, încă o dată, faza regresiei sociale atinsă de capitalismul actual la semi-periferia sa (România, Filipine, marile bazine de forțe de muncă pe piața italiană de îngrijitoare): faptul că nivelul istoric al retribuției muncii este astăzi, pentru mulți, atât de scăzut încât devine convenabil a renunța la o parte considerabilă din „libertatea” muncii libere și a reveni astfel la o formă intermediară de sclavie semi-salariată. Faptul că, în raport cu simplele nevoi ale reproducerii biologice, valoarea forței de muncă a ajuns astăzi atât de mizerabilă încât suntem dispuși să ne mutăm în casa patronului și să veghem atent la procesul său de decrepitudine doar să ne dea o masă, un pat și-o iertare de la plata facturilor.

Absolut crucial e aici efectul de auto-mistificare pe care acest tip de relații de producție semi-feudale și ultra-moderne îl proiectează (auto-mistificare care nu neagă însă caracterul rațional al acestui calcul individual al supraviețuirii): dat fiind că o parte – și tocmai partea destinată propriei subzistențe – din costurile capitalului variabil sunt incluse aici în costurile capitalului fix (ai grijă de *badantă* așa cum ai grijă de calul din grajd), muncitorul trăiește cu impresia că primește chiar numai „surplusul”, plusvaloarea muncii sale – „îți rămân toți bănuții”. Adică tocmai diferența – în sfârșit monetarizată – dintre retribuția muncii și nevoile materiale, care poate fi astfel transferată acasă pentru a acoperi diferența simetrică, dar cu semn negativ, dintre nevoile familiale și resursele celor de-acolo. Și nu-i vorba doar că această formă de salariu ca bacșiș – pentru că în excedent față de nevoile reproducerii muncii –, nedizolvându-se imediat în nevoile subzistenței și în valoare de întrebuintare, poate fi transferată ca valoare de schimb către nevoile subzistenței celor rămași acasă.

Mai mult de-atât, procesul concret prin care „bănuții” au fost obținuți le interzice practic reconversia în întrebuintare de către producătorul lor: „... majoritatea își macină sufletul pentru banii pe care-i câștigă. Acel ban devine mai valoros decât în România, pentru că este plătit cu lacrimi și cu dor. Cine muncește aici, de exemplu, nu-și mai cumpără Coca-Cola sau gume de mestecat, pentru că nu se mai îndură”. Astfel, ceea ce inițial pare a fi numai surplus – „toți bănuții” – este trăit efectiv numai ca deficit: excedentul banilor față de nevoile muncii pălește în comparație cu excesul de chin și trudă față de expresia sa monetară.

Vrem o țară ca afară. Absolvirea școlii diasporei

Problemele însă încep chiar aici, în traducerea acestei experiențe directe a nedreptății într-o viziune de ansamblu coerentă asupra societății, sau măcar într-o perspectivă clară asupra cauzelor și mecanismelor sociale direct răspunzătoare pentru condiția imigrantului. Din această perspectivă, disonanțele cognitive se zbenguie de la o pagină la alta: avem, pe de o parte, prea multă poliție și supraveghere în Italia, mai ales asupra imigranților; dar, pe de altă parte, avem și o legislație mult prea blândă și o absență a controlului, oferite drept explicații ale infraționalității ridicate din peninsulă. Pe de o parte compasiunea cu condiția săracilor din țară, atunci când experiența propriei sărăcii de-acasă e încă vie în memoria naratorului; pe de altă parte, la capătul procesului de asimilare, o explozie de ranchiună de manual față de puterile de-acasă care se plâng de sărăcie dar nu s-ar da jos din pat să muncească (p. 134). Pe de o parte, o înțelegere directă a dificultăților integrării imigrantului în noua sa patrie, atunci când subiectul acestei experiențe e chiar naratorul, pe de altă parte, o rafală de isterie polițienească împotriva amenințării pe care o reprezintă oamenii străzii („Eu nu înțeleg cum li se permite să doarmă în drum aici. Este clar că cel care nu muncește nu are cu ce să achite o chirie. Atunci stă în drum și fură. Nu zic să desființeze căbănuțele lor din cartoane și plastic, dar ar putea fi întrebați măcar cu ce se ocupă, unde lucrează etc.”) La tot pasul, vedem cum, deloc întâmplător, rudimente de conștiință politică adecvată (precum ideea că obiectul rasismului actual este de fapt săracul, indiferent de culoare) sunt amestecate cu neașteptate puseuri rasiste (gen „italienii au în natura lor violul”, „nu sunt bucuroși de a împărți nimic cu nimeni...”, nu se adună nici de sărbători cu veselie în jurul bucatelor tradiționale” (?), „proverbiala caracteristică a italienilor: lenea”, până la impardonabilul „cozonacii [lor] sunt doar cumpărați”, versus „inima largă a românului”, sărbătorile calde cu rugăciuni, sarmale ș.a.m.d.³) și totul e năclăit într-un ocean de obscurantism religios (Biblia, biserica neapărat ortodoxă și rugăciunea sistematică fiind, la tot pasul, saltelele simbolice pe care se ostoiesc suferințele naratorului). Or, această dialectică a falsului este, de fapt, adevărul condiției emigratului. Și ea ne arată că nici

o experiență directă nu e, în sine, revelatoare, după cum, în lipsa unui orizont ideologic corect de preînțelegere, orice dovadă flagrantă a nedreptății sociale poate fi citită ca un argument în favoarea reacțiunii. Doar astfel putem înțelege de ce un asemenea document al emigrației românești poate fi publicat la Humanitas și promovat de *catchy.ro*: în cele din urmă, experiența dureroasă a muncii și dezrădăcinării sfârșește prin a fi codificată religios ca o probă de mântuire interioară și/sau corporatist, ca o defilare victorioasă, prin obstacolele vieții, spre edificarea sinelui și titlul de Femeie de succes.

Femeia catchy

„Noi suntem ori mame, ori fiice, ori neveste, ori bunici. Noi suntem inima unei familii; în jurul unei femei se-nvârtă totul. Ea pune masa, ea știe rețetele de murături...”¹

There's a catch, indeed: ironic, în fond, modul în care capitalismul actual emancipează femeia proletară – nu dezlipind-o de scutece și cratițe, ci separând-o doar de scutecele și cratițele propriiei familii. Cum o împinge spre probele independenței, culmile autonomiei și realizării personale, doar pentru a-și putea îndeplini mai bine, în condițiile date, misiunea ei naturală și destinală de ax al bucătăriei. Cum îi recunoaște, în sfârșit, contra Marx, valoarea muncii sale afective și domestice, doar cu prețul de a o rupe de cadrul său firesc de manifestare și a o încastra în structuri de dependență directă și exploatare față de familia angajatorului. Trăiască eliberarea muncii, trăiască emanciparea femeii. Ce-avem de mâncare?

* Liliana Nechita, *Cireșe Amare*, Humanitas, București, 2014.

Un dialog grăitor: „Tare m-aș întoarce în țară! Dar tare m-am săturat de sărăcie! – Și aici nu ești tot sărac? – Ba da, dar nu te știe nimeni!”

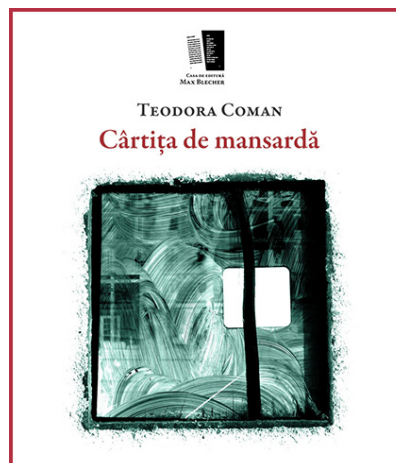
² Proces psihic poate mai pronunțat în cazul celor proveniți din mediul rural și din familii tradiționale, în care onoarea sau rușinea comunitară continuă a fi, printre multe altele, rămășițe de socialitate premodernă extrem de viguroase.

³ Interesant cum pasul corect, al dezvrăjirii rasismului ca mecanism de clasă (sărăcia ca adevărat obiect al rasismului) se însoțește cu o mișcare în sens opus, de mistificare în cheie etnică a unor raporturi eminamente de clasă (raporturile cu angajatorii italieni și familiile lor, de exemplu), mișcare care merge chiar până la a-i denaționaliza pe românii infractori: „românii sunt educați și cu bun simț, își văd de treaba lor... Ceilalți, șmecherii, sunt niște trântori și profitori fără naționalitate”. Probă, încă o dată, că auto-iluminarea, de una singură, nu poate merge decât până la jumătatea drumului.

⁴ Ceea ce nu prea explică reproșul formulat la adresa marii majorități a bărbaților români abia cinci pagini mai încolo: „70% dintre bărbații români sunt niște incapabili. Trec de sub fusta mamei în poala nevestei și consideră că ea trebuie să-i spele, să-i curețe, să le pună în geantă...”. Singura explicație este că misiunea destinală a femeii (să pună masa în jurul căreia se-nvârtă toată familia) nu pare să-l includă și pe propriul bărbat. Motiv pentru care ea poate fi, în fond, detașată și mutată pe piață.

Florin-Corneliu POPOVICI

Poeme-mušuroi, disecții-vivisecții



„A beautiful mind”, un intelect ce îmbină fericit rasa și clasa, Teodora Coman continuă să fie o prezență discretă în peisajul cultural românesc. Chiar și așa, aparițiile sale meteorice, mai degrabă, un subtil joc de-a v-ați ascunselea, în „Dilema veche” „Arca”, „Euphorion”, „Poesis Internațional” și mai ales postările sale de pe blogul personal, la adăpostul unor identități de împrumut (care-i sporesc misterul), sunt suficiente dovezi care conduc către ideea că suntem în fața unui scriitor din categoria „altfel”. Tot de discreția mai sus invocată, echivalentă a unui bun-simț rar întâlnit în ziua de azi, ține și volumul de poeme *Cârțița de mansardă*, debutul editorial al autoarei. Titlul frapează prin: tenta oximoronică, statutul de cârțiță „elevată”, de cârțiță paradoxală a personajului în jurul căruia gravitează volumul și viziunea suprarealistă (punerea laolaltă, în același context, a doi termeni fără vreo legătură logică și legică unul cu altul, de genul umbrelei și al mașinii de cusut).

Cârțița de mansardă e structurată pe simbolistica în oglindă, pe simbolistica răsturnată, la Teodora Coman tocmai ceea ce se sustrage clasicului, tradiționalului făcând cu adevărat *sens*. Evaziunea sa se produce în dilematic (poemele sale conțin hermeneuticul în stare gemă, ezotericul în stare pură), în psihologia abisală, în cuvântul alb (ce lasă să se înțeleagă întotdeauna mult mai mult decât spune la o primă rost(u)ire). „Cârțița” Teodorei Coman e subliminalul care zace în fiecare dintre noi, e hūbris-ul, sunt instinctele primare care ne rod și ne devorează pe interior, e tenebrosul, abisul, prăpastia care ne desparte pe noi de noi înșine, pe noi de propria persoană, e „specia” ce-și reneagă originile și descendența, însă este una elevată, ce-și depășește condiția modestă de târâtură, de vietate la intersecția regnurilor, este una cu coloană vertebrală dreaptă care trăiește într-o mansardă, aproape de cer, de unde are o

viziune panoramică, propice scrutării, dar și autoscopiei, privirii prin ocheanul întors. Turnul de veghe și de fildeș ia loc astfel (printr-o fericită întoarcere a oglinzii și a schimbării de paradigmă) subteranei claustrante, spațiul generos, aerisit, înaintării greoaie și primejdioase prin tunel, josul devine sus, iar celestul ia locul htonianului. Desprinderea de pământ (pământul având conotații multiple: „zațul” propriului ego, labirintul instinctelor, complicata geografie a mentalului individual și a rețelei neuronale) schimbă propriu-zis obiectul existenței cârțiței, ce trece de la scormonitul propriu-zis în țărână, în solul imediatului și al concretului, la „scormonitul” pe interior, în abstract, în propria ființă, la „scormonitul” prin cărți, prin cultură și prin artă. Dacă o cârțiță clasică nu are nevoie de văz și de auz ca să viețuiască, ghidându-se doar după vibrația pământului, *cârțiței-scriitor* îi sunt indispensabile ochiul, urechea, în genere, toate organele de simț, între care, neîntâmplător, un mare accent este pus pe piele, „prag” de trecere ce mediază relația dintre interior și exterior, dintre înăuntru și în afară, între eu și supraeu, între ființă și neființă. Mansarda-„mușuroi” e spațiul protector, unde se izolează, trăiește după bunul plac sau de unde privește lumea cu detașare, devenind un spațiu al reveriilor, al autoscopiei, al cunoașterii și al autocunoașterii, al trăirii în compania „celuilalt” care se transformă în obiect al „disecțiilor” vizuale și mentale. Coborârile paradoxale ale cârțiței-scriitor sunt *coborări în sus* în care se delimitează simbolic de *omul cu șobolani* freudian. Protecția oferită de spațiul matern al mansardei (la Teodora Coman, *ideea de maternitate* joacă un rol esențial, deși maniera în care o prezintă este una bizară, suprarealistă) îi oferă „cârțiței” prilejul să-și translateze până și solitudinea, izolarea, care, în noul context, este una deasupra a tot și a tuturor, e o izolare dominantă și dominatoare.

Teodora Coman transpare prin poemele-confesiuni pe care le face, cârțița-scriitor devine un inamic pentru omul cu mentalitate subterană, pentru omul pentru care termenul de deschidere, de orizont rămâne doar un concept abstract. Cârțița-scriitor își rezervă privilegiul de a fi stăpână pe efectul-surpriză, de a apărea acolo sau de a dispărea de acolo de unde ne așteptăm cel mai puțin. Efectul-surpriză e practicat și la nivel textual, prin asocierile neprevăzute, imprevizibile, uneori șocante, prin conotațiile subteranelor textuale care se cer explorate.

Cârțița de mansardă nu se mai irosește cu omul „de jos” (de joasă speță). *Tabăra ostilităților se mută însă în imediata sa apropiere, revoltele ei sunt translatate spre interior; se consumă, ard în subteranele instinctivului și ale mentalului, gâlceava devine una cu sinele, pe care, de cele mai multe ori, nu și-l menajează. Starea întru ființă a omului Teodora Coman este un prilej de sistematică autodesființare, de crudă autoanulare și de severă autominimizare, prilej de frecvente disecții-vivisecții elaborate. Adevărata nemulțumire a cârțiței paradoxale e nemulțumirea generată, în propria-i opinie, de felul, uneori păgubos,*

de a fi, verb a cărui conjugare nu o stăpânește în totalitate. Restul de „animalitate”, reflexul de subteran devine pregnant atunci când scriitoarea, într-un acces de masochism semitemperat, are viziuni despre sine în alb, în negru și în gri, din care lipsesc cu desăvârșire stima și încrederea în sine, curajul delimitării, eliberării totale de sub tutela tarelor acumulate în întunericul existențial. Rarele ieșiri la lumina scrisului sunt estompate imediat, sancționate drastic datorită influenței malefice a cercurilor concentrice ale infernului care se regăsesc în propria-i ființă traumatizată. De aceea, în *Cârțița de mansardă* nu postulează vitalismul și bucuria trăirii, ci mai degrabă o *existență ultragiată*. În comparație cu cârțița-animal ce-și abandonează în mare parte galeriile pe care le sapă și în care vremelnic viețuiește, cârțița-om din cartea Teodorei Coman, rămâne deseori captivă în tunelurile-galerii simbolice pe care le sapă în propria-i biografie, în propriu-i destin. Există momente când *cârțița își devine sieși cârțiță*, instinctivitatea și viziunea preponderent pesimistă răcind-o, ulcerând-o pe interior. *Scriitoarea se ia pe sine în colimator așa cum este în realitate, de unde și onestitatea de care dă dovadă: apariții necosmetizate, gânduri netrunchiate, viziuni nedisimulate, abisuri fără punți*. Ieșirea la lumină a cârțiței de mansardă, ieșirea sa în lume se produce sub semnul precauției, fiindcă, nimic nou, și afară e ca și în subterană, diferă doar tipul de pericol.

Tradusă în termeni psihanalitici, *Cârțița de mansardă* este întâlnirea scriitoarei cu proprii demoni, cu propriile instincte primare, cu *propriul hūbris-șarpe-kundalini*, tot atâtea obstacole de trecut pentru ajungerea pe drumul către Centrul propriei ființe. Înzestrată de astă dată cu darul (clar)vederii, cârțița-scriitoare „vede” și dincolo de datele concretului. Dovada trecerii sale prin subteranele textului sunt *poemele-mușuroaie*, ieșirile sale aerate la lumină.

Cârțița Teodorei Coman, cuprinsă și de confortul/blazarea locuirii la mansardă, este una *sedentară*, iar *ieșirile* sale în lume (chiar și din sine, din propriul eu) sunt *opționale*. Deși tânjește după un „acasă” extins (a prinde rădăcini, a se aciuia, a întoarce spatele hoinărelii, a construi împrejur, a intra în posesie), paradoxala cârțiță de mansardă nu e deprinsă în totalitate cu conceptul de locuit-locuire, cu cel de așezare-reașezare întru ființă. În ea se dă o luptă perpetuă între două tentații, între *tentația retractilității* (aici observăm similarități cu *omul-cochilie* din *Trambulinele* Georgiei Ioana) și *tentația îndrăzelii de a ieși în afara spațiului de locuit* (indiferent de formele pe care le îmbracă acesta). De aceea, spațiul codificat numit mansarda M2, de undeva de la etajul V, e încă un teritoriu al noului, al necunoscutului, al mersului de-a bușilea. Acest topos achiziționat în rate îi raționalizează/segmentează pornirile sentimentale, debușeurile firești de bucurie și de entuziasm. De la pământ la cer e cale lungă și poate de aceea, *velux-ul* din acoperiș, fereastra spre albastrul cerului, spre teritoriul sacralului prin excelență, o complexează, o intimidează, o face să se simtă mică, insignifiantă.

Locuirea înseamnă și așezarea în propriul trup. De aceea, drumul spre *mansarda-trup*, spre *vizuina luminată*, de tip blecherian, este unul sinuos, labirintic. Primerirea interioară, (re)construcția pe interior reclamă îndemânare, răbdare, exercițiu, competență. Pășirea într-un spațiu nou, virgin din punct de vedere al locuirii, o determină să apeleze la un act ritualic: „îmi fac singură dezînsecția/înainte să mă trec pragul casei.” (p.5) Gest ce are ceva din trecerea miresei peste prag, de bun augur. Trecerea pragului pentru cârțița de mansardă este sinonimă cu o *purificare*. Marcarea teritoriului, ascuțirea ghearelor e semn de luare în posesie, de apropiere, de ordonare a haosului existențial, de apărare a spațiului intim. Dezînsecția, stârpirea „dăunătorilor” (deparazitarea mentalului), autovăruirea, autodraparea în albul vaginal al varului, transformă cârțița într-o veritabilă mireasă, care are însă un mare defect: nu știe să se bucure. Mansarda, ca prelungire a eului, invită la nevoia de împărtășire cu „celălalt” a bucuriei, la gestul tandru, dragăstos. În ciuda intențiilor onorabile, cârțița de mansardă se comportă însă precaut, o gheară o reține pe dinăuntru, face economie de sentimente, promițând că se va extrage din abscons: „voi face ceea ce știu eu mai bine/ voi croi galerii spre voi/ voi tăia în ceața groasă/ cu cel mai bun cuțit/ de bucătărie.” (p.6)

Un semn distinctiv al cârțiței este învestirea sa cu atributele umanului, nevoia atroce de „celălalt”, de „mansarda”-corp protector a „celuilalt”, de un nou tip de locuire, personalizat, amprentat cu un puternic eu. Această nevoie o determină la o concesie majoră cu sinele: să fie răbdătoare, să aștepte până „în al doilea ceas” (p.6). E aici și o lehamite de singurătate, o spaimă de revenire în tunel, în subsol, în spațiile umorale. Singurătatea e bună până la un punct, până la regăsirea sinelui, până la repunerea lucrurilor pe făgașul lor normal. Dincolo de acest prag, intervine clinicul, patologia: *patologia crizei*, *patologia aliena(n)tului*, criza identitară majoră, drama existențială.

Mutarea cârțiței în mansardă se produce în anotimpul hibernal, pe frig, în casa încă neîncălzită ce așteaptă să fie însuflețită. La început inospitalieră, mansarda care dă frisoane la propriu, se ține rece, „frigidă”, precum o fecioară ce nu a cunoscut încă bărbatul, până la cunoașterea și acceptarea noului locatar, a „străinului”. Contactul inițial glacial cu mansarda e resimțit de cârțiță pe propria-i piele, ocazie cu care re trăiește *drama respinsului*, a exclusului, a pariei: „carnea se îngheșuie pe oase.” (p.7) Așadar, nici drumul spre locuire nu e unul ușor, însă e mai puțin generator de suferință ca locuirea în propriul trup.

Maternitatea și locuirea sunt două simboluri omniprezente la Teodora Coman, supuse și ele ambivalenței, coexistenței contrariilor. Deși ambele sunt dorite, totuși sunt primite și privite cu o oarecare prudență, cu o oarecare îndoială. Dacă întâlnirea inițială cu mansarda este una glacială de ambele părți, ideea de maternitate, cel puțin până la momentul producerii sale cu adevărat, al plasării cârțiței în ipostaza de femeie

fecundă, este una fatalmente ostracizată de prezența sterilității, a feminității amputate, a tenebrosului, a feminității infertile, pur decorative, a sânului secat de lapte, frumos în exterior, dar fatalmente gol pe interior. E unul dintre simbolurile de tip incintă (alături de trup, mansardă, tunel) care, la scriitoarea în discuție, basculează spre negativ, în dauna potențialului pozitiv pe care îl conține. *Sânul cârțiței de mansardă împrumută ceva din dezolarea Mării Moarte*: „chiar și la cea mai strânsă îmbrățișare se intercalează un sân/ o mare mereu secată.” (p.7) *De unde și retențiile justificate ale personajului, lipsa de apetit pentru trăirea de tip dionisiac*. Ideea de maternitate, așa cum apare la Teodora Coman, tinde să basculeze de la binecuvântare la blestem. Venirea pe lume a unui copil e analogată izbitorii violente cu un zid, de soarta pruncului azvârlit în lume se teme, iar alăptarea nu potențează viața: „când va veni vremea să mă mulg/ o să strâng în pumn/ glandele mamare/ ca pe tulpinile putrezite/ ale unor flori/ mult stătute în lapte.” (p.41)

Ca să înțeleagă, scriitoarea trebuie mai întâi să se înțeleagă și să se accepte așa cum este, nu ca pe un corp străin crescut ca o excrescență în interiorul său. Teodora Coman își este sieși ghid pentru ieșirea din tenebre. *Poemele sale „mușuroi” sunt tot atâtea guri de aer primenit de care are nevoie pentru a-și încălca plămânii și a continua ascensiunea*. Teodora Coman ar vrea să se reinventeze periodic, ar vrea să învețe să meargă din nou, să se metamorfozeze, însă retractilitatea e mai puternică. Prin poemele-mușuroi, „cârțița” Teodora, cândva „oarbă”, își redobândește miraculos vederea de la mansarda propriei ființe. Paradoxal, ca să se descopere pe sine, scriitoarea nu are nevoie de mansardă, de turn de priveghere, de privitul de la înălțime, e suficientă comprimarea până la anulare a distanței dintre sine și sine. Privitul de sus e util pentru contrabalansarea privitului abisal. Teodora Coman nu-și transformă spațiul de locuit într-unul de lux, ci dimpotrivă, e unul spartan, al inițierii și al vegherii continue: „toate cotloanele vor fi la vedere/ voi privi furnici, păianjeni, fânțari./ soarcei, gândaci de bucătărie/ cu bărbia sprijinită pe brațe ca pe baricade.” (p.8) Atitudine de pasionat zoolog, dar și de subtil psihanalist al „dușmanilor” de tip freudian.

Când se hotărăște să iasă din casă, când pășește într-un topos nesigur, pe care nu îl controlează, cârțița se înarmează cu o geantă, a cărei curea și-o trece ostentativ peste bust, în diagonală, sub formă de falsă bandulieră. Nu e teamă, ci mai curând, un reflex de autoapărare, pentru că, nu-i așa, mai există și „zilele rele” (p.9), zile în care revin și o asaltează grijile, depresiile, tarele, micii demoni, când, ca femeie funcțională, este scoasă în afara regulilor jocului. Tot atunci, banduliera imaginată împrumută ceva funest în înfățișare: „panglica/ petrecută pe colțul fotografiei unui abia decedat.” (p.9) Așadar, un „afară” perfid, duplicitar, nesigur, ce-i declanșează și realimentează cutumele, traumele care-i zgândăresc labila încredere în sine și inima parțial cicatrizată. Ieșirea în lume a cârțiței de mansardă o expune pe

aceasta, o face să re trăiască fără să vrea, secvențe traumatice din starea de cârțiță htoniană, îi readuce în fața ochilor tunelul, subterana. Afară se simte din nou singură, abandonată, la răscruce.

La fel de paradoxal, locuirea în mansardă nu este încă în măsură să-i procure confortul scontat. Cârțița continuă să rămână în alertă, doarme puțin, e matinală, nu-și permite luxul lenevirii sau al lascivității, al zăbovitului. Contactul cu propriul trup, verificările periodice (de unde lipsa încrederii și nevoia permanentă a certitudinii) îi oferă garanția că nu trăiește în iluzie: „când mă trezesc dimineața devreme/ primul lucru pe care îl fac/ este să mă verific cu limba.” (p.10) Pipăitul cu limba, pipăitul umed are și ceva senzual în el. Însă felul cum acesta apare la Teodora Coman îl grevează de orice formă de senzualitate, de feminitate flamboiantă. Cârțița de mansardă nu-și cosmetizează mesajul și nu se cosmetizează. Mansarda ei se dovedește un topos în care se șterg reperele morale încetățenite (în fapt, false repere), e un loc liber de convenții, de reguli claustrante și de tabu-uri: „în mansardă nu contează pe ce lume trăiești.” (p.11).

Viziunea antifeministă a Teodorei Coman e bine reliefată în secvența *băii* din mansardă, „nucleul de atracție al casei mele e aici (p.11), spune ea la un moment dat, locul unde se consumă „promisiuni/ dintre cele mai nevinovate (p.11) cu ocazia zilei de 8 martie. Este vorba însă de false promisiuni ce nu conțin nimic erotic, senzual, promisiuni ce-i ațâță imaginația, însă în direcția scrisului. Astfel, în sifonul de la chiuvetă, în manieră suprarrealistă, ea vede o floare care o face să reacționeze mai degrabă masculin, fără vreo sensibilitate anume: „pot scuipa pe ea când mă spăl pe dinți fără sentimentul culpei.” (p.11) Reacția ei este una anticlofilă (scriitura pe care o practică a abandonat stilul ornant), iar firescul e perceput ca o impietate, ca un afront adus sieși: „să mă simt în largul meu ar fi prea de tot.” (p.12) Cu alte cuvinte, există un *disconfort* al scriitoarei de a se simți bine în propria-i piele, o *zonă-tampon* care îi seamănă felurite obstacole în calea identificării cu propriul eu. De aceea, nu putem vorbi de existență, la Teodora Coman, a unui *corp transparent*, ca la Max Blecher, decât în măsura în care referirile la propria-i persoană sunt făcute la modul nepărtinitor, onest. Persistența unui soi de opacitate se justifică la autoarea *Cârțiței de mansardă* prin *teama de recidivă, de traumă, de suferință*, de fantoma vechiului eu păgubos. Conștientizează ceea ce i se întâmplă, dovadă fiind condiționalul optativ la care vorbește: „ar trebui ca între mine și piele să existe/ relația trupului cu cămașa lui Iisus.” (p.12) și că mai are mult de lucrat cu propria-i persoană: „pielea nu îndeajuns de flască/ oasele nu îndeajuns de frumos mirositoare/ să mă închin la ele ca la sfintele moaște.” (p.12)

Tot de paradoxalul de care se înconjoară femeia-cârțiță de mansardă ține și *fascinația personajului pentru autodevorare* (de tip *șarpe uroboros*). Este vorba însă de o *autodevorare fără gură*, de un „*canibalism*” *soft*, de o *autodevorare știrbă*, neproducătoare de suferință.

Anorexicilor, pe care-i admiră, le cere să reziste până ating starea eterată, până ce aceștia ajung să renunțe definitiv la hrana materială (și, în extenso, la tot ce ține de plăcerile pântecelui), să învingă gravitația și, în cele din urmă, să se îndestuleze cu hrană spirituală.

La Teodora Coman, lipsa stilului ornant, a cuvântului bombastic transpare din asocierea șocantă dintre cuvântul „cu greutate moderată” (p.13) și sânul fără lapte, tot o formă fără fond, dar în alt registru. Refuzul po(i)eticității poate fi privit și ca o reacție la feminismul desuet, vidat de sens. De aceea, scriitoarea își cântărește bine spusese, nu divaghează, nu se lasă sedusă de cântecele de sirenă ale cuvintelor meșteșugite. În schimbul acestora preferă *cuvântul nud*, tranșant, cuvântul de esență tare, șocant, cuvântul care bulversează, care seamănă deruta, confuzia. E reflexul cârțiței de subterană, al cârțiței abrutizate, al cârțiței traumatizate care abia ce învață primii pași prin mansardă, abc-ul exteriorizării emoțiilor, „cârțițele” care ne ulcerează stomacul.

„vreau să risc vorbind doar o dată/ fără fâstăceli sau variante/ ca peștii care țâșnesc din apă/ să ia o gură imensă de aer/ cu prețul vieții.” (p.14) reprezintă disponibilitatea personajului de a miza totul pe trăirea autentică. La nevoie (instinct de supraviețuire), cârțița de mansardă poate deveni politropică, poate disimula, se poate camufla, insinua: „pot păcăli becul endoscopului/ perfuziile bariul substanța de contrast/ limbajul diagnosticelor/ de specialitate.” (p.16). Nu se poate însă păcăli pe sine, motiv în plus de a-și face autoportrete dure: „sunt o traseistă clandestină pe pavajul răscolit dintre suflet și carne” (p.16). Uneori are dorința de a ieși din starea vegetativă, din amorțeală, de a declanșa „alarma” (p.18), de a „ieși cu capul prin acoperiș” (p.19), un acoperiș al limitărilor, al barierelor puse și (auto)impuse.

Deși are potențial de seducție, cârțița de mansardă respinge ideea de femeie fatală (de femeie-amuletă, de femeie-fetiș), a cărei frivolitate, lascivitate, trivialitate și cochetărie nu o prinde defel: „îmi mușc buzele/ mă mai scurtez cu aproape/ o lățime de tiv” (p.21) sau „nu am răbdarea, nici îndemânarea/ să îmi împart părul în zeci de şuvițe.” (p.22) sau „se simte în aer o mare neputință/ o lipsă a frăției de sânge/ între femei.” (p.27) Dacă vrea, poate să disimuleze, să intre în rolul vampeii, însă e mult prea elevată. Tehnicile sale de seducție sunt cu totul altele: naturalețea, inteligența, spontaneitatea. Pe cei neaveniți îi somează fără drept de apel, îi pune în gardă: „de pielea mea nu se atinge nimeni/ nu care cumva să îmi șifonați/ frumosul meu chimono/ atât de greu înflorat/ cu vânătași”. (p.24) *Privit dinspre interior spre exterior, chimonoul cârțiței (care, în alte condiții, ar fi putut face din ea o veritabilă gheșă) este unul al suferinței, aduce a cămașă urzică, a platoșă cu cuie, a coroană cu spini, poartă urmele loviturilor primite de la viață.* În atari condiții, conceptul de femeie ca simbol clasic al Vieții, pare perimat, trăirea dionisiacă fiind pusă în paranteză

de *trăirea compulsivă*: „în loc de brățări, să purtăm fără teamă garouri.” (p.48)

Intervenția brutală în lanțul trofic, în ordinea lucrurilor e percepută de femeia-cârțiță ca un atentat asupra vieții: „de fiecare dată când separ/ galbenul/ de albuș/ am remușcări adânci.” (p.25) „Domestica” femeie-cârțiță de mansardă a Teodorei Coman nu visează la lucruri complicate și sofisticate, ci dimpotrivă, la simplitate, la nonostentativ: „e una din bucuriile simple ale vieții/ să dormi fără pernă/ pe salteaua veche.” (p.26)

Că este o scriitoare incomodă, imprevizibilă și greu de asimilat, o arată și faptul că Teodora Coman, alergică la tonurile dulceag-siropoase și la porniri edulcorate, șochează prin *asocierile neașteptate*, chiar în interiorul aceluiași poem. De la *metafora velux-ului*, a lucarnei, poartă de trecere înspre și dinspre celest, dar și a „ferestrei” interioare, ea o cotește brusc spre simboluri dure ce țin de *lumea underground*, de eschatologic, de fiziologicul și de naturalismul pur: „va ieși canalul din noi/ ca noi să lopătam printre rahați.” (p.28) Visceralul, rezidualul sunt parte din noi, de unde și necesitatea „detoxifierii” periodice. Tocmai de aceea, ideea băii ritualice purificatoare, dar și a primenirii interioare (inclusiv la nivel mental), e un deziderat major pentru o bună funcționare a ființei: „am o grămadă de gânduri negre/ puse la muiat/ în lichid cefalo-rahidian.” (p.30) Pendulările personajului între spațiul intim al mansardei și toposul lumii exterioare acesteia sunt tot atâtea băi ritualice. Tentația viață-moarte, credință-necredință sunt tot atâtea praguri-încercări pentru cârțița de mansardă. A fi în cele două lumi, a subteranelor și a suprafeței, a le experimenta pe amândouă, conduce, inevitabil, la un moment dat, la bulversare, la îndoială, la reacția profund umană de a pune totul sub semnul întrebării, la a contesta: „dumnezeu e un profesor foarte zgârcit/ religia seamănă tot mai mult/ cu o formă de învățământ la distanță.” (p.31) „Ereziile” cârțiței de mansardă o situează în ipostaza de Toma în replică feminină, care are nevoie în permanență de dovezi; și-ar dori să creadă din adâncul sufletului, însă nu poate, ceva o reține, o deturneză: „am nevoie de o dovadă palpabilă pentru slăbiciunea sângelui meu.” (p.69) În momentele-i de derută maximă, divinitatea invocată e un dumnezeu insignifiant, un dumnezeu fără de zeu, invocarea devenind semnul unui protest vehement, echivalent cu gestul rebel al sustragerii de sub tutela autorității. Lupta

cu demonii o epuizează, o marchează și consumă, de unde și necesitatea unui binevenit respiro: „când va veni vacanța de vară sigur am să mă odihnesc.” (p.32) „Teama de riduri” și „teama de labirint” (p.34) conduc către ideea vulnerabilității.

Cârțița de mansardă trăiește în corp și prin corp, cu care, în ciuda viziunii sale pesimiste, reușește să încheie o pace fragilă: „e bun și corpul ăsta pe care dimineata îl dăm la o parte înaintea plapumei.” (p.52) În fața trupului perisabil care o ancorează în teluric, în subliminal și în subterană, Teodora Coman manifestă uneori brutalitate (pentru a nu pierde contactul cu realitatea), autoflagelându-se, autopedepsindu-se, luând contact direct cu durerea cărnii, cu patimile: „împing în pantoful cu o juma' de număr mai mic/ până ce îmi intru bine de tot în rană.” (p.63); „durerea nu trebuie tranchilizată.” (p.71). Totuși, ea vrea să se mobilizeze, să se motiveze, să se pozitiveze, alegând soluția locuirii/ conviețuirii armonioase cu propriul sine: „eu chiar sunt hotărâtă să mă regenerez/ să mă îndrept, să îmi țin cumva parte/ să scap de firele astea de păr/ prea despicate.” (p.49) Identitatea sa e una de tip șantier, în construcție: „am ars etape importante.” (p.53)

Teodora Coman vibrează la copii și prin copii, deși ea știe că printre animalele de companie preferate de aceștia nu se numără cârțița, de aceea, soluția soteriologică vine tot de la copii, ei au puterea de a restaura și consolida omul: „pe măsură ce primesc flori/ de la fiecare copil din clasă/ crește în brațe buchetul imens/ care mă ascunde de lume.” (p.54)

În ciuda modestiei și a atitudinii noncombat afișate, a fascinației pentru morbid, Teodora Coman reușește să atragă atenția asupra propriei persoane și asupra scriiturii sale. Dacă mișcările feministe – cu care nu empatizează – îi găsește verigi slabe la care nu aderă („îmi țin puținele rochii sub cheie”- p.73), în schimb feminitatea temperată, nonevazivă și noninvazivă (nu mai puțin misterioasă și provocatoare) este un topos unde-și regăsește acel „acasă” simbolic. Atitudinea sa pe alocuri „masculină” (a se vedea și autocorijările pe care și le aplică) face parte și ea dintr-un sistem de autoapărare bine pus la punct și, de ce nu, din subtilul joc de-a v-ați ascunselea pe care-l practică cu abilitate și cu îndemânare. Fascinația pentru „oamenii scheletici” (p.78), pe care și-o argumentează ca fiind mai aproape de starea eterată decât de cea ancorată în materialitate, îi trădează în cele din urmă sensibilitatea, capacitatea de a rezona, toate atribute ale Femeii de care, oricât ar dori, nu poate (și nici nu trebuie) să se dezică în totalitate.

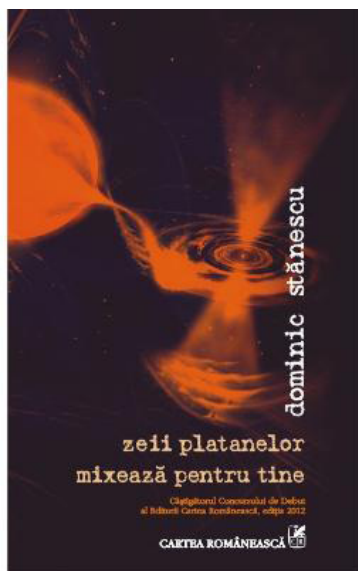
Mesajul fundamental al cărții este acela că *în fiecare dintre noi există o cârțiță*. Felul cum dibuim drumul spre lumină, drumul spre Centrul propriei ființe, ține de opțiunea individuală.



* Teodora Coman, *Cârțița de mansardă*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2012, 87 p.

Andreea POP

Scene de viață high tech



zeii platanelor mixează pentru tine (Cartea Românească, 2013), cel dintâi volum al lui Dominic Stănescu, are în bună măsură aerul unui exercițiu de îndemânare fantezistă. Predispoziția pentru experiment și modulație tehnicizată anunță un discurs care topește observația minimalistă și notația cinematografică. Regia ”științifică” a poemelor preia, la nivel tematic, aceeași recuzită tehnicistă, pe care o prelucrează în fișe de identitate psihotice.

Atitudinea lirică fundamentală face din poet un nostalgic futurist, abstract, care consemnează la rece alienarea și convulsia interioară în detalii de atmosferă aseptică: „văzute dintr-un porche decapotabil/ casele din cotroceni se fac mai înalte/ accelerația mă lipește de scaun/ senzația de vid din stomac/ [...] praful se rotește în lumina filtrată a după-amiezii.” Tratate în interiorul unor secvențe în care irizează nostalgia comunistă (*antena de bulgari*) ori trivializarea existenței (*frigocom*), astfel de fragmente înscriu poemele din primul grupaj al volumului („you’re in a box. a moving box”) pe linia conspectului rapid și al inserției automate: „20 de minute cu fața lipită de hublou/ ochii mi se umezesc/ nori cumulus/ munți acoperiți de păduri/ pâlcuri de case/ în autobuz/ miros de transpirație/ control pașapoarte/ iau geamantanul/ trec printre oamenii care așteaptă/ ne îmbrățișăm/ și gata.” (*man-sbz*) Între aceleași coordonate expeditiv, dar cu o perceptibilă schimbare de tonalitate se încadrează și „protezele afective” din „o singură mare și întunecată inimă”, grupaj în care amănuntul erotic pulsează constant în retrospective melancolico-artificiale: „ea nu a existat cu adevărat/ doar aceste vestigii spectrale rotindu-se/ printre alge/ îmi lipsesc fața de geamul acvariului/ sticla se aburește” (*supernova*)

/ „toate navele plutesc spre ea/ toate navele spre acele țărături îndepărtate// închid ochii/ ea rămâne acolo// un cadavru de lumină pulsatilă” (*cp 1919*). Alimentate pe fondul unei sensibilități elegiace aproape imperceptibile și temperate prin filtrul steril al prezentului, poemele erotice ale lui Dominic sunt schițate des în tușe siderale, de extracție solară, dacă nu prin metaforele concrete ale luminii cu care este asociată frecvent imaginea iubitei, măcar prin „viteza de reacție” a spasmului interior.

Mult mai abstractizată și intensă este această reverberație senzuală în grupajul „quorum sensing”; cadrul păstrează aceleași direcții cosmo-digitale – „furtuna electromagnetică”, „superexplozia”, „sorii celulari” –, dar efuziunea lirică merge acum de la sugestia concisă („când umbra îți scade ești atât de aproape/ încât văd strălucirea cristalelor de sare”) până la exhibarea bombastică: „suntem întinși pe asfaltul ud/ cuburile de aer se rostogolesc în jurul nostru// vreau să-ți mănânc gura// vreau să fim electrici”. În ultimele două secvențe („zeii platanelor mixează pentru tine” și „rising”) poetul ia o poză profetică; unei serii de imagini virulente cu nuanțe pe alocuri pur decorative („nicio fisură/ atent la fiecare detaliu/ ermetic/ o caroserie complet galvanizată”) i se adaugă detaliul nevrotic („ambalajele lucioase care foșnesc între degete”) și revoluția consumeristă din final („ei instalează panouri publicitare/ în spațiile albe din memorie/ ei cartografiază dorințele/ o lume după chipul și asemănarea ta”), într-un „colaj pop art” degradat care anunță un punct terminus inevitabil.

Întreaga poezie a lui Dominic Stănescu e un manual de instrucțiuni tehnice în care, dincolo de apetența pentru artificiu și construcție, pătrunde discret în câteva breșe radiante lumina naturală.

- Dominic Stănescu, *zeii platanelor mixează pentru tine*, Editura Cartea Românească, București, 2013



Aceeași preferință pentru arhitectura decorativă și elementul abstract o dovedește și Vlad A. Gheorghiu în debutul *Fratele mut. La nord apa e curată* (Paralela 45, 2013). Ceea ce îl desparte, însă, de poezia lui Dominic Stănescu este modalitatea concretă de tratare a materialului liric, străină de simfonia tehnologico-futuristă articulată în *zeii platanelor*. Proiecțiile artistice transcriu aici o detașare care admite autoanaliza lucidă și raportul personal.

Confesive în esența lor, poemele din acest volum nu devin, totuși, prilej de lamentații existențiale. Acumularea detaliului dramatic, inerția mizeriei cotidiene și procesul dezintegrării individuale sunt folosite cu abilitate de către poet doar ca pretexte pentru notația cinică: „nu mai interacționez cu nimeni/ de azi mi-am/ pierdut aripa de mers înapoi și/ cu două degete de pudră/ îmi fac o plasă/ și rămân tot prins/ la colț în/ ușă/ degetele vinete cad și ele o/ ureche se duce azi/ mă mișc din cauza altora și-n/ pauza de cafea aflu de la colegi/ că altcineva-mi/ trăiește viața”, *Absurd-e-steine*. Convulsia interioară funcționează cel mai eficient ca modalitate de transfigurare a temelor de ținută serioasă (timpul, criza identitară) într-un registru ironic; nota fundamentală a sensibilității lirice iradiază convingător tocmai în astfel de secvențe poetice în care amănuntul inițial (grav) este dezamorsat în cochetărie stilizată și farsă: „e atât de liniște. carcera e locul/ în care pot să meditez/ în liniște./ gândurile mi se izbesc de/ pereți. ca bețele de tobe. bubuind ca/ o planetară de Dacie pe un/ deal mai abrupt./ aici e singurul loc unde pe întuneric/ călătorești prin toată lumea./ [...] tocmai am scris pe frontispiciul de la Bellagio./ he he... (ce glumă de rahat)/ [...] «valeriană! vă rog, o valeriană, repede la/ domnul!»/ lumină. pffff... să-mi bag.../ ăștia mi-au nivelat venele. mi-au/ luat biletele de călătorie./ asta e! acuma trebuie să/ văd lumea ca/ voi.” (*spânzurătoarea regală*). Astfel de piruete imaginative susțin proiectul matur al unei conștiințe poetice care înțelege să topească radiografia interioară în persiflare și deriziune tocmai pentru a o sublinia mai apăsător.

Nervura fundamentală a acestei poezii se conturează accentuat în aceste exerciții de luciditate articulate gradat în economia poemelor, într-o frază caustică, cu mult nerv, care lasă să se întrevadă uneori „țesătura covorului” (*ce bine*); scenariul bine regizat susține tensiunea poetică în repetate rânduri la intersecția actului de identitate cu schema abstractă. Viziunea fragmentară dizolvă realitatea în bucăți autonome, jonglerii ale sensului ce funcționează în același registru extrem, indiferent de formă: sporadice episoade suprarrealiste (*runda doi*), cultul imaginii șocante (*lecția de înec*), interferențe onirice (*granițe*) ori simulacre de viață (*Irlanda*), ca predominante.

Secvențele erotice, ce parcurg ipostaze multiple – narcotice (*frigo*), intens (*Paris-Dakar*) sau „romanțele” senzuale din grupajul „skinny love” – susțin încă o dată atitudinea lirică fundamentală a poeziei lui

Vlad A. Gheorghiu – voluptatea experimentului, dublată de înclinația pentru abstract și ludic.

- Vlad A. Gheorghiu, *Fratele mut. La nord apa e curată*, Editura Paralela 45, Pitești, 2013



Întâmpinată cu entuziasm unanim, poezia lui Ștefan Baghiu din *Spre Sud, la Lăceni* (Cartea Românească, 2013) a impresionat mai ales prin forța lirică distinctă și tăietura originală a versului. În esență, despre un discurs care amestecă „felii” de viață cu secvențe cinematografice și inserții din cultura pop este vorba și aici (comentariile anterioare le-au inventariat cu răbdare), dar care lasă impresia unui control critic vigilent.

Frazare precisă care nu înseamnă și epuizare a emoției spontane, însă. Pe de o parte, printr-o anume vibrație lirică susținută prin distribuția leitmotivelor (reperle cartografice ale *lumii noi*, petrecerile *underground* ca epuizare completă a rațiunii, orașul - martor și actor, simultan, în procesul degradării morale), sau prin versuri încărcate de o tensiune muzicală. Pe de altă parte și ca o notă fundamentală a atitudinii lirice pe care o degajă volumul, prin felul în care secvențele retrospective derulează „spectacolul indecent” al confesiunii: „În astfel de zile mă retrag,/ obosit după atâtea întâmplări străine/ și după ce am avut grijă/ să fie totul la locul potrivit./ În astfel de zile mă retrag,/ forțat de nevoile mele chimice,/ de criza spirituală pe care o prefacem cu toții,/ gândindu-ne de fapt la viitor./ În astfel de zile mă retrag,/ și par atât de hotărât și de sigur,/ atât de singur și nehotărât,/ atât de nemaivăzut și interesant,/ încât sigur/ va fi un spectacol pe cîste.” (*în astfel de zile mă retrag*) Zona de cantonare preferată a discursului poetic se conturează tocmai în astfel de orificii subterane în care melancolia secătuită de sevă trece prin filtrul lucidității; sondarea adâncimilor se face pe ritmurile unui murmur temperat prin instinct „rațional”, exerciții de auto-detașare în care poetul caută, ca în

romanul lui Kundera, „viața adevărată sau,/ oricum,/ ceva asemănător.” de fiecare dată în altă parte (*să nu ne aducem aminte*). Repertoriul tematic ia forma unor variațiuni pe teme înalte, tratate sub forma unor elegii postmoderne.

Poeemele erotice tatonează tocmai terenul unor asemenea melancolii tehnologizate, în care invocarea iubirii consumate are ceva dintr-un menueț contemporan: „Noi am avut totul, față, spune cântecul,/ am avut plasma și a luminat camera/ în care ți-ai dat jos hainele,/ am avut patul, am avut acvariul/ și ai plâns lângă el, spuneam –/ lumini discrete în întuneric, Petra,/ undeva ni se arată pe ecran evenimentele esențiale,/ aici inima explodează de durere în câteva seri,/ departe de momentul nostru în Haga” (*Aia a fost doar o viziune de-a ta*); de altfel, grupajul de poeme „unde PETRA” abundă în astfel de imagini ale *performance*-ului senzual. Aceeași recuzită demitizată o păstrează și conspectele nostalgico-grave care recompun un traseu în declin; repetarea unor versuri precum cele care urmează indică o neadecvare la fondul comun al cadrului actual (acel discurs de „bătrân hârșăit într-ale poeziei” de care vorbea Alex Goldiș în prezentarea de pe coperta a 4-a): „Sigur, e totul un spectacol social,/ o evoluție grăbită care te lasă uneori în urmă/ și robota asta intensă/ care ne face să lacrimăm de fericire la ieșirea din/ anonimă./ Am înnoptat aiurea, am contemplat, deși e mult spus,/ la conexiunile unei lumi deja virtuale,/ se pierde ceva în LENTOAREA asta – căreia mulți din/ media/ i-au spus «era vitezei»/ [...] mă plictisesc, de fapt, în plină evoluție,/ și privesc râul/ fără să mă lege nimic de lumea asta/ și de inerția ei pe care o simt mereu,/ mereu ca pe o noutate”, *noaptele (înălțimi impresionante) pentru Fjögur piano*. Monologurile dense din finalul volumului marchează căutarea tradusă în decorul futurist și rece al muzicii mono și al „lentorii regiei”.

O poezie polifonică și subtilă, cu multe disponibilități, care, la fel ca melodia din motto-ul care o precede, vibrează în multiple emisii lirice fulgurante și tari.

- Ștefan Baghiu, *Spre Sud, la Lăceni*, Editura Cartea Românească, Iași, 2013

Triptic reflexiv

Carmen Zanicu (în)scrie, prin poemele din *Lumina ascunsă* (Karth, 2013), un debut construit pe un scenariu liric contemplativ, abstract până în zona teoretizării, uneori, și fără exaltări prea înalte. Temperatura aproape egală de fiecare dată a poeziei, indiferent de temă, indică o preferință pentru un discurs temperat, care fixează detaliile în imediata apropiere a sugestiei.

De la un astfel de „imaginar de vitrină”, reflexiv, se revendică, în primul rând, miza religioasă a cărții; nicio străfulgerare vizionară, nici urmă de revoltă împotriva divinității ori fior mistic în poezia



lui Carmen, și asta pentru că, de cele mai multe ori, sentimentul religios este trasat în puseuri delicate care teoretizează o atitudine pioasă, umilă, ca model de conduită dezirabil: „dacă ai putea să vezi,/ de câte ori/ mănânci,/ ai căuta în pâine,/ trupul/ în cruce,/ ca o cale prin care/ mai poți fi legat de suflet./ ai umbla/ ca o rază/ în pâinea pe care/ o frământă lumina.” (*în pâine*) Redus la un principiu de tip „crede și nu cerceta”, breviarul evlavios al poetei uzează cel mai adesea de simbolul serafic în chip de forță nevăzută a lumii; de cele mai multe ori, „laboratorul divin” rămâne în afara decorului propriu-zis, iar semnele acestuia se lasă întrezărite pe cale intuitivă: „foarte rar vedea/ penele îngerilor/ ca o mărturie a luptei/ și a pazei/ dar le cunoștea/ încă mai respirau/ și aripile se înălțau” (*călător*). E multă sugestie și în poemele erotice ale lui Carmen, căreia i se adaugă, pe alocuri, doze de senzualitate care cresc de la ponderat („urma unui sărut/ îi mângâia umărul/ stâng;/ uitase noaptea în sânii ei/ și pe cer nu mai apăreau alte stele.”) la o intensitate îmbrăcată în hiperbolă („am vrut să iubesc,/ și am tăcut mai întâi,/ până mi-am auzit inima/ mușcând din carne.”), reflexii pe marginea sentimentului erotic în câteva rânduri, ori, mai rar, ce-i drept, „mostre” ale acestuia livrate în formulă clasică, ușor artificială, prin cultivarea cu perseverență a rimei (*iubirea între lupi*). Ceva mai grav devine repertoriul liric în episoadele aflate la granițele dintre confesiune învolburată, amănunt biografic și onirism; accentele capătă o coloratură dramatică, viscerală chiar, în unele secvențe: „ziua nu mai are/ lumina/ de altădată;/ respirăm/ praful/ oaselor/ cu sânge rece.” Poezia devine aici front de luptă cu demonii interiori – lianele din carne „de care oamenii se prind/ să hrănească fiarele/ rătăcite prin junglă.” –, paradă a vulnerabilității asumate (aproape religios, uneori, produs al formației livrești, în alte câteva cazuri) și exorcizare a „murdăriei lumii”.

Adevărata vibrație a acestei poezii se exersează, însă, în frecvențele pasteluri filosofico-trăiriste din a doua jumătate a volumului. Poeta pare că se simte cel mai bine în postura de rapsod delicat al minunilor mundane și al celor înalte; versurile prind în descrieri

firave tablouri bucolico-angelice („un porumbel/ te-a privit/ în iarbă// sunt pene/ între urme// te caută florile/ pomilor/ în frunze// mugurii/ sunt albi”, *urme*), gesticulația delicată înregistrează sărbătoarea formelor gingașe, jubilația lăuntrică în fața mișcărilor din natură: copacii devin „mâinile/ pământului/ care adună păsări/ pentru zbor” (*cu mâinile lor*), undele de pe lacul cu nuferi albi declanșează visuri edenice. În câteva locuri, cedează cu candoare ispitei locului comun: „când treci/ florile de pădărie/ se fac asemenea/ pielii de găină/ și le vezi cum explodează/ în puf alb// trage aer în piept/ și suflă/ lasă-ți visele/ să zboare” (*fior*) O poezie care ține loc de megafon pentru cântec orfic, articulat pe tonalități instinctiv-grațioase.

- Carmen Zaniciuc, *Lumina ascunsă*, Editura Karth, București, 2013



Debutul poetic al lui George Floarea din 2013 (Casa de Editură Max Blecher) marchează, înainte de orice, un volum cu surprize. Asta pentru că poemele din *Cântec de leagăn pentru păpușa cu pleoape căzute* se înscriu, în linii mari, pe două direcții cu bătaii diferite, dar care pornesc, totuși, de la un fond comun de sensibilitate.

În esență, tot despre o poezie reflexivă, precum cea practică de Carmen Zaniciuc, e vorba și aici. Mai evidentă e, în cazul de față, însă, o abordare apăsător biografică care concentrează materialul poetic din prima parte a cărții în zona „fișelor” de identitate cu nuanțe nostalgice, desprinse din tabloul unui „muzeu bombardat”; colecționar sânguinos de „relicve”, poetul recompune cu răbdare detalii schematice din trecut, pe care le circumscrie unui spațiu inițiat (antena radioului pirat, strada cu uzina de apă, bicicleta cu lanțul stricat sunt doar câteva repere). Nimic idealizat sau duos în

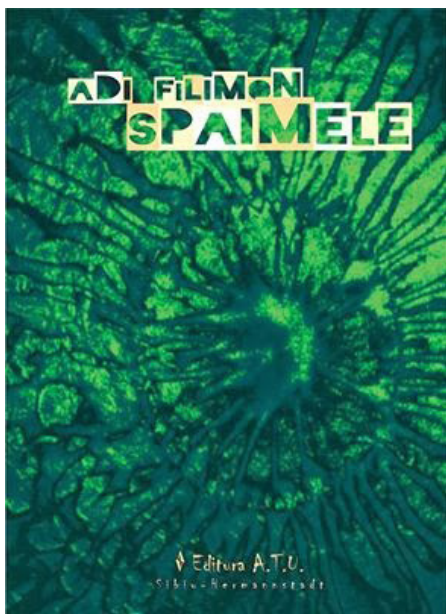
toată această contabilitate „primară”, în care confesiunea directă funcționează mai mult în registru formal, decât ca structură de adâncime, căci nu există nicăieri în poezia lui George vreun exces de patos ori afectare prețioasă; mai toate episoadele biografice camuflează o tensiune interioară articulată cu o economie de resurse; de regulă, astfel de poeme concentrează în partea lor finală toată încordarea; vezi poemul tatălui violent, *Țiparul*, ori *Sfârșitul unui mit*, în care expediția celor doi frați capătă note sumbre: „cu fratele meu/ voiam să mă joc de-a vânătorul și fiara/ când am găsit inert/ animalul pe care îl veneram pentru șiretenia lui// mi-a zis că e doar un hoit/ că nu trebuie să mă înspăimânte/ viermii nu-i mai lăsaseră/ decât o parte din cap și coada nu m-au speriat/ gândacii negri care umblau printre ei// [...] iar razele ce pătrundeau printre crengi/ ne ardeau frunțile”. Toată această „spovedanie” fără emfază din prima parte a volumului lasă loc unor poeme care fac trecerea spre un registru secundar, în care discursul se păstrează, în bună măsură, între aceleași coordonate lapidare, cu o pronunțată componentă cerebrală, însă.

Fondul rămâne unul regresiv, dar capătă acum o consistență mai densă. Rațională și violentă pe alocuri, nu excesiv de confesivă, dar mai intim asumată, poezia lui George Floarea merge aici pe liniile unor exerciții zilnice de sondare a *celui mai cuminte animal*. Sub crusta de suprafață zvâcnește cu intermitențe angoasa, *forma precară* desenată în tușe metaforice: „într-o zi am să strâng toate lucrurile ascuțite/ și am să te arunc între ele/ între gândurile mele păsări/ ieșite dintr-o iarnă fără zăpadă/ și nicio altă obsesie să-ți ia locul” (*între gândurile mele*). În altă parte, poetul pune pe versuri mici desene de fulgurație expresionistă: „aș crede până la capăt/ în zeul care-mi poate învia heringii/ din conserva pe care acum o deschid// i-aș ține un timp într-un bol în camera mea/ în lumină vor fi două cuțite/ care se ascut unul de celălalt// soarele s-ar face din ce în ce mai roșu/ până când totul ar dispărea” (*heringi*). Din repertoriul liric nu lipsesc nici câteva alunecări onirice, pâlپări erotice sporadice, ori încercări izolate de autodenunțare livrescă – potrivit cărora poemul ar fi *o formă de adăpost primară* („îl trăiești/ se cuibărește în tine/ [...] într-o iarnă când nu ninge/ iar în ograda bunicii/ sunt mere putrede/ și multe mierle care așteaptă”, *rămas pe dinăuntru*). Câteva pasaje fac notă distinctivă prin prelucrarea fotografică a imaginilor („Maci pe grămezile de moloz de pe marginea căii ferate/ către constanța/ aceeași secvență mai multe zile la rând din goana/ altei mașini”, *secvențe*), altele, spre finalul volumului, se derulează într-o gradație cinematografică.

Ar merita să fie citate aici în întregime două poeme de o forță neobișnuită în rândul celorlalte, *american fire* și *metamorfoză & transfigurare* (acesta din urmă notat în comentariile anterioare ca vârful al sensibilității poetice), pentru a demonstra că poezia lui George Floarea, deși aflată într-un proces de metamorfoză, are câteva pârgii de susținere cel puțin interesante pentru viitor. Capacitatea de a depăși o temă

ușor facilă – amănuntul biografic – prin adaptarea la rigorile unui lirism mai rafinat este punctul maxim al atitudinii lirice din acest volum.

- George Floarea, *Cântec de leagăn pentru păpușa cu pleoape căzute*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2013



Cu toate că a câștigat în 2013 premiul „Mircea Ivănescu” pentru debut oferit de Asociația Artgothica Sibiu, în colaborare cu Direcția 9, poezia lui Adi Filimon a rămas, în mare măsură, o necunoscută. Asta în ciuda faptului că (sau poate tocmai de aceea) poemele din *Spaima* (A.T.U., 2013) frecventează o zonă destul de nepretențioasă, în care nu e loc de artificii inutile ori experimente livrești ce caută cu aplomb improvizația. Dimpotrivă, discursul face impresia unei poezii îndelung „coapte” și bine închegate, proiect de durată transpus într-o tonalitate gravă, de cele mai multe ori, simplă și clară în același timp.

A. Filimon are vocația echilibrului, pe care o practică indiferent de tematica abordată; toate cele patru secvențe ale volumului – *spaima*, *soarta*, *viciile*, *dulcețuri* – o dovedesc prin distribuția atentă a materialului poetic. În esență, substratul de la care se revendică are o componentă filosofico-reflexivă importantă, în care dihotomia viață-moarte (predomină, totuși, ultima) trădează o preocupare aproape obsesivă pentru „termenul de valabilitate”. Frica și angoasa personală fac, mai ales în prima parte, obiectul unei întregi anatomii funebre, care ia des forma unor epistole trimise dintr-un coșciug închipuit: „cuibul meu e așa de strâmt/ că nu pot să mă mișc decât pe partea/ pe care nu am braț./ pot să-mi dezmoțesc oasele lungi,/ le-aud cum pâraie din încheieturi,/ uneori le mai pierd prin

întuneric,/ dar le adun când/ scânteii de fosfor aprind făclii în păr./ e liniște! uneori/ se mai ceartă vecinii pentru că/ ei locuiesc la parter./ eu, la mansardă,/ se cunosc încă de când erau mici și sunt/ deja cunoștințe străvechi./ eu locuiesc nu de mult aici. am/ răbdare și zâmbesc mereu cu dinții mei falși cu care/ mușc adânc din capacul sicriului până când/ simt molidul cum plânge rășină și-apoi/ mă îmbracă în ea.” (*locatar la mansardă*) Intensitatea spasmului interior își găsește echivalentul cel mai fidel doar într-o astfel de zonă de exercițiu mortuar tratat în cheie ludică; sfera de cuprindere e largă și merge de la inserția autobiografică, simboluri ca lutul ce ține de adăpost „ca-ntr-o grădină”, ori viermele „abia născut, flămând și alunecos” și tentative de socializare și discuții între vecinii „de palier” cu vechime în cele veșnice.

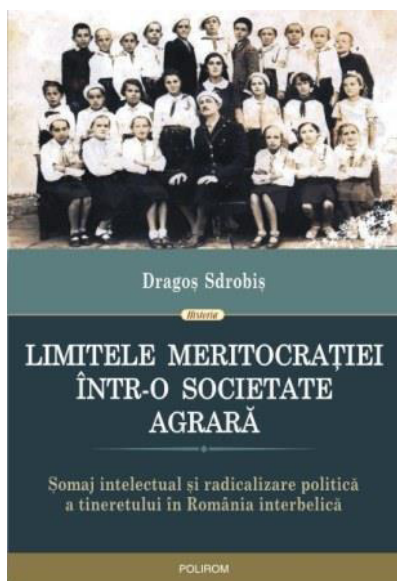
În alte locuri, poemele capătă o notă gravă și prind în nuanțe tari o întreagă simfonie a dezintegrării, iar temperamentul liric explodează în scânteii care amplifică foarte sugestiv tensiunea (sub temperatura căreia carnea doare sub pumnul de țărână, iar somnul speriat, ascuns sub pat, „plânge încet”). Tema religioasă, substrat implicit peste tot în poezia *Spaimelor*, dar asumată mai frontal în seria poemelor dedicate lui Ioaneș, merge pe direcția aceluiași fir întins: „vezi omul acela cu o cruce-n spinare? zic eu./ îl văd./ e Ioaneș, fiul tatălui său, frate cu Iisus!/ el singur și-a luat povară/ și ține crucea-n spinare de ani./ ziua o poartă pe umeri,/ noaptea doarme sub ea./ gustă picul de sânge ce curge din rănilor fratelui său.” (*III. Ioaneș, fiul tatălui său*). Riscul unui discurs melodramatic, la îndemână și uneori inevitabil în astfel de cazuri, este evitat cu inteligență de A. Filimon prin tratarea subiectului în tonalitatea joasă a celui de tip „sfat popular”, care temperează posibilele excese și completează ingenios formula poetică. Un imaginar și mai delicat dovedesc poemele din a doua secvență a volumului – *soarta* –, diferit de primul prin inflexiunile filosofico-meditative, majoritatea ordonate în jurul unui soi de cântec al vârstelor. „Moștenirea” blagiană, din *cumpenele* sau *geneza* (într-o cronologie inversă de tipul celei din romanul lui Martin Amis, *Săgeata timpului*), irizează puternic: „mi-am închis ochii, m-am lungit pe pământ,/ iarba ofta sub trupul meu oblic./ fântânile seacău și se retrăgeau sub pământ,/ copacii își sorbeau crengile, germinau în semințe/ și vegetau sub pământ,/ soarele se grăbea spre apus și se-ascundea sub pământ,/ [...] oamenii se grăbeau să se ascundă-n pământ,/ iar pământul gemea sub povara lumii ca și cum/ trebuia să le nască pe toate din nou”. Ultimele două părți se întâlnesc în punctul unui erotism intens (*fecunditate*) și primordial (*naiada. a doua viață*).

Credibilă în toate ipostazele (aș zice că primul este cel mai reușit, totuși), reușită și sub aspect stilistic, poezia lui Adi Filimon are resorturi mai mult decât promițătoare pentru un volum viitor.

- Adi Filimon, *Spaima*, Editura A.T.U., Sibiu, 2013

Dan NEUMANN

Traume interbelice



Circulă încă în rândurile unei părți educate din publicul românesc percepția, eronată de la un capăt la celălalt, că perioada dintre războaie a fost una semifastuoasă, în care s-au pus bazele unui capitalism sănătos, unei vieți urbane dinamice și care ar fi dus nivelul de trai pe culmi perpetuu ascendente de n-ar fi fost pentru invazia sovietică și regimul comunist de industrializare forțată pe care l-a exportat în România Armata Roșie.

Degeaba a scris Bogdan Murescu o carte voluminoasă, *România și Europa*, în care decalajele economice ne plasau în anul 1939 în eșantionul subdezvoltat al Europei. Inutil efortul unei cercetătoare titrată ca Irina Livezeanu, profesor la University of Pittsburgh, de a scoate în evidență, în *Cultură și naționalism în România Mare, 1918-1930*, politicile naționaliste ale statului român după anul 1918, care nu dădea doi bani pe o practică democratică reală, pe constituționalism sau pe drepturile cetățenilor. La fel se poate spune și despre profesorul american Daniel Chirot, cel care a scris o carte despre România, cu titlu sugestiv *Social Change in a Peripheral Society: Creation of a Balkan Colony*, în care contrastele nivelului de trai și de civilizație sunt enunțate fără drept de apel. Ce ar mai fi de spus despre contribuția studiilor unor Armin Heinen, Marta Petreu, Antonio Momoc, Victor Neumann, Victor Rizeanu și alții asemenea lor? E suficient ca Sorin Lavric să enunțe sentențios, în fraze ca suita unor rotocoale de fum, că ar fi existat un sens, înalt, nobil, elitist, organic și românesc în legionarismul interbelic ca subiectul să fie, cel puțin pentru talibanii cu idei retrograde educați în curtea editurii Humanitas, dar și pentru majoritatea profesorimii românești ignare, definitiv închis. Dacă domnul Liiceanu vede în interbelic vârsta de aur, cine sunt cei deja amintiți

care să-l critice? Se compară o opinie filozofică oarecare cu un studiu sociologic sau economic riguros? În România, unde societatea se cramponează sistematic în mentalități și practici economice antimoderne, știința nu bate lăutărismul (*apud* Noica), în spiritul căruia ne scriem revistele, rapoartele către stat, jurnalele, articolele de ziar etc. Este normal ca sărăcia să nu ducă la o diviziune a muncii, deci la o specializare, credibilă în orice câmp profesional.

Cartea tânărului istoric Dragoș Sdrobiș, *Limitele meritocrației într-o societate agrară. Șomaj intelectual și radicalizare politică a tineretului în România interbelică*, adaugă încă o nuanță unui interval istoric nefast pentru dezvoltarea României. Prima parte a volumului deschide un subiect spinos al modernizării românești: Sdrobiș reiterează un adevăr sociologic eludat în anumite cercuri intelectuale românești, anume că inventarea din temelii a statului român după 1848 este rezultatul efortului conjugat al elitelor boierești turcizate de a-și educa fii în Franța sau în Imperiul Habsburgic cu scopul ca, odată întorși în țara natală, să preia puterea reală asupra societății prin instituțiile noului stat. S-a vrut și s-a realizat doar o trecere a privilegiilor feudale în privilegiile birocratice, iar lipsa unui discurs politic orientat pe individ ca cetățean, depozitar al unor drepturi legale, a corespuns cu hiperinflația de termeni naționaliști organici, în care poporul, ca masa amorfă, este esențializat sub forma întrupării Spiritului Națiunii (concept misticoid, specific guvernărilor autoritare de dreapta) și nesocotit ca adunare de indivizi. Sdrobiș amintește, nefiind primul, rata analfabetismului și subdezvoltarea generală a satului românesc până spre finalul perioadei interbelice, realitățile crunte și crude care se ascund în spatele dorinței elitei postfeudale românești de a continua să trateze națiunea ca pe o gloata supusă în practica administrativă și ca pe un totem sacru în limbajul discursurilor oficiale. Înșelăciunea anticetățenească și intensitatea propagandei ideologice naționaliste nici că se puteau potrivi mai bine pentru ca familiile boierești să-și continue netulburate perpetuarea fără opreliște, pe deasupra capetelor de la sate și de la orașe.

“Este o eschivă de la adevărata problemă: cum să instaurezi un regim democratic, modern, liberal într-un spațiu lipsit de cultură civică, de valori burgheze și de exercițiul libertății individuale. Nutrind speranța creării unei societăți moderne, modernizarea românească nu poate să împământenească chintesența modernizării: crearea consensului social în jurul ideii de stat și fortificarea solidarităților sociale. Iar lipsa acestui fundament va perpetua imaginea unui stat paralel intereselor societății, unul care are la bază ideea de dreptate socială.” (p. 26)

Sdrobiș va porni de aici în analizarea legitimității ideologice a elitelor românești. Din păcate, demersul nu aruncă nici o lumină asupra principiului ereditar și a apartenenței la o castă boierească deja existentă pentru a fi parte din elita adevărată, cum îi plăcea elitei românești să se grătuleze mult după 1918. Sdrobiș studiază mecanismele de ascensiune socială în România lungului interval 1848-1948. În principal, a merge la universitate pentru a ajunge avocat,

gazetar sau funcționar erau trei ocupații cu rol de ascensor social. Românii din păturile suburbane sau din orașele de provincie studiau pentru a îngroșa rândurile funcționării. Statul trebuia, din punctul lor de vedere, să le asigure un loc de muncă. De aici deducem atât faptul că România nu avea o clasă de întreprinzători suficient de dezvoltată pentru a absorbi aceste noi generații de “intelectuali”, cât și preponderența învățământului umanist, în detrimentul celui tehnic, ca mijloc de progres pe scara socială. Ambele deducții confirmă un peisaj precapitalist, o panoramă economică a stagnării și pauperității, a polarizării sociale extreme, între o clasă minoritară a oligarhiei plutocratice și o majoritate zdrobitoare de săraci analfabeți. Siguranța locului de muncă, deși prost remunerați, îi atrăgea pe tinerii aspiranți cu diplomă în a lucra în aparatul bugetar. Relațiile personale, intime, private pe care le puteau stabili astfel îi stimulau pe cei mai norocoși și mai ambițioși să se lanseze în prospere cariere politice, mai ales dacă proveneau din mediul universitar. România are o tradiție seculară în care a fi cadru academic merge împreună cu activitatea de om politic. Clasele superioare erau atunci compuse din privilegiații aparatului de stat dublați de moșierii cu tradiție genealogică pînă în epoca fanarioților sau a evului mediu.

Până în anul 1918, când funcționarea era în continuă creștere după nevoile unui stat la rândul său în expansiune administrativă, problema integrării tinerilor cu studii superioare nu constituia un prilej de meditație. Era suficient să urmezi doctoratul în Germania pentru ca la 1900, după ce abia te întorceai de la studii, să ocupi deja o poziție de profesor universitar, medic primar, avocat etc. Constantin Rădulescu-Motru este un exemplu la care ne putem gândi instantaneu. Titu Maiorescu, profesor universitar la 22 de ani, are parte de aceleași beneficii timpurii pentru o generație anterioară. Dragoș Sdrobiș observă însă că această metodă de a îngroșa rândurile claselor de mijloc urbane, relativ minoritare statistic în raport cu marea masă de țărani, cu funcționari nu putea continua la nesfârșit, iar piața ar fi trebuit, de-ar fi fost dinamică, să preia aceste efective de absolvenți pentru a-i integra în meserii unde profitul angajatorului controla eficiența muncii lor. Din nefericire, perioada interbelică a înregistrat exact această problemă: o studențime înfloritoare ca număr care nu putea să-și găsească loc de muncă. Universitatea București ajunsese în intervalul 1924-1926 să ocupe poziția a cincea din lume ca număr de studenți, deși România interbelică înregistra peste 50% din populație ca analfabetă. Procesul de polarizare socială nu putea fi mai grav, iar statul se afla în spatele susținerii materiale a noilor “clase de intelectuali”, de fapt *white-collar workers*. Criza economică a anilor 1929-1933 a lovit direct în siguranța materială a tinerilor absolvenți de studii superioare, din care doar jumătate erau în medie licențiați. Gazetăria și publicarea de cărți, după cum știm din amintirile și publicistica unor Mircea Eliade, Emil Cioran sau Mihail Sebastian, frații Acterian (dar chiar și Camil Petrescu), nu constituia o sursă sigură de existență. Precaritatea continua și ca angajat la stat, unde salariile erau mici. De aici tentația spre luarea și darea de mită, trafic de influență sau nepotism.

În orice caz, pasiunea bugetivă a “titraților” interbelici s-a lovit de un zid financiar: statul era prea sărac pentru a le suporta existența prea numeroasă pe spezele sale. Pe măsură ce anii interbelici se scurgeau, rata șomajului în rândul tinerimii educate creștea la cote alarmante. Noi legi ale învățământului, care reduceau numărul de studenți pe universitate sau care discriminau pe baze etnice împotriva “minoritarilor” (*numerus clausus*), mai ales împotriva tagmei farmaciștilor, majoritar evrei, au început să apară după 1930. Studențimea devine o pricină de iritare pentru elitele politice. Legionarismul cunoștea o popularitate în creștere. Antisemitismul și naționalismul agresiv și xenofob, misticismul extrem sunt componente constitutive ale tinerei generații urbane și educate din România. Din cauza neintegrării sociale și a spectrului ratării, noua generație îmbrățișează cultul căpitanului Corneliu Zelea-Codreanu, a echipelor muncii în sate și comune, a marșurilor în costumație militară și ale altor însemne propagandistice specifice unui fascism de extracție autohtonă. Într-un oarecare sens, ceea ce Dragoș Sdrobiș nu analizează suficient este corespondența dintre ideile politice ale “bătrânilor”, cu imaginea mănjită de corupție și incompetență, și forma lor radicală, de mișcare politică militarizată, a tinerilor interbelici educați, majoritar legionari.

Odată cu dictatura instaurată de Carol al II-lea începând cu anul 1938, care va pune capăt democrației de fațadă din perioada interbelică (opinia sociologului Mattei Dogan), simbolurile și organizarea legionară din fosta Gardă de Fier sunt încorporate în Frontul Renașterii Naționale, primul partid-unic din România. Corneliu Zelea-Codreanu este ucis de rivalul său monarhic, care impune un cult al personalității și o organizare a tineretului în organizații de străjeri și cercetași pe modelul *Hitlerjugend*-ului nazist. Propaganda naționalist xenofobă, cultul strămoșilor, patriarhalismul, corporatismul economic în cadrul unui stat totalitar atotbiruitor și succesul acestui model fascist va avea repercusiuni, după cum observă corect Dragoș Sdrobiș, în naționalismul comunist al lui Nicolae Ceaușescu două generații mai târziu.

“Deviza străjerilor era *Credință și muncă pentru Țară și Rege*, iar imnul era *Trei culori* compus de Ciprian Porumbescu. Educația națională trebuia să fie centrată pe cultul dinastiei și al patriei, cinstirea eroilor și cultivarea tradiției strămoșești. În schimb, educația morală, socială și religioasă privilegia cultul familiei, solidaritatea socială, gospodăria-model, igiena satului și viața religioasă.” (p. 209)

În final, singura concluzie pe care o putem trage din cartea istoricului Dragoș Sdrobiș se referă atât la gradul de înapoiere economică din România secolului al XX-lea, cât și la neputința democrației de a se înrădăcina într-o societate tradițională cu o elită autoritară și premodernă, fără proiecte democratice sau capitaliste de dezvoltare, iresponsabilă și doar orbită de patima autoconservării prin stat.

Peter Sloterdijk, *Mânie și timp. Eseu politico-psihiologic*, traducere din limba germană și note de Andrei Anastasescu, Art, București, 2014



Dacă Hegel a fost filosoful statului prusac în ascensiune, iar Carl Schmitt teoreticianul celui de-Al Treilea Reich, Peter Sloterdijk are șanse să devină teologul Germaniei merkeliene și a dominației acesteia asupra Uniunii Europene. Eseul de față apare în chiar anul ascensiunii Angelei Merkel la guvernare în 2006, în fruntea unei „mari coaliții” ce suspendă dualismul politic german dintre creștin-democrați și social-democrați, alianță întreruptă apoi de decăderea electorală a stângii și reluată în 2013.

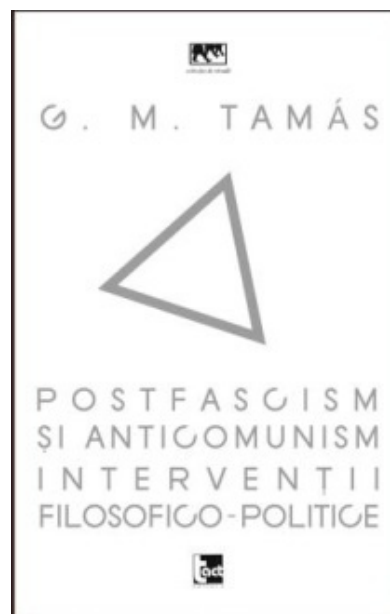
Teza cărții e seducătoare: lumea actuală s-a erotizat, în urma eșecurilor revoluțiilor comuniste. Conform diviziunii platoniciene a sufletului, am scoborât la nivelul burții, al poftelor hrănirii și procreării. A fost uitată inima, locul mâniei, al curajului și al orgoliului, loc al politicii prin excelență și intermediind dominația intelectului asupra nevoilor pântecului. Eseul gânditorului german anchetează constituirea unei politici a mâniei, plecând de la monoteismul iudeo-creștin prin care Dumnezeu devine depozitul milenar de furie și resentiment al umiliților, exilaților și exploataților, alambicul unde este elaborată speranța mesianică a unei răzbunări viitoare. În termenii unei economii generale a existenței, propusă de Georges Bataille, creștinismul ar fi banca metafizică a mâniei ce promite deponenților credinței dobânda pedepsirii împilătorilor prin chinurile iadului. Secularizarea cămătăriei papale ne-ar aduce direct la acțiunea comunistă ce reunește actele artisanale ale teroriștilor anarhiști în uzina morții reprezentată de centralismul leninist. Eșecul experiențelor revoluționare încheie secolul al XX-lea și pune punct iluziilor occidentale într-o alternativă la capitalism. Ce rămâne în urmă e o social-democrație „erotică”, adică a apetitelor primare, perfect adaptată epocii și un conservatorism

care îndrăznește să pronunțe cuvintele excluderii: nu este destulă plăcere pentru toți! Sau în limba mai frustă a lui Nicolas Sarkozy, „cartierele trebuie curățate Karcher!”, după numele unei celebre mașini de presiune cu apă, insuficient cunoscute în România pentru a putea înțelege din prima subtilitatea și măsura gândirii fostului președinte francez. În Est, abandonarea politicii mâniei și căderea în apetit s-a manifestat prin scheme Ponzi de tip Caritas-Cluj, ce au dus la anarhie civilă în Albania, afaceri disprețuite în Occident, dar consubstanțiale cu ultimul capitalism speculativ global.

Lipsește ceva? Da, întreaga constituire a modernității, a colonizării și globalizării planetei și a alienării populațiilor devenite mase de producție. Într-o concepție istorică ce se încheie cu scolasticii și reîncepe cu marxismul, nu mai încap descrieri ale violenței alcătuirii capitalului modern. Astfel, Peter Sloterdijk se poate raporta cu seninătate la Andrew Carnegie și filosofia filantropismului burghez ca la o figură a „capitalismului împlinit ca economie a generozității”. E complet lăsată deoparte sumbra istorie a afaceristului american în distrugerea mișcării sindicale de la sfârșitul secolului al XIX-lea sau reprimarea sângeroasă a greviștilor oțelari din Pensilvania. Cu aceste uitări, Sloterdijk poate reflecta senin, solo sau uneori în compania lui Alain Fienkielkraut, asupra normelor conviețuirii civilizate. Trist destin al moștenirii nietzscheene: urmașii lucrează la justificarea codurilor de bună purtare și maniere frumoase!

*

G. M. Tamás, *Postfascism și anticomunism. Intervenții filosofico-politice*. Traducere: Teodora Dumitru și Attila Szigeti, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2014



Postfascismul își găsește multe justificări. Specifică răsăritului Europei este susținerea lui prin anticomunism: *comuniștii* de azi sunt fie marxiștii

culturali, fie categorii de populație incapabile să urmeze dinamismul capitalului și sunt destinați fie marginalizării, fie eliminării! Dar ce e postfascismul?

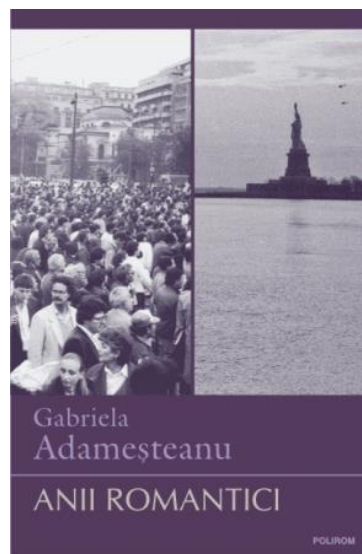
Postfascismul e numele ales de filosoful maghiar pentru actuala stare socială a Europei Occidentale și Orientale, în care politicul are o importanță tot mai redusă sub dezvoltarea ultimului capitalism. Trăsătura definitorie nu mai e oprimarea și exploatarea ca-n perioadele de revoluții industriale, ci excluderea celor inutili, adică a imigranților suiți pe plute în derivă spre centrele bunăstării sau a etniilor și grupurilor sociale considerate neproductive și risipitoare (țigani, șomeri, precari, cerșetori, etc). Ca și Sloterdijk, Tamás revine la textele lui Bataille, dar nu pentru a cânta filantropia ca generozitate a risipiri, ci pentru justetea analizei autorului *Structurii psihologice a fascismului*: exacerbarea disensiunilor societății burgheze și excluderea existențelor eterogene. Se înrudesesc textele prezentei antologii de eseuri și interviuri cu șarjele lui Pasolini împotriva fascismului societății de consum și a hipercapitalismului culturicid? Oarecum, în sensul că fascismul consumerist despre care vorbea poetul italian e începutul fenomenului, iar postfascismul ultima sa consecință: consumul masificării, exploatarea muncii, divertismentul îndobitocirii au devenit un lux al unei minorități tot mai restrânsă, protejată de un stat aflat în același timp sub asaltul și la dispoziția fluxurilor capitalului.

Înțelegerea *postfascismului* necesită o dezvoltare a dogmelor culturii politice răsăritene și central europene, ceea ce autorul numește „liberalismul est-european regional-provincial”, unde burghezia este rapid identificată cu capitalismul, economia de piață cu democrația, iar economia planificată cu dictatura. Dacă revenim la definiția originară a burgheziei, așa cum ne-au lăsat-o Luminile și proiectul lor emancipator de cetățenie universală, arată TGM, regimurile socialismului real au fost singurele perioade de dominație burgheză din această parte a continentului. Reluând fără distanță discursul liberalismului războiului rece, intelectualii estici sunt incapabili să-și definească inamicul comunist identificat cu genocidul Gulagului, ce nu aduce nimic nou în istoria omenirii în comparație cu masacrarea de populații întregi prin colonizare sau prin războaie imperialiste purtate de democrațiile liberale. Contribuția orientală la noul discurs liberal „antitotalitar” e adoptarea vechiului elitism al orânduirilor conservatoare preburgheze înfricoșat de surparea privilegiilor tradiționale în socialisme reale. Anticomunismul instituționalizat de centre de cercetare sau oficializat prin condamnări publice e abandonul oricărei pretenții eliberatoare a burgheziei și cântecul ei de adio fredonat de Tamás în acordurile lui Bob Dylan:

It's All Over Now, Baby Blue!

(Claudiu GAIU)

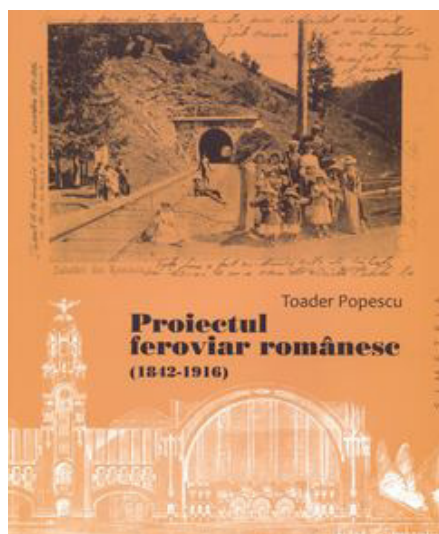
Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici*, Humanitas, București, 2014



În comparație cu alte cărți de memorialistică apărute la finele anului trecut – cum ar fi excelentul volum de convorbiri cu Imre Toth, sau scandalosul, dar măcar incitantul volum cu Alina Mungiu-Pippidi –, *Anii romantici* ai Gabrielei Adameșteanu nu au decât avantajul moderației și bunului simț. Cei care, bazându-se pe trecutul recent al autoarei (redactor-șef vreme de aproape 15 ani la principala tribună ideologică și curte de cadre a dreptei românești) și pe tema volumului (perioada imediat după 89), se așteptau să găsească aici reglări de conturi, delimitări sau măcar o dezvoltare a mecanismelor de funcționare și selecție ale nomenclaturii noastre postcomuniste, vor fi sever dezamăgiți. Ori de câte ori textul pare să se apropie de așa ceva, cotește neașteptat în digresiuni encomiastice pe marginea arborelui genealogic al Adameștenilor, sau în suspine melancolice din gama oameni suntem, timpul trece, unde ești tu, literatură. Astfel încât partea cea mai interesantă a volumului e acolo unde te-ai fi așteptat mai puțin, în relatarea bursei de trei luni în SUA pe care autoarea a împărtășit-o cu Mircea Cărtărescu, și mai ales în corectarea informațiilor eronate pe care cel din urmă le-a oferit asupra evenimentului în propriile sale cărți. Aflăm, astfel, că acolo unde Cărtărescu pretinde că Adameșteanu își risipea banii în State pe tot felul de lucruri non-necesare, Cărtărescu era de fapt cel zgârcit, pe când Adameșteanu nu făcea decât să încerce experiența americană până la capăt. Sau că, acolo unde Cărtărescu pretinde că Adameșteanu ar fi înfulecat nestăvilită la o sindrofie culturală din Aix en Provence, autoarei nici măcar nu i-a plăcut mâncarea, ci doar a consumat-o din politețe. Istoria literaturii române nu va mai fi la fel.

(Alex CISTELECAN)

Toader Popescu, *Proiectul feroviar românesc (1842-1916)*, Simetria, 2014



O istorie fascinantă, extrem de bine documentată, despre care se poate spune că-i lipsește un singur lucru pentru a fi excelentă: abordarea marxistă. Autorul analizează proiectul feroviar românesc în a doua jumătate a secolului 19 ca parte integrantă a proiectului modernității românești. Însă pe cât de bine sunt documentate din punct de vedere istoric transformările succesive ale acestui proiect, pe atât de puțin există o preocupare pentru a lega dezvoltarea sistemului de căi ferate de expansiunea capitalismului la nivel global în a doua jumătate a secolului 19. Cum au arătat istorici precum Maurice Dobb, Fernand Braudel sau Eric Wolf, expansiunea sistemului de căi ferate a susținut a doua fază a revoluției industriale și a repornit mecanismul acumulării de capital, intrat în criză la începutul secolului 19. Prin apariția căii ferate se trece de la industria ușoară a textilelor și manufacturilor la industria grea a fierului și a cărbunilor, ce vor deveni determinante pentru dinamica globală a capitalului în perioada analizată de autor. Nimic din toate acestea nu se regăsește în studiul de față, iar în ciuda unor conexiuni izolate, volumul rămâne foarte ancorat într-o istorie națională clasică. Discuția despre capitalism care lipsește este înlocuită cu una despre modernitate și configurarea spațiului modern prin apariția căilor ferate, destul de abstractă pentru a fi convingătoare.

Toate aceste limitări teoretice (care la rândul lor iau și forme metodologice) nu ar trebui totuși să ne orbească de la a vedea însemnătatea acestui volum. Acesta este unul dintre puținele studii locale care reușește o abordare interdisciplinară, aducând la un loc perspective istorice, sociologice, culturale, de urbanism și arhitectură. Volumul este structurat în trei părți: prima parte cartografiază sistemul de linii ferate și impactul acestuia asupra reconfigurării spațiului (atât

la nivel fizic cât și mental), a doua discută elemente tehnice de reconfigurare urbană în momentul în care un oraș devine racordat la calea ferată, iar partea a treia analizează clădirile specifice ale garilor. Această schimbare progresivă de scală permite surprinderea fenomenului studiat de la nivelul deciziei politice de construire a căilor ferate (și a negocierii transeelor), la nivelul particular al amplasării și arhitecturii unei gări. Însoțit de numeroase date de arhivă, dar și de o serie de fotografii și cărți poștale, volumul este în sine aproape un obiect de artă, remarcabil pentru calitatea sa grafică și vizuală.

Cu o perspectivă teoretică mai amplă și mai bine ancorată istoric (care ar fi depășit astfel cadrul teoretic folosit de autor, anume teoria sincronismului lui Lovinescu!!!) acest volum ar fi fost unul de referință.

Petru Negură, *Nici eroi, nici trădători. Scriitorii moldoveni și puterea sovietică în epoca stalinistă*, Cartier, 2014 (traducere din franceză de Gabriela Șiclovan)



Studiul lui Petru Negură reprezintă o analiză bourdieusiană a formării și funcționării câmpului literar moldovenesc în timpul stalinismului, precum și a transformărilor acestuia de după aceea. La bază o lucrare academică, cartea este bine documentată, folosind date de arhivă în trei limbi din România, Republica Moldova și Rusia, lucru mai rar accesibil pentru cercetători. Cartea explorează impunerea realismului socialist în Moldova, dar totodată, prin acesta și uneori împotriva sa, crearea unei identități sovieto-moldovenești prin intermediul literaturii. Analiza lui Negură se concentrează asupra traiectoriilor istorice și biografice ale principalilor autori, dar oferă și o analiză a conținutului operei acestora. Capitolul V (O interpretare a literaturii moldovenești din perspectivă discursivă) – care pe urmele lui Katerina Clark (*The Soviet Novel. History as Ritual*) oferă o analiză detaliată a principalilor tropi ai realismului socialist moldovenesc – este și cel mai reușit.

Chiar titlul volumului indică însă obiecția ce se poate ridica studiului detaliat al ui Negură. *Nici eroi, nici trădători* exprimă încercarea autorului de a muta discuția din zona maniheistă privind responsabilitatea autorilor din perioada comunistă în raport cu puterea politică. În versiunea post-comunistă (și anti-comunistă) a istoriei, scriitorii au fost fie colaboratori, fie dizidenți, fără cale de mijloc – operele acestora fiind complet lipsite de valoare poetică, ci doar de încărcătură politică. Răspunsul lui Negură la această dihotomie este de (re)integrare a operelor realismului socialist (și a autorii lor) într-un câmp social mai amplu, care cuprinde atât comanditarii politici, cât și consumatorii acestora (publicul larg, elevii prin manualele școlare, etc), această fandare teoretică având rolul de a dedramatiza relația scriitorilor cu puterea politică. Însă recursul la sociologia literaturii (salutar pentru a ieși din eternele lupte culturale ale anti-comunismului) nu poate escamota cu totul discuția despre relația literaturii cu puterea politică. Identificând o autonomie foarte limitată a câmpului literar în raport cu cel politic (care pare că reușește să își subordoneze toate sferile vieții), Negură rămâne în orizontul interpretărilor totalitare despre stalinism și comunism în general. *Nici eroi, nici trădători*, în stalinism, scriitorii – precum toată lumea – nu pot fi decât niște victime.

Vintilă Mihăilescu, *Fascinația diferenței. Anii de ucenicie ai unui antropolog*, Trei, București, 2014



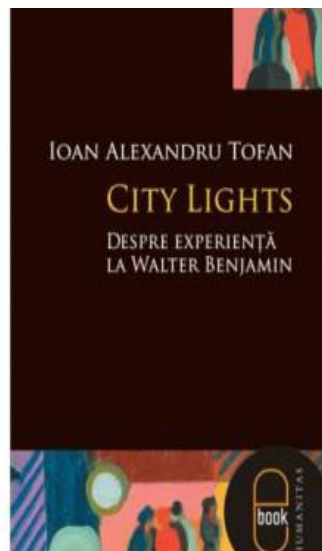
Vintilă Mihăilescu dă dovadă de ceva curaj republicând materiale scrise acum mai bine de un sfert de secol, cartea fiind o reeditare a primei ediții din 1998, care la rândul ei conținea texte publicate anterior. Volumul are o valoare documentară: povestește nu atât formarea ca antropolog a autorului cum sugerează subtitlul, ci mai degrabă originile antropologiei românești ca disciplină autonomă înainte și după 1989. Aceasta apare la intersecția dintre psihologie socială și psihologie experimentală, la care se adaugă, inevitabil,

fascinația protocronistă de la mijlocul anilor 70 pentru mitologie și analiza formală a acestora. Așadar, Piaget și Jung, Caillois și Eliade se află în preistoria antropologiei autohtone. E drept că o astfel de genealogie rupe antropologia de cercetarea folclorică și culegerea de proverbe (care devin apanajul studenților la litere), dar o împinge într-o zonă foarte alunecoasă, aceea a realizării de profiluri psihologice (prin administrarea unor baterii de teste) unor populații în vederea comparării acestora. Cum remarcă autorul că i s-a întâmplat, acuzațiile de rasism sunt mereu doar la un pas distanță.

Mihăilescu concluzionează această ediție a cărții cu observația că acest capitol de cercetare este deplin încheiat în viața sa. Cartea e un mesaj în sticlă. Întrebarea care rămâne însă e asta: în ce măsură antropologia autohtonă contemporană a reușit să lase în urmă moștenirea instituționalizării sale ca disciplină? Aici răspunsul e mai ambiguu: ceva din școala culture and personality pare încă să mai supraviețuiască în cercetările antropologice mainstream; la fel și un individualism metodologic (methodological individualism) evident. De asemenea, căutarea de *meaning* (înțeles, sens) e intactă. Istoria pe care ne-o prezintă această carte, deși nu foarte cunoscută, mai are încă reverberații ce merită cunoscute. Din acest punct de vedere, cartea poate fi o lectură utilă.

(Florin POENARU)

Ioan Alexandru Tofan, *City Lights. Despre experiență la Walter Benjamin*, Humanitas, 2014



Nu trebuie decât un strop de sinceritate să o recunoaștem: Nu prea ne dăm în vânt după lucrări românești de exegeză filosofică. Decât, poate, dacă se întâmplă să ne aparțină. Altminteri, privim cu superioritate și gelozie producțiile compatrioților, în

care presupunem că nu avem de găsit mare lucru după ce ne-am adăpat de la sursele anglo-saxone, franțuzești ori germane.

Păcat. Mai întâi fiindcă atitudinea aceasta ține de patologia provincialului. Al doilea, pentru că astfel de profeții care se împlinesc de la sine ne reduc șansele unor fericite întâlniri întâmplătoare, singurele care fac să mai merite să citești cărți.

Lucrarea lui Ioan Alexandru Tofan este o astfel de întâlnire fericită. Observi, mai întâi, din construcția lucrării și încadrarea argumentelor, că ai de-a face cu cineva care a scormonit nu doar în opera lui Benjamin, ci și prin literatura secundară, ajunsă de-acum la dimensiuni ce ar putea să-l descumpănească până și pe cel mai harnic cercetător. Avem de-a face, așadar, cu o lucrare informată, pe care ar fi putut-o semna la fel de bine un doctor în filozofie din altă parte. Apoi, găsești că autorul formulează principii de orientare în opera lui Walter Benjamin care, fără a fi inovatoare, sunt pătrunzătoare și rodnice. Citind mai departe, înțelegi pasiunea cu care aceste observații de bază sunt urmărite, dezvoltate și explicitate. De cele mai multe ori, pasajele-cheie găsite (la Benjamin sau în exegeză) sunt exact cele trebuincioase înțelegerii, iar paralele făcute slujesc bine clarificării unor probleme dificile.

Pentru studentul sau cercetătorul care decide să afle cum gândea Benjamin cel din Fragmentul teologic-politic sau din Tezele despre istorie, cartea lui Alexandru Tofan e o intrare bună și de încredere: în pofida opiniei generale că ai noștri-s urechiști, orientările generale și interpretările de detaliu sunt corecte și coerente, fiind iertați, slavă domnului, de trilurile de privighetoare beată cu care ne asurzesc adesea eseistii exact în momentul în care ne-am aștepta la o explicație. (Autorul are grijă să separe paginile de observație și notație eseistică de grosul lucrării de exegeză, depozitându-le într-o secțiune dedicată, la sfârșit.) Pentru cei fără tichii academice, mă tem că această carte e puțin cam pretențioasă, mai ales datorită corsetului idiomatice și referențial. Dar poate că nu peste mult vom avea și biografii sau lucrări de prezentare gândite pentru un public mai larg, și, după această experiență, vom face bine să acceptăm întâlnirea fără a-i anticipa deznodământul.

*

China Miéville, *Regele Șobolan*, traducere de Mircea Pricăjan, Editura Paladin, 2013

„Domne”, mă adresai librarului, „ce se întâmplă?! De când scot ăștia SF în ediții de lux, cu coperti cartonate? Să nu-mi spui că a devenit un semn de mare distincție socială să citești dintr-astea. Pă vremea mea...” Omul mă privi cu o expresie din care lipsea orice respect pentru „vremea mea”. - În care copiii și adolescenții schimbau între ei foiletoane soioase, tiparite în condiții mizere, conținând operele clasice ale genului și o mulțime de titluri de o calitate literară îndoielnică. Și în care încă își mai amintea câte ceva de teatrul SF

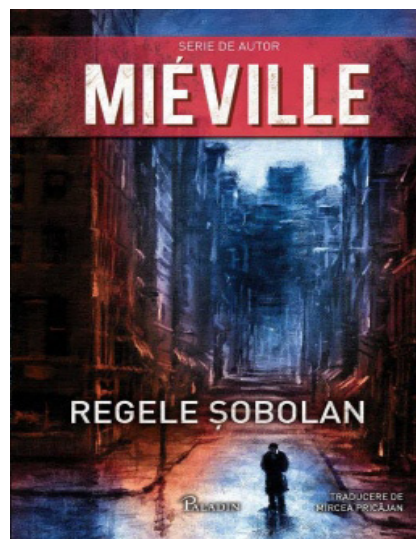
radiofonic de încă și mai înainte. O perioadă de aur, în care SF-ul era o distracție pentru mase.

Dar toate se schimbă. La sfârșitul lui 2013, deci cu abia un an și ceva în urmă, Editura Paladin a lansat la Târgul de carte cu surle, trâmbițe și roll-up-uri gigantice, seria de autor Miéville. O aventură editorială pe care moșuleți melancolici ca mine încă mai știu să o respecte pentru ce este, nu pentru cum e marketată. Îți trebuie ceva curaj să publici în românește un autor de felul acestui China Miéville, care-i alcătuit din 5 cercei în urechea stângă, convingeri politice pe aceeași parte, doctorat în relația dintre marxism și dreptul internațional (London School of Economics), și vreo 10 cărți de literatură SF, toate acestea până la 42 de ani. Dar oare de ce să îl prezinți ca pe un bestseller? Prea mult fard șterge aceste trăsături. Observați, de pildă, cum dispare din edițiile românești prenumele, un pic cam prea tare pentru urechea sensibilă a rafinatului public local.

Primul lui roman, *Regele Șobolan*, nu-i lipsit de calitate. Foarte reușită reluarea vechii povești a Flautului Fermecat (despre care unii spun că ar fi legenda așezării sașilor în Transilvania). Dar atât simbolistica, cât și acțiunea sunt ușoare. Aș spune, numai bune pentru mase. Dar mai puțin bune pentru satisfacerea nevoilor complicate ale pasionaților de literatură înaltă. Simbolistica, *à la mode*, face din *drum and bass* o cheie de descifrare a societății occidentale. Iar mersul narațiunii te împinge să anticipezi de la jumătatea cărții deznodământul, fatal de dialectic. Nu-ți mai rămâne decât să zăbovești asupra zădărniciiei speranței oamenilor și a șobolanilor, și asupra perversiunii industriei, care impune ca arta pentru mase să fie camuflată, ca bestseller, în obiect de lux, destinat consumului unui grup ce se nutrește cu minciuna că ar fi mai bun decât altele.

Traducerea lui Mircea Pricăjan mi s-a părut acceptabilă, pe măsura textului și a distanței dintre idiomuri, atentă la redarea frazării rugoase a originalului.

(Lorin GHIMAN)



Dan SOCIU



Janghine

Pe care fututul nu-i jenează, se fut la orice vîrstă fără probleme. Dar la aia la care fututul jenează mental, la orice vîrstă e o problemă. Maică-mii îi plăcea și la 50, o auzeam prin pereți.

Cu căpitanul, care se pare că nu era la nivelul ei, cum mi-a și zis. Nici taică-miu n-o fi fost, de-aia poate a murit tînăr, și-a dat toată snaga în actul ăla disperat. Ne plăcea să bem și să mîncăm fleici prăjite cu usturoi și să ne certăm ca niște cîini turbați. Maică-mea le stîrnea, avea o plăcere să înțepe pe cîte un bărbat pînă exploda ăla și pe urmă începea scandalul. Maică-mii îi plăcea scandalul cît mai rîios. Ne prindea pe toți vehemența și isteria. Ni se pițigăiau vocile și maică-mea avea grijă să mimeze răutăcios pițigăiala aia. Ci ti maimuțărești fă așa, îi zicea bunică-miu dar uneori nici el nu putea s-o controleze. Pe mine mă seca, mă obosea dar în timp am ajuns s-o apreciez și n-am avut o zi fără dramă cu femeile din viața mea. Dacă simt una care n-are chef de un pic de scandal, dacă n-are răutate, mă plictisește instant, parcă i se șterg culorile. Deși sînt îndrăgostit de ideea de femeie blîndă dar n-o să am parte de așa ceva. Maică-mii i-ar mai plăcea să se îmbete și să se pizdească dar cu cine. Au murit toți din familie, am rămas numai cu ea și frate-miu și noi evităm cînd vorbim la telefon. Frate-miu, dacă se mai duce pe acasă, se enervează cu ea din prima jumătate de oră. Pe mine mă ține mai la distanță, eu vin și mai rar, sînt o viperă bătrînă, am învățat-o cu limitele. Nu-i răspund zile la rînd, într-o perioadă n-am vorbit cu maică-mea cam un an. Nu pot să-i spun cum mă simt uneori cînd vorbesc cu ea. Cînd vrea ea, e comică, e o plăcere să vorbim. E o cață simpatcă pînă la urmă. Toți trei avem oricum cîteva lucruri în comun, destul de greu de găsit la alții. Sîntem obișnuiți cu orice, practic ni s-a întîmplat totul. Nu e formă de dezastru prin care să nu fi trecut. Am văzut din copilărie lucruri pe care le vezi numai la știri. M-a dus bunică-miu și la abator să văd cum se

omoară vitele. Am văzut și cum se omoară porcii și nu mi-era milă. Nu-mi era nici de miei, nici că-i omora imediat după ce-i aduceau cîteva minute în casă, la cald. Îi urca pe sobă și nu se puteau ține pe picioare, aveau blănița udă, cu o clisă transparentă pe ei. Erau drăguți, cu ochii mari, negri. Îi ducea afară și îi omora, pe urmă îi jupuia și-i făcea căciuli urîte, care nici nu-ți acopereau urechile. Dar ne place cărnița friptă la toți. Maică-mii cît mai pe bune, fără prostii. Să fie prăjită sau la grătar, cu usturoi și salut. O enervează complicațiile stratificate de poponar ale căpitanului, o enervează sosurile, fierturile, orice ascunde gustul animalului. Maică-mea vrea ca măcar mîncarea să i-o dea direct, cum trebuie. Sau voia, acum e la menopauză și poate s-a mai liniștit. Ideea e că sîntem o familie de janghine mîndre. Niciunul dintre noi nu suportă monogamia. O suportăm dar ne chinuie. Sîntem mîncăți de futut, toți trei. Căpitanul avea dreptate să spargă ușile cînd îl apuca paranoia că maică-mea se fute cu un țigan epileptic din cartier. Nu cred că avea vreun motiv să se paranoizeze, în afară de alcool, dar era ca și cum avea toate motivele. Maică-mea îi transmitea asta, că s-ar putea fute cu tot cartierul. Femeile din cartier, după ce a murit taică-miu, o pîndeau ca pe o vulpe sălbatică. O tocau mărunt, în șoaptă, cum fac ele, pe gărduț, lîngă bloc. Erau toate grase sau proletare muncite și maică-mea era o profă văduvă de 35, subțire, blondă. Și cînd se strica ceva pe la noi, se grăbeau care mai de care bărbații să ne ajute, se băgau pe sub cadă, își înfundau capul în spatele televizorului, ne zugrăveau apartamentul cu patru camere. Maică-mea le dădea de băut și de mîncat și îi ținea de vorbă. Avea așa un stil să se dea naivă, se făcea toată o copiliță. Și era și naivă în șiretenia ei, și acum e. Odată a venit un coleg de-al meu de liceu și ne-a dat ea niște ceai cu rom, și-a pus o ceșcuță și ne-a zis că e cu esență de rom, pentru prăjituri. Să nu creadă Ghera că ea bea dar Ghera știa ce gust are romul, toți știam. Te arde un pic, e o maltratare dulce și aromată. Și eu știam că-mi dă rom, și ea știa că-mi dă rom, și poate știa și că știm, dar ținea piesa pînă la sfîrșit. Îl plăceau pe Ghera, mustăciosul și lui îi cam plăcea de ea. Maică-mea avea grijă de mine să-mi fac prieteni, se purta cu ei ca o fată de gașcă. Se adunau ăștia pe la mine ca la bordel, primeau băutură, mîncare, o vedeau îmbrăcată sumar. De cînd sîntem mici am tot văzut-o în jupoanele ei și fără și în halate albe de baie, cu pielea trandafirie și aburindă. Și ne mai aducea femei, niște prăpădite bețive care o ajutau să mute mobila sau făceau pe-a dădacele pe frate-miu. Pe una am vrut s-o fut cînd am ieșit odată din cadă beat și am văzut-o pe podea în sufragerie. Lată de la spirt și albastră la față, am încercat să o fut și mi-a zis, prin somn, că are o boală. Aveam 15 ani și venisem de la o beție de aia cu alcool industrial și suc de la dozator. Aveam o vecină în spital, Monica, și ne-am dus la ea s-o vizităm. Și înainte ne-am îmbătat. Am făcut scandal în salon,

unul din noi a împins o femeie bolnavă la marginea patului, să stea el. Ne-au dat afară, vreo doi au căzut pe scări, când coboram în fugă. Ne-am pișat pe noi de rîs în ziua aia. Și când am ajuns acasă, după baie, uite-o și pe aia pe podea. Eram turbat de excitare, așa eram de cîțiva ani. Mă frecam toată ziua, cum l-am văzut și pe frate-miu mai tîrziu, umbla toată ziua cu erecția în chiloți. Bloca baia și maică-mea îl implora furioasă să deschidă, că se scăpa pe ea. Știam toți ce face acolo și nu ziceam nimic. Aveam toți trei aceeași boală dar măcar eram numai noi trei. Când s-au mutat căpitanul cu fiu-su s-a complicat mult povestea. Căpitanul avea o nevastă schizofrenică și un fiu adolescent și pierdea bani la poker, trăgea beții, militar. Maică-mea s-a gîndit că are salariu de ofițer, nici nu prea stă pe acasă, părea perfect. A crezut greșit, n-a înțeles că totul se schimbă și se degradează. Căpitanul cu nasul micuț ca un bumb, se dușmănea cu fostul lui coleg de liceu și academie, care îi era superior în grad, maior. Într-o zi căpitanul a refuzat să salute la raport pentru că trecea spălătoreasa unității prin spatele maiorului, cu un coș de rufe în brațe. Căpitanul a zis că el nu salută drapelul în prezența unei spălătorese. Și aia era amanta maiorului așa că s-a pus ăla pe el, să-l distrugă. Îl avea cu ceva la mîină, niște logistică mînărită și l-a făcut pe căpitan să iasă la pensie mai devreme. A luat multe salarii deodată, pe care le-a tocat rapid și pe urmă cîte un salariu căcăcios în fiecare lună. Un an să mai fi așteptat, și iese cu disponibilizarea aia mare. Asta l-a terminat, să-și întîlnească foștii colegi la rummy și ăia să aibă pensia mai mare ca a lui. Începe să recupereze, le mai lua partide dar una peste alta pierdea bani. Venea maică-mea după el la casa armății, care era la 10 minute de blocul nostru. Maică-mea n-avea nici o jenă, nu s-a împiedicat niciodată în nici un protocol social. Și ăla se dădea lovit în mîndrie, că l-a umilit de față cu colegii dar maică-mea voia doar să-l ia la piață și să mai facă niște scandal. Când se spărgeau geamuri creștea în ea intensitatea. Creștea cînd o lovea ăla și începea să țipe, Dăănuuuf, vino, că mă omoară, cum țipa și în seara aia cînd o ținea taică-miu în genunchi pe podea, o ținea de păr și o bătea. ăla a fost momentul meu de inițiere în masculinitate, dacă există așa ceva. Am intrat în sufragerie și i-am spus lui taică-miu să iasă din casa mea. Taică-miu a rîs, și-a îndreptat spatele dar o ținea pe maică-mea în continuare de păr și mi-a zis: casa ta? Povestea maică-mea o dată la telefon că a bătut-o de vreo 10 ori de tot, dar părea să-l apuce din senin, de la ceva ce n-avea legătură cu nimic. O dată trebuia să meargă la bunicii mei, părinții ei și tata o aștepta și a întîrziat destul de mult. Și a zis ea ceva și taică-miu bum, a început să dea în ea cu pumnii și cu picioarele. Îi transmitea și lui că s-ar fi futut cu toți bărbații de pe drum. Sau se simțea închis, dracu știe, poate era poponar. Am găsit o dată niște scrisori de la un prieten din adolescență, se împrăștiaseră ei prin orașele prin care-și făceau

facultățile și nostalgizau. Poate așa își scriau pe vremuri băieții, mai liric dar tipul ăsta era totuși prea poetic. Își amintea de la scăldat și de-astea. Taică-miu și arăta bine, dacă te uiți la pozele cu el și colegii, iese în evidență.

Am un sistem perfect să mă păcălesc. Întru în stări mistice în care cineva din adînc, cineva semnificativ, îmi face cu ochiul și atunci înțeleg că am roluri pe lumea asta și ceilalți la fel. E ceva atît de frumos în felul în care mă păcălesc. Pentru că apoi pot să mă rup de oricine, cînd rolul s-a terminat. Și nu le văd ca pe roluri de teatru, deși implică și asta, într-o oarecare măsură, și atunci e iertată duplicitatea pentru că e parte dintr-un mare plan. Sînt roluri în viață, existențiale – cu una trebuia să mă întîlnesc atunci pentru că aveam nevoie să scap dintre moldoveni, pe una trebuie să o ajut să treacă de vîrsta dificilă de 26-27-28. Dacă trece de ele, pe urmă e bine. Așa îmi zic, după ce ne despărțim. Uită-te la poze cu oameni de 25-26 și pe urmă uită-te la pozele lor de la 29-30. Atunci se vede dacă au trecut cu bine. Oricum se vede o prăbușire, la toți. Dar dacă nu eram eu, să-i fi încetinit impulsurile de băut, să o fac să se simtă destul de bine cît să nu se facă praf? Cum ar fi arătat fața ei la 30? Toată grăsimea aia nesănătoasă, protestul veninos din ficiși. Dar asta e o glumă. Nu de față e vorba, în episoadele mele mistice e vorba de lucruri spirituale. Să o ajut să mai iasă din conformism. Să fie mai vie și mai autentică. Sau alte minciuni. Nu mă pot lăuda cu o pulă înfricoșătoare. Nici nu sînt prea înalt. Am un corp căruia i-ar mai trebui întotdeauna 10 kile în plus să fie un corp de bărbat frumos. Și alea 10 kile în minus mă fac un bărbat subnutrit, hăituit. Și sînt soi rău, un copil care urla, un adolescent care-și băga pula în tot, am ușchit-o cînd m-am trezit tată și soț și-am fost un bărbat stupid cu femeile în general deși țin în continuare toate la mine. Le dau un fel de idealizare, mă uit la ele uneori ca la ceva de pe altă lume. Cînd le fut uneori, e ca și cum aș ști că mor la sfîrșit și ele sînt ultimul meu contact cu viața. Le dau toate astea și le retrag, le schilodesc. Ca și cum aș arunca cu un pietroi într-un pușor. Dacă aș fi de căcat, aș zice că am asta de la maică-mea, că m-a născut și m-a lăsat de izbeliște. Dar nu e de la maică-mea. Poate de la bunic-miu, tata lui taică-miu, ucigașul. Cum devin deodată oameni îndepărtați din trecut interesanți pentru genele lor. Știu că el așa trata cu femeile. O trimitea pe bunică-mea noaptea după apă proaspătă din fîntînă, cu un șut. Nu voia din găleată, o scula din somn și-o trimitea după apă premium. Și probabil dacă n-ar fi stat la pușcărie pentru complicitate la crimă, poate-l creștea și pe taică-miu mai puternic. Poate n-ar mai fi ejaculat precoce s-o pedepsească pe maică-mea. Oare asta făcea? Oare avea nefericirea asta? Nu cred, cred că putea s-o fută zile la rînd, maică-mii nu i-ar fi ajuns nimic. Cred că era un hău. Maică-mii nu-i ajunge

niciodată. Tot timpul mai voia încă o sticlă de votcă, niciodată nu se oprea la ușă dacă voia să ne toace la cap. Intra peste noi și ne toca. Ne citea jurnalele, nu ne lăsa să vorbim. Nu vorbește cu noi, nu vorbește cu nimeni, doar vorbește. Le pune întrebări la care tot ea răspunde. Prietenii mei au fost tot timpul amuzați de asta. Cum te întreabă ea, ce mai face mămica ta? și tot ea răspunde, ei, ce să facă și ea, cu grijile, cu munca. Poate era anxioasă, poate e și acum. Poate n-ar trebui să mai văd totul de la un metru de la sol, ca un copilăș. Dar acolo e prima mea viață, și s-a scufundat demult. Îmi place să mă plîng dar mi-e și dor. Când zic de casa armateii îmi amintesc mai degrabă că e seara și merg cu băieții în părculețul din fața unității, să bem vermut și să fumăm țigări fără filtru rusești. E senzația aia de vastitate. Ce departe erau micile noastre repere, ce vast era teritoriul. Vast, cum îl mai simt în vise, când mă duc pînă la alimentara Spicul. Și e departe Spicul, e la capătul teritoriului. De acolo începe altceva. Ieșirea din teritoriu, viața. Și cînd te întorci, e mic. Nu mai e niciodată vast. Și timpul se face meschin. Înainte dura o viață pînă la următoarea vară. De la o vară la alta treceam prin secole. Înainte ziua era plină, era lungă și plină. Fiecare zi era foarte lungă și foarte plină. Oftai obosit seara, oftai de oboseală după o zi așa de lungă. Te întindeai în pat, cu picioarele slăbănoage julite și oftai. Și adormei și începea scandalul. Maică-mea își începea programul. Pe taică-miu și după ce a murit, pe ceilalți, ăla mic, cu ochi holbați, pe urmă țiganul ăla mare, bîlbîit, cu epilepsie. Îi lua maică-mea numai de ăștia vai de capul lor. N-am ce face, n-am cum să fiu supărat pe ea. O iubesc, țin la ea, e ultima parte, cu frate-miu, din viața mea reală. Tot ce a urmat după ieșirea din teritoriu e o simulare. E o tentativă. Nu e viața aia în care te simți iubit. Toată lumea să-ți zică Duțu și să te simpatizeze toți. Să fii mai apoi Dănuț și să-ți zîmbească toți frumos. Și toată lumea să se știe cu toată lumea și toți să se ierte pentru felul în care sînt. Să se fută întruna la cap dar să se ierte pentru ce sînt. Parcă așa era, așa țin minte, îți puneau în față o farfurie oricum erai.

[illegible]

Argument

Făptura și opera Anei Blandiana dau o sugestie de fragilitate și de forță, impresie provenind din condiția în mod esențial interogativă a scriiturii și din vocația adevărului, intransigent și total asumată. Extrem de importantă, latura etică a operei Anei Blandiana derivă dintr-o oscilare între inocența primordială și conștiința răului existențial, redată de cele mai multe ori în registrul gravității melancolice, dar și în virtutea unui cod interogativ, prezent, în mod mai curând încifrat decât manifest. De altfel, în volumele sale ultime, poetica Anei Blandiana depășește senzorialitatea și arhitectura exultantă a versului, întorcându-se, în regim meditativ și elegiac, asupra alcătuirii proprii și asupra locului ce revine ființei himerice într-un univers labirintic în care concretețea se preschimbă în iluzie, iar visul capătă toate aparențele realului, constituindu-se chiar ca un generator de lumi *posibile*, de ființe visate de altele, care, la rândul lor, sunt plătuite printr-o arhitectură a oniricului. E, în fond, o încercare de regăsire a unui paradis atemporal și a-cosmic, în care increatul se înfățișează sub forma unui joc de oglinzi fantomatic și spectral, ce nu îngăduie ființelor decât o subzistență evanescentă, din specia grațiosului și inefabilului. Ușile realului se deschid, astfel, spre universul halucinatoriu al unui vis perpetuu schimbător, ce favorizează metamorfozele ființelor cu trupul aburos al himerei și cu imponderabilul impresiei fugitive, mereu



inconstantă și iregulară. În opera Anei Blandiana, reflecția asupra propriei condiții consună cu întoarcerea, inițiativă și problematică, asupra aventurii scripturale, asupra modului în care cuvântul își asumă sensul, iar textul izbutește să-și înfrângă limitele și inhibițiile pentru a trasa chipul lumii, figura unei existențe polimorfe. Fără să adaste prea mult în extazele *rostirii*, poeta resimte „cerneala” ca însemn malefic, ca vină, în măsura în care aceasta e incapabilă să transcrie subteranele sufletului, „subtextul” realului, oprindu-se la „text”, la simplele aparențe. Între empiric și transcendent, eul poetic trăiește acut sfâșierile unei cunoașteri incomplete și ale unei trăiri parțiale a geografiei impalpabile a lumii. Știința arhitecturii discursului poetic, de care dispune Ana Blandiana, nu pune în umbră, însă, disponibilitățile afectiv-simbolice ale textului, racordat mereu fie la întruchipările unei mitologii ascunse a eului, fie la prefigurările expresive ale unei alegorii existențiale cu accent etic.

Carte emblematică pentru condiția creatorului, *Fals tratat de manipulare* e un text cu conformație complexă, articulat în jurul ideii nevoii de libertate, de neatârnamare etică, idee ce se conjugă, în diverse modulații ale dicțiunii, cu imperioasa necesitate a asimilării adevărului, a asumării dreptății, pentru care scriitoarea a fost chiar „antipatizată” de mulți și de multe ori: „...eram și am rămas, până azi, un «corp străin», profund antipatizat. Și această antipatie a devenit cu atât mai profundă cu cât în timp, în urma unor realizări, nu eram, bineînțeles, simpatizat, asimilat, integrat, acceptat, dar nu mai puteam fi nici total desființat dintr-o trăsătură de condei. De unde o ostilitate surdă, apăsătoare, care izbucnea imprevizibil, cu primul prilej. Ea m-a urmărit și mă urmărește mereu”. Prea marea relaxare a principiilor, relativizarea normelor etice, epuizarea abuzivă a argumentelor în fața forței brute sau a abjecției sunt tare ale umanului sancționate de fiecare dată de autoarea *Falsului tratat de manipulare*, pentru care apartenența la un „popor vegetal” a constituit una dintre deziluziile dramatice care i-au marcat scrisul și conștiința. Dependența de temporalitate, traumatismul curgerii ireversibile și apartenența la efemeritate reprezintă o temă de neocolit a cărții, tulburătoare prin proporțiile și ecourile pe care le imprimă existenței. Interogația de sine, care ia locul confesiunii directe, are rolul de a articula în mod coerent întreaga carte, cu suita sa de portrete, întâmplări, fapte, cu sedimentele de viață și de trăiri ce se străvăd, ca în filigranul unui palimpsest cu striații paradoxale în care existența și textul se întrepătrund: „în centrul tuturor forțelor, lucrurilor, faptelor, întâmplărilor, personajelor stă – asemenea unui soare negru ordonator de lumi scoase din haos pentru a fi dependente – dorința de a manipula”. Imperioasă devine, din această perspectivă, nu atât clamarea unor exigențe etice generice, fără raport cu realul, sau nevoia de a sancționa unele tare evidente ale socialului românesc, cât, mai curând, nevoia de adevăr, de autoclarificare, de rescriere a imaginii propriului destin în registrul inechivocului, al dezambiguizării și echidistanței, cum mărturisește, de altfel, Ana Blandiana: „Nu am scris această carte pentru a transmite un adevăr pe care eu îl dețin, ci pentru a găsi un adevăr de care eu am nevoie”. Numele Anei Blandiana, una dintre conștiințele cele mai responsabile ale istoriei noastre recente, se leagă, de asemenea, de Memorialul de la Sighet, spațiu de recuperare a memoriei comunismului,

una dintre marile înfăptuiri de acest fel de după 1989, menită să restituie fețele unui trecut vinovat și tragic. Ana Blandiana și Romulus Rusan au reușit să creeze, la Sighet, un loc al reamintirii și al reculegerii în fața sacrificiului și a revoltei, în care mărturia atrocităților comunismului restituie memoriei naționale valoarea demnității și a respectului față de adevăr.

Dosarul tematic al revistei „Vatra”, *Ana Blandiana. Fragmente pentru un portret*, e, în fond, o încercare de revalorizare critică a diverselor fețe, dimensiuni și valențe estetice și etice ale unei opere complexe, de remarcabilă expresivitate, vitalitate și prestanță. Poemele, paginile de proză sau de eseu, dar și interpretările și evocările din acest număr al „Vetrei” încearcă să redea atât statura unei opere polimorfe, cât și rolul și locul său în relieful geografiei literare de azi. Nu pot decât să le mulțumesc colaboratorilor revistei care m-au însoțit în acest proiect care conturează, din fragmente disparate, portretul uneia dintre prezențele cele mai importante ale literaturii române contemporane

Iulian Boldea

în labirintul memoriei

Ana BLANDIANA

Izbuc

Cred că prima călătorie pe care mi-o amintesc, dacă nu cumva chiar și prima călătorie pe care am făcut-o în viață, a fost când aveam patru sau cinci ani, la Mănăstirea Izbuc. Țin minte că am plecat nu numai cu Mama și cu Tata, ci cu mult mai multe persoane, care formau un grup destul de mare ca să umple un întreg vagon de clasa a treia, atunci când ne-am urcat la Oradea în trenul, pe care după câțva timp l-am schimbat cu unul mai mic. Iar după ce am coborât și din acesta, am continuat să mergem pe jos pe o cărare tot mai urcătoare, mai întâi printre pajiști, apoi prin păduri aurii, cu frunze și pe pământ, ca niște odăjdii. Era probabil un început de toamnă, pentru că frunzele căzute nu ne împiedicau să ne fie foarte cald și să urcăm tot mai transpirați, până când eu n-am mai putut și am fost luată de tata în brațe, unde în scurt timp am și adormit.

Când m-am trezit, eram întinsă pe o grămadă de haine în mijlocul unei mulțimi, din care la început nu am văzut decât nenumărate picioare, îmbrăcate în pantaloni sau în fuste aproape lungi, apoi, pentru că m-am ridicat speriată, cineva m-a luat în brațe și m-a înălțat mult deasupra capului ca să fiu văzută, dar și ca să văd eu însămi. Iar ceea ce am văzut nu mi s-a mai șters niciodată din minte.

Era o poiană sau poate o margine de pădure, în orice caz un loc foarte larg, mărginit departe de brazi, un spațiu acoperit absolut în întregime de oameni, mai precis – de la înălțimea de unde priveam –, de capete, unul lângă altul, întoarse în aceeași direcție, ceafă lângă ceafă, înghesuindu-se și încercând fiecare să se ridice mai sus, să poată vedea peste ceafa din față. Încercam să descopăr ce voiau să vadă și nu reușeam să identific pe direcția atenției lor decât un epicentru al aglomerării, unde se afla un fel de cerc gol, ca o gaură neagră în mozaicul de capete sau ca o groapă pe marginea căreia rândurile din față se opriseră respectuoase ori înspăimântate. Și tocmai când privirea mea întârzia

curioasă asupra golului misterios, deodată – într-un fel pe care nici cuvântul *miraculos* nu l-ar putea acoperi în întregime – din locul acela a țâșnit, *s-a înălțat* ar fi poate mai bine spus, un turn înalt de apă care, după câteva clipe, s-a dărâmat, revărsându-se peste oameni. Iar oamenii, în loc să se ferească, se înghesuiau cuprinși de frenezie ca să fie acoperiți de apă (cel care mă ținea pe umeri a făcut și el câțiva pași înainte împins din spate), în timp ce apa tot mai abundentă se îndepărta în valuri concentrice care, fără să-mi dau seama de când, se răzgândiseră și se întorceau grăbite înapoi, absorbite de golul din care se născuseră. Cred că totul n-a durat mai mult de câteva minute. Cei din față, uzi leorcă și cu hainele lipite de corp, cu părul atârându-le în ochi, se întorceau fericiți, lăsând altora locul, iar această mișcare învolbura mulțimea emoționată. Mi-am adus aminte că nu i-am găsit pe Mama și pe Tata și am început să plâng, iar bărbatul care mă ridicase și-a adus aminte să mă lase jos.

Dar lăsată jos, privirea mea ajungea cel mult până la brăul persoanelor care mă înconjurau strâns, eram închisă într-o celulă cu pereți de carne într-o continuă frământare, nu mai vedeam nimic, dar mi-am dat seama – când zidurile care mă încercuiau s-au mișcat brusc înainte – că apa izbucnise din nou și puteam să-mi imaginez tot ce nu mai puteam să văd. Cum ochii nu îmi mai erau de folos, urechile au început să își facă datoria și am realizat deodată – cu mirarea de a nu fi observat de la început – că fundalul sonor al emoției colective nu era un zgomot nearticulat, o hărmălaie de voci, țipete și exclamații, cum ar fi fost de așteptat, ci un cântec lent care își unduia cuvintele într-un cor format din multe sute de voci solidare între ele. Era evident că știau cu toții cuvintele și că le rostesc cu o bucurie molipsitoare, care m-a făcut să încetez să plâng ca să le pot auzi mai bine, amânând spaima că am fost pierdută până la terminarea cântecului. Dar cântecul nu se termina, ci se relua mereu de la capăt, fără pauză, ca într-un canon crescând și descrescând în ritmul emoției, în clipele inundării transformându-se aproape în strigăt, pentru ca apoi, retragerea apei să-l molcomească trăgănat ca o incantație.

Până aici a fost propria mea amintire, limpede și cu detalii aproape nefiresc de precise, ca un tablou privit printr-o lupă.

Continuarea este rezultată din explicațiile și relatările succesive ale părinților, povestite mie sau altora, de-a lungul anilor, întâmplarea cu pierderea mea la pelerinaj fiind omologată definitiv în repertoriul familiei.

În general, amintirile din copilărie sunt sedimentate din două surse: străfulgerările rare, de scurtă durată și extrem de intense ale unor imagini întipărite definitiv în memorie atunci, în momentul producerii lor, și ceea ce știu de la părinți despre aceleași imagini sau întâmplări, de obicei mult mai epice și mai detaliate, chiar dacă nu la fel de intense. Prin repetare, cele două produse ale memoriei, de natură atât de diferită, se suprapun și se tocesc una într-alta, povestirile părinților având tendința să fie cu timpul acceptate ca amintiri proprii. Numai în cazul unor intensități ieșite din comun, liniile despărțitoare se mai văd, departajând impresiile.

În acest caz, mai mult decât epicul, ceea ce s-a adăugat scenei povestite până acum au fost explicațiile, în primul rând, faptul că nu ne aflam într-o excursie, ci într-un pelerinaj, deosebire care mi-a fost lămurită probabil mai târziu, ca și întreaga deslușire a atât de misteriosului fenomen carstic, ușor de luat drept miracol. La intervale scurte și regulate de timp, pe gura unui izvor obișnuit, băltind sub poalele unui stejar de la marginea poienii, izbucnea – precedată, cu un minut sau două înainte, de bolboroseli ciudate venite parcă din burta pământului – o înspăimântător de mare cantitate de apă ce se răspândea spumegând peste întreaga poiană, ca să fie absorbită după câteva minute, cu aceeași grabă, făcând bulbuci și scoțând sunete șuierate, în adâncul pământului. Era ca și cum, prin gura aceea de izvor, pământul ar fi respirat, expirând și inspirând apă în loc de aer, trăgând-o în piept adânc și după aceea dându-i drumul spectaculos și cu zgomot. Aveam să citesc mai târziu studii laborioase despre mecanica acestui fenomen natural, studii cu cât mai savante și mai minuțioase cu atât mai de neînțeles, oricum mai puțin convingătoare decât miracolul. În apropierea izvorului a fost construită o mănăstire modestă, cu câteva chilii și o capelă, ca o baracă, având pereții acoperiți de ștergere cusute cu alesături și covoare populare, dăruite de cei vindecați de Izbuc. Acesta era numele minunii și al mănăstirii spre care – la marile sărbători ale verii și toamnei (pentru că iarna izvorul se supunea legilor firii și îngheța) – se scurgeau șiruri nesfârșite de oameni cântând și rugându-se.

Când Tata și Mama m-au găsit, m-au dus spre epicentrul minunii, trecând prin mulțimea care se despica făcându-i loc Tatei să înainteze (Această imagine a cărării deschizându-se singură în fața noastră și închizându-se ca un fermoar după ce treceam, mi-o amintesc eu însămi, nu este o amintire mediată de memoria părinților. Mai mult, mi-am amintit-o ca pe o fulgerare din altă lume, când în Piața Universității am fost chemată în balcon și s-a tăiat deodată prin mulțime o cărare care îmi arăta drumul). Am ajuns astfel chiar pe buza izvorului, putând



să privesc fețele străluminate de așteptare ale celor din jur și, înainte de a avea timp să mă sperii, am fost acoperită de valul care a trecut peste mine ciudat de neașteptat, apoi m-a lăsat să respir în voie de câteva ori, înainte de a se întoarce la fel de neprevăzut, ca să mă acopere din nou. Îmi amintesc de-a lungul copilăriei în povestirile mamei mirarea în fața senzației de surpriză violentă care însoțea fiecare izbucnire a apei, deși toată lumea știa că avea să se producă, la dus și la întors. Iar mama sublinia de fiecare dată această ciudățenie ca și cum ar fi făcut parte din miracol. De altfel, din miracol făcea parte și faptul că atât de ciudatul fenomen natural nu exista de totdeauna, nu apăruse decât de câțiva ani, în orice caz după război. Ceea ce, nu se îndoia nimeni, putea să fie un semn. De fapt mai ciudat decât toate era faptul că oamenii veneau și se așteptau să fie acoperiți de apă, despre care credeau că vindecă, fără să precizeze ce vindecă și fără să vorbească după aceea despre felul în care i-a vindecat sau nu. Ceea ce toată lumea își amintea era euforia care îi cuprindea după trecerea apei peste ei, starea de bine, sufletul ușor cu care se întorceau, bucuria, cântecele de pe drumul de întoarcere. Povestea mamei se încheia cu descrierea felului în care ne-am schimbat în hainele uscate pe care le aveam pregătite și veselie coborârii în fugă până la trenul pe care l-am prins în ultimul minut, și apoi felul în care răsuna vagonul de cântecele noastre.

*

Peste trei sau patru decenii, în timp ce eram într-o excursie cu mașina în Munții Apuseni, mi-am amintit această poveste din copilărie pe care le-am spus-o însoțitorilor mei. Iar ei au insistat să ne schimbăm traseul și să mergem să revăd și să le arăt și lor cadrul poveștii. Ceea ce, în loc să mă bucure, m-a speriat. „Habar n-am unde e”, am încercat să eludez ideea. „Nu-i nimic, oprim și întrebăm un localnic”, m-au liniștit ei. Și am întrebat cum putem ajunge la Mănăstirea Izbuc. Spre surprinderea noastră însă, primul trecător în dreptul căruia am oprit mașina nu părea să fi auzit vreodată de o asemenea mănăstire. Era un tânăr, aproape adolescent, și nu era nefiresc să fie nebisericos. Abia după ce am întrebat și pe al doilea, și pe al treilea trecător, care nu mai erau atât de tineri, și cărora am încercat să le explic despre ce fel de mănăstire e vorba și de ce se numește așa, iar

ei nu numai că nu auziseră vreodată de așa ceva, dar ne și priveau neîncrezători, neștiind dacă ne batem noi joc de ei sau ar trebui să-și bată ei joc de noi, ne-am mirat. La început am încercat să profit de aceste insuccese ca să insist să renunțăm la ideea care – fără să înțeleg prea bine de ce – mă neliniștea. De altfel, după ce la început îmi reproduceau antrenant povestirea, încercând să-i facă pe cei întrebați să înțeleagă ce căutăm, treptat explicațiile prietenilor mei deveneau tot mai puțin convingătoare, iar faptul că, în mod evident, eu nu țineam să mă întorc acolo, crea o stare de confuzie și stânjeneală în care nu era mult până să devin suspectă. Îmi părea rău de toată complicația care ar fi putut pur și simplu să nu existe, dacă n-ar fi existat plăcerea mea de a povesti. Dar așa cum declanșasem totul, tot eu trebuia să îi pun capăt.

– Gata, am spus, mai întrebăm pe unul singur și, dacă nici acela nu știe, vă mulțumiți cu povestirea mea și ne continuăm vechiul traseu. N-aveți decât să credeți că am inventat totul și v-am povestit un fragment dintr-o năvălă fantastică.

Treceam printr-un sat și la vreo sută de metri în fața noastră se vedea o țărancă bătrână așezată pe laviță la poartă. Am oprit și am coborât din mașină.

Era mai puțin bătrână decât ni se păruse de departe, deși putea să aibă orice vârstă între 60 și 80 de ani, doar ochii extrem de atenți și cercetători luceau tinerește și infirmiau socotelile. Dar era atât de evident țărancă, încât părea așezată acolo pentru o carte poștală ilustrată în genul celor interbelice. Legată la cap cu un batic negru (chișchinău, îi spunea Mătușa mea, Turica) legat pe sub conciu în care îi erau înnodate cozile, purta o ie veche de pânză groasă, îngălbenită de vreme, dar cu alesături și șorț (șurță, îi spunea Tușa Turica) care o învelea de jur împrejur și de sub care ieșeau numai colțunașii făcuți cu iglița ai poalelor. E adevărat că în picioare avea, ca orice țărăniță în socialism, *gumari*, un fel de cipici de cauciuc, dar asta nu intra în ilustrată. În schimb, ceea ce era cu adevărat senzațional, era furca înfiptă în brâu și fusul învârtindu-se, ca și cum ar fi fost de sine stătător, fără oprire, fără ca ea să-i arunce vreo privire.

– Ați ieșit la cale? am întrebat-o zâmbind și amintindu-mi străvechea formulă de salut din satul bunicilor lui Romi.

– Am ieși la cale, a răspuns zâmbind și ea ca de o glumă. Doar nu ești poenăriță?

– Doamne, i-am spus fermecată, uitându-i întrebată, n-am mai văzut femeie cu furca-n brâu din copilărie, de când am fost în pelerinaj la Mănăstirea Izbuc.

– Ai fost la Mănăstirea Izbuc? se miră ea, într-un fel care mi s-a părut ciudat, și de mirare se ridică de pe laviță și se apropie de mine, în timp ce fusul se învârtea nervos tot mai repede.

– Da, și chiar de-asta am oprit să vă întrebăm dacă nu cumva știți care e drumul spre mănăstire, că le-am povestit colegilor mei despre izvorul minunat și ar vrea să-l vadă și ei. Știu că nu poate fi departe, dar nu-mi vine să cred că n-am găsit pe nimeni să ne îndrume, că toți

pe care i-am întrebat nici nu auziseră de mănăstire și de izvor. Și când v-am văzut la poartă, ne-am zis: Mai întrebăm o dată și, dacă nici asta nu știe, renunțăm.

– Da' cum să nu știu, doamnă, că doar pe-acolo am copilărit și eu și pe-acolo ne duceam cu băieții și fetele să ne ude de Dragobete și să ne poarte noroc. Și râdeam de nu mai puteam și ne împingeam unii pe alții, că ne era și frică puțin.

În mod curios, în timp ce își amintea despre cum râdeau în tinerețe vocea nu i se făcea mai veselă, ci mai stinsă și ochii își pierdeau strălucirea, ca și cum nu ne-ar mai fi văzut, iar fusul se învârtea cu o viteză neliniștitoare și expresivă. Coborâseră din mașină și ceilalți, rușinați puțin de neîncrederea în mine, dar și bucuroși de confirmare.

– Atunci ne puteți spune pe unde s-o luăm, îi spuse șoferul, înțeleg că nu e prea departe. Să vedem și noi minunea.

– Pot să vă spun, cum să nu pot să vă spun, îi răspunse ea, târăgănat, fără să-l privească și atentă deodată la tors. Nu e departe deloc.

Dar se opri, ca și cum nu ar mai fi avut nimic de spus. Ne-am uitat unii la alții fără să înțelegem.

– S-a întâmplat ceva rău acolo? am intervenit eu, care mă simțeam înrudită cu ea prin amintiri, și deci mai în măsură să aflu, dacă ar fi fost o taină.

– Nu se mai întâmplă nimic, nici rău, nici bine, mi-a răspuns ea sibilinic și fără să mă privească.

– Dacă ne spuneți încotro s-o luăm, ne lămurim noi singuri, spuse pe un ton puțin iritat, care mi s-a părut nepotrivit, un alt coleg. Nu vrem decât să vedem cum iese apa din pământ și cum se întoarce.

– Mergeți drept până la troiță și acolo o luați pe dreapta pe un drum forestier și nu mergeți mai mult de 10-12 kilometri până dați de un indicator de pe vremea mănăstirii. De acolo mai mergeți în sus vreo 2 kilometri.

S-a oprit cu aerul că ne-a spus ce i-am cerut, ce am obligat-o să ne spună fără voia ei, de acum mai departe noi purtăm răspunderea.

– Vă mulțumim mult, m-am apropiat eu de ea să-i dau mâna sau s-o îmbrățișez, dar ea m-a privit serios, fără să facă niciun gest și cu o voce scăzută, ca și cum ar fi vrut să aud numai eu, a adăugat:

– N-aveți ce vedea acolo, nu e nimic.

Nu părea un sfat, ci mai degrabă o punere în gardă sau chiar o amenințare.

– Ne ducem și noi să vedem nimicul, a încheiat discuția aproape obraznic unul dintre colegi și s-au suit în mașină. Am îmbrățișat femeia, care nu înceta să toarcă și părea deodată supărată, am îmbrățișat-o ca și cum m-aș fi solidarizat cu ea împotriva colegilor. Apoi m-am suit și eu în mașină, deși simțeam că ar fi trebuit s-o ascultăm.

I-am urmat indicațiile și am ajuns în mai puțin de o oră. Doar că nu ne venea să credem că am ajuns. Am oprit în punctul în care drumul se termina într-un fel de fost șantier cu grămezi de rumeguș, mormane de crengi de brad uscate și o baracă undeva mai departe. Pe ultimii kilometri înaintasem printr-o fostă pădure din care rămăseseră cât

vedeai cu ochii doar cioturile, atât de dezolante, încât sugerau o durere aproape animală. Nu mi-a dat prin minte că era vorba de pădurea prin care mersesem pe jos înspre Izbuc decât în momentul în care, coborând din mașină, m-am uitat împrejur și am descoperit fosta poiană și la marginea ei o adâncitură de câțiva metri pătrați în care părea să licărească un izvor. Am luat-o la fugă spre el fără să mă gândesc că ar putea să izbucnească și să mă ude. De altfel, totul era nu numai uscat, ci și murdar, plin de cutii de conserve și sticle de bere aruncate din șantier, pungi de plastic, ghemotoace de ziare. Abia când am ajuns jos, lângă apa care curgea dintr-o țeavă, am înțeles nu numai că minunea se terminase, ci și că fusese umilită și adusă la numitorul comun al normalității. Deasupra țevii era fixată, cu un piron bătut în ciotul fostului brad, o ramă de lemn cu sticlă, în care fusese așezată o mică icoană litografiată a Maicii Domnului și o jumătate de pagină A4 scrisă la mașină cu povestea Izbucului, a mănăstirii și a pelerinajelor. Totul era scris ca o poveste încheiată de mult, fără să se spună nici de când, nici de ce. Am ridicat ochii, făcându-le cu mâna colegilor care se apropiau tăcuți, și ochii mi s-au oprit pe baraca închisă a șantierului care mai purta deasupra intrării o cruce și n-am putut să mă fac că nu înțeleg că este fosta biserică a mănăstirii. Cele câteva chilii dispăruseră.

Mi-e greu sau chiar imposibil să explic logic de ce am simțit nevoia să încep o carte despre călătorii și întâmplări din străinătate cu această amintire din Munții Apuseni, și din cea mai profundă copilărie. Poate că în felul acesta aerul curat al acelei prime călătorii trece asupra noțiunii de călătorie, care este așezată astfel într-o ecuație nefirească, aproape stranie, ceea ce – fără să înțeleg prea bine de ce – îmi doream. Sau poate dispariția în timp a țintei acelei călătorii, care îi pune la îndoială sensul, dar nu și misterul, poate fi extinsă asupra tuturor țăintelor, care în felul acesta devin, prin zădărnice, mai misterioase și mai semnificante. Sau poate, și mai probabil, revenirea, după decenii, cu descoperiri atât de catastrofale încât par aproape incredibile, iar lipsa de credibilitate se întinde și asupra vechilor impresii, creează o stare de spirit pe care nu am trăit-o numai atunci. Nu mi s-a întâmplat vreodată să revin – pe indiferent ce paralelă sau meridian – fără să fiu descumpănită de transformările care au fost întotdeauna dezamăgiri, cu cât mai argumentate, cu atât mai de neexplicat. Amintirea cu care am început reprezintă prototipul, *pattern-ul*, unor nenumărate reveniri care mi-au dat peste cap primele înțelesuri, clonând stângaceea rostogolire în mister de la începutul vieții, în nenumărate variante sibilinice. În orice caz, simt că există în această amintire, îndepărtată și tulburătoare, o concluzie pe care nu sunt în stare să o trag, dar care poate încheia multe alte amintiri.

Am scris cu ani în urmă o carte de călătorii în străinătate, care se numea *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile*. Sensul titlului, și chiar ideea principală, niciodată spusă, a cărții era că lumea pe care o descriam în carte era probabil mai frumoasă decât în realitate, pentru că eram convinsă că o vedeam aproape prin absurd, că

pentru a ajunge să o descopăr trebuise să se înlănțuie un asemenea șir de noroace – dintre care cel mai extraordinar era obținerea vizei de ieșire din țară – încât nu putea fi trecut decât în categoria miracolelor. Iar miracolele nu se repetă. Prin lentila măritoare a certitudinii că imaginea pe care o vedeam pentru prima și ultima oară, totul căpăta o aură magică. Iar cartea nu-și propunea decât s-o fixeze în pagină. Muzei, situri arheologice, biserici și palate știute dinainte pe dinafară din albume și cărți mi se părea că *se întrupează* din ideea mea despre ele și, cercetându-le, aveam senzația că verific dacă trecerea în realitate s-a produs exact. O lume revolută supraviețuind prin frumusețea pe care o decupam cu evlavie din prezent rămânea după aceea pe hârtie, ca niște stop-cadre dintr-un film care, oricât de interesant sau chiar senzațional, nu mă interesa.

Revin acum la acel film. Este o întoarcere menită să descopere ce a rămas după ce a fost fixată în pagini aura, poezia, frumusețea supraviețuitoare. Deci mă întorc la filmul călătoriilor, la prezentul lor, pe care nu l-am descris niciodată pentru că nu era decât ambalajul (uneori strălucitor, alteori mizerabil) din care mă grăbeam să dezvelesc muzei, catedrale capodopere. (Călătoriile au fost pentru mine la început un fel de universități itinerante, de aceea faptul că am văzut Italia, Grecia și Egiptul mi s-a părut infinit mai important decât faptul că am văzut Statele Unite). Cum călătoream, ce trăiam, pe cine întâlneam, ce mi se întâmpla și ce înțelegeam sau nu înțelegeam din toate acestea mă interesa atunci mai puțin. Mă întorc acum, cu o aproape ciudată curiozitate, asupra acestei proze rămase după decuparea poeziei, descoperind o lume a prezentului contemporan cu mine însămi, devenit între timp și el trecut. Este o formă de a-mi aminti nu doar ce am trăit, ci și ce am fost în stare să înțeleg atunci, și ce sunt în stare să înțeleg acum, din ceea ce am trăit. Și, mai ales, în ce măsură eram atunci și sunt în stare acum să compar și să trag concluzii din comparații. Comparații între țări, popoare și istorii diferite, comparații între stări materiale și niveluri de cultură diferite, între mentalități și revelații, între cea care am fost și cea care sunt. Când am scris *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile*, nu căutam decât trecutul: cu cât o ruină era mai îngropată în timp, cu atât magia ei mă cuprindea mai total, cu cât o biserică era mai veche, cu atât descopeream credința impregnată nu numai în fresce și statui, ci și în țigle și cărămizi, cu cât un pictor era mai primitiv, cu atât autenticitatea lui artistică mă fascina. După ce în *America ogarului cenușiu* descoperisem, mergând din muzeu contemporan în muzeu contemporan șase sau șapte pânze complet negre semnate cu nume diferite și purtând titluri diferite (care de cele mai multe ori erau niște simple cifre) marii artiști contemporani deveniseră pentru mine doar cei care ajunseseră la nonfigurativ prin distilarea până la esență a frumuseții trecute. N-o să uit niciodată momentul în care, înaintând ore lungi prin Galleria degli Uffizi din Florența, am avut, ca un atac de panică, revelația că istoria artei este istoria decadenței artei.

Această carte va fi – chiar dacă cele mai multe dintre episoadele sale se petrec în trecut – una a prezentului, mai precis a prezenturilor succesive, o carte de proză cu personaje, printre care eu însămi sunt un personaj, cărora li se întâmplă tot felul de lucruri, care trec prin pășanii, accidente, peripeții, cu sau fără semnificație, fapte derizorii sau evenimente istorice, pe care le-am înțeles sau nu atunci, în clipa desfășurării lor, și care acum, sub razele timpului coborât spre apus, lasă umbre prelungi cu tâlcul adesea schimbat. Va fi, deci, o carte de proză, complementară celeilalte, care era în esența ei una de poezie, dacă poezie înseamnă a vedea lumea mai frumoasă decât este, iar proză, a o privi fără milă. Dar definiția nu e corectă. Dimpotrivă, dacă mi-ar cere cineva să spun numele unui singur sentiment pe care mi l-a trezit lumea prin care am trecut, aş răspunde fără ezitare *compasiunea*. Și cei bogați și cei săraci, și cei norocoși și cei fără noroc, și frumoșii și urâții, și învingătorii și învinșii, și inteligenții și proștii, și șmecherii și naivii, și înțelepții și nebunii, toți au sfârșit prin a-mi trezi compasiunea, despre care cu timpul am înțeles că este nu doar o treaptă a înțelegerii, ci și o formă de cunoaștere.

Și, totuși, ce legătură au toate acestea cu pelerinajul de la Mănăstirea Izbuc, care nu mai există, mai mult, despre care nu mai știe nimeni că a existat și a cărei amintire mă tulbură în egală măsură pentru că îmi persistă obsedant în memorie și pentru că nu mai sunt întru totul sigură că s-a întâmplat? Ei bine, chiar aceasta este una dintre înrudiri: când privesc în urmă atât de ciudata traiectorie a drumurilor mele prin lume (ciudată pentru că, cel puțin până în 1989, se desena mereu oarecum prin absurd, determinată de evenimente și întâmplări care nu aveau legătură cu mine), nu pot să nu mă întreb dacă eu sunt acea ființă umblând prin lume înainte de a o înțelege și de a-i cunoaște rosturile și legile (așa cum în adolescență mergeam cu bicicleta printre mașini fără să cunosc regulile de circulație), dacă eu am trecut prin cutare întâmplare neverosimilă sau numai ciudată, și eu am scăpat cu viață din cutare accident sau cutare amenințare. Jurnalele și propria mea memorie, oricât de lacunară, îmi spun că da, în timp ce sufletul este mai puțin ferm în afirmații. Am mai scris de nenumărate ori despre acea stranie lege a biologiei care face ca – murind clipă de clipă și născându-se în același ritm – celule din corpul nostru să fie din șapte în șapte ani în totalitate altele. În aceste condiții, nu am, oare, dreptul să mă îndoiesc de prezența mea (a ființei care scrie acum) într-o întâmplare din urmă cu treizeci de ani? Sub această aureolă de ceață, căreia anii care trec îi dau străluciri și umbre tot mai semnificative, mă întorc pe un drum care de atâtea ori mi-a îmbogățit, îngreunat, deturnat, subliniat, apărât, periclitat existența.

(Primul capitol din volumul *Orologiul fără ore*, în curs de pregătire)

privirea interioară



Ana BLANDIANA

Posteritatea sau încrederea în timp

Nu-mi mai amintesc când am descoperit definiția estetică a noțiunii de „instalație”. Nici dacă m-a tulburat din prima clipă și, cu atât mai puțin, din ce moment a început să mă obsedeze. În orice caz, nu cred că m-a speriat de la început și sunt convinsă că – în măsura în care am înțeles-o – mi s-a părut mai apropiată de joc decât de artă. Și asta nu pentru că instalațiile nu ar fi niște lucrări de artă, ci pentru că – oricât de frumoase, de sugestive, de pline de idei și de magice – aceste lucrări de artă nu pot deveni *opere* pentru simplul motiv că din compoziția lor lipsește timpul. Nu faptul că sunt perisabile le împiedică să devină opere (la urma urmei și statuile grecești au putut fi ciobite și chiar sfărâmate), ci faptul că sunt programate să fie perisabile, că în mod intenționat și chiar teoretic, timpul este exclus din discuție. Exclus, nu eludat, nu marginalizat, nu uitat pe dinafară întâmplător, ci interzis pur și simplu în mod formal, prin definiție. O instalație este o lucrare de artă gândită în așa fel încât să nu dureze, programată să dispară cât mai curând, ca și cum nu ar fi existat niciodată, lovită de interdicția perenității. Și de unde la început, cu ani în urmă, asemenea lucrări apăreau ca niște trăsni în căutarea cu orice preț – chiar și cu prețul dispariției imediate – a originalității, încet, încet disprețul față de durată s-a întins, a molipsit tot mai mult tot mai fragila încredere în posteritate și a devenit o formă de artă majoritară.

În acest punct încep întrebările ale căror răspunsuri sunt tot atâtea spaime. Ce argumente ale neîncrederii în viitor îi face pe artiști să nu le mai pese

de el? Ce intuiție a perisabilității universului nostru îi face să accepte pieirea fără alternativă a însuși rostului lor în lume? Ce presentiment al apropierii sfârșitului lumii le dictează refuzul de a mai ridica ochii dincolo de orizontul clipei?

Îmi aduc aminte, în acest context, mirarea și emoția mea în fața tablourilor (dacă li se poate spune așa) realizate de indienii Navajo din nisipuri colorate oferite răsuflării destructive a vântului. Timp de zile întregi, cu o minuție și un simț artistic transmis imemorial, artistul sau artiștii așezau fire de nisip colorate diferit în modele complicate, realizând minunate covoare ce îmbinau în jocuri savante nesfârșite nuanțe de gri și cămămiziu, de verde și negru. Apoi, când opera era considerată terminată, tribul întreg se așeza în jurul ei pe pământ, contemplând-o nemișcați până când, începând să sufle, vântul amesteca încet culorile, lua cu sine prin aer firele de piatră colorată și, în cele din urmă, o ștergea cu totul de pe fața pământului.

Ar părea că mă contrazic. Cum pot să explic, oare, că, în timp ce perisabilitatea programată a postmodernilor îmi trezește suspiciunea și revolta, ceremonia artistică a destrămării în vânt practică de vechii indieni americani mă emoționează într-un mod aproape mistic? E clar că și una și alta dintre cele două forme de artă îmi provoacă uimirea, după cum e clar că par să se asemene prin felul în care știu dinainte că vor dispărea. Și totuși, în mod evident, sensurile pe care le cuprind nu sunt aceleași. Indienii Navajo nu interzic timpul, ci pur și simplu nu știu că există. Durata pentru ei nu e decât o neglijabilă parte a veșniciei naturii din care fac ei înșiși parte. Iar arta covorului de nisip risipit de vânt este arta destrămării vieții însăși în natura cea veșnică, încât frumusețea nu numai că nu exprimă frivol perisabilitatea și insignifianța, ci devine un elogiu, solemn prin dispariție, al eternității.

S-ar părea că nici unul nici altul dintre cele două exemple de relație cu timpul nu are legătură cu literatura. Și totuși... E cineva în stare să-și mai imagineze azi un poet scriind „Exegi monumentum”? Cu siguranță nu, pentru simplul motiv că, oricât de plin de fantezie, nici un poet contemporan nu mai poate vorbi fără să clipească despre secolele viitoare. Cea mai importantă deosebire dintre noi și Horațiu este că noi știm că imperiul roman a dispărut, ba chiar că lumea noastră este în curs de dispariție după același patent. Este însă această informație suficientă pentru a nu mai spera nimic? Pentru a ne îndoi de continuitatea – dincolo de orice fel de degradări sau tragedii – a lumii? Iar, dacă posteritatea este o formă de supraviețuire în conștiințele altora, avem dreptul să ne imaginăm că toate aceste conștiințe vor dispărea o dată cu noi?

Îmi amintesc – ca dintr-un vis pe care l-am uitat pe jumătate – relatarea, citită cine știe unde, a unui supraviețuitor al căderii Constantinopolului

care, în mulțimea ce încerca să se salveze, a văzut în mâna cuiva o operă a lui Aristotel, nemaiajunsă până la noi. Din cele 130 de tragedii ale lui Sofocle nu s-au păstrat decât 7, iar cele 11 comedii cunoscute nu sunt decât o mică parte din opera lui Aristofan. Și totuși, din puținul ce a rămas, din ceea ce s-a salvat la întâmplare, din norocoasele fragmente de papirus sau tăblițe de ceară pe care hazardul le-a ales să nu fie distruse de cutremure, migrații, naufragii, inundații, războaie a încolțit sămânța culturii europene care avea să continue miracolele antichității. Cum ar fi fost dacă Praxiteles și-ar fi creat statuile nu în marmoră, ci în lut, sau aluat de pâine sau ceară, pentru că bănuia că oricum războinicii Spartei vor înfrânge Atena și le vor distruge? Cum ar fi fost dacă Cicero nu și-ar mai fi scris „Filipicele” rostite în senatul roman, pentru că se temea că republica se va prăbuși, iar Ovidiu ar fi renunțat să mai compună „Tristele” și „Ponticele”, pentru că speranța ca barbarii, în mijlocul cărora trăia, să le păstreze era practic inexistentă?

Dacă posteritatea este ceea ce rămâne, prima condiție ca ea să existe este să existe ceva de rămas. Am spus și am scris de nenumărate ori că nu-mi doresc nimic mai mult decât să reprezint pentru cei ce mă citesc ceea ce au reprezentat scriitorii pe care i-am citit pentru mine. Nu cred că așa avea puterea să mai scriu dacă nu așa fi convinsă că acești cititori, oricât de puțini, există, dacă nu așa spera, cel puțin, că în războiul de la sfârșitul lumilor va dispărea cineva cu o carte a mea în mână.

Mi se va răspunde că cititorii pot să dispară mult înainte să dispară lumea, că e destul ca generațiile următoare să refuze, pur și simplu, de a mai citi și să se înțeleagă între ei prin mesaje telefonice formate din cuvinte prescurtate sau făcând click pe *like*, pentru ca toate cărțile din istorie să devină inutile. Și, cum trebuie să recunosc, ceea ce văd în jur oferă suficiente argumente în acest sens, poate că logica ar trebui să mă convingă să renunț. Faptul că nu o fac nu se datorește doar ochiului meu programat să vadă mereu partea plină a paharului, ci și unor amintiri de dinainte de istoria scrisă, pe care le simt mai autentice decât orice argument și care mă conving că, de la facerea lumii și până azi, nu există catastrofe totale, că dincolo de orice apocalipsă mai rămâne o ieșire, oricât de îngustă, prin care un fir, oricât de subțire, de speranță reușește să treacă și să se continue. Scufundarea Atlantidei nu a reușit să-i șteargă și amintirea din visul lui Platon, prin care umbrele luminoase ale atlantiților se lungesc peste continentele și mileniile următoare. Cum așa putea crede că dispariția literelor de plumb și a paginilor de hârtie va însemna și dispariția ideilor și metaforelor, personajelor și imaginilor strămutate din ele pe monitoare, când în preistoriile infinit mai vitrege, miturile au reușit să se închege și să treacă, fără nici un suport material, din gură în gură, transformate și îmbogățite mereu, până au ajuns

în tipografii? Simplul fapt că motivele basmelor din nord și din sud, din taiga și din prerii, de pe creste și de sub nivelul mării, se aseamănă și se împletesc, fără a se fi întâlnit vreodată, dovedește capacitatea oamenilor de pretutindeni de a extrage esențele, care sunt aceleași, pentru ca să nu dispară odată cu învelișul lor, oricât de diferit, și de a le transmite mai departe, salvându-le astfel. Nu există posteritate mai indubitabilă decât cea a miturilor și nu există literatură mare care să nu fie, într-o formă sau alta, continuarea lor.

Pentru că posteritatea nu înseamnă supraviețuirea unui nume, ci a unui adevăr. Înțeleg perfect de ce Blaga visa trimiterea în lume a versurilor neîngreunate de clopoțelii numelor proprii ale autorilor, nesemnate, nebruiate de nici un fel de orgolii personale, lăsate libere, numai lumină, numai sens în stare să se topească în alte sensuri la fel de anonime, colective. Pentru că posteritatea nu înseamnă salvarea numelui și a persoanei tale, ci salvarea sâmburelui de lumină pe care îl conții. Și, în acest sens, anonimatul nu i se opune, ci o susține: modestia, umilința pe care le presupune acesta face parte chiar din definiția supraviețuirii, oferind timpului operele nefalsificate de vanitatea de a fi altfel decât cei de dinainte, cât mai noi, cât mai originale.

Dorința de originalitate – opusă cu violență transmiterii milenare a miturilor, atente doar la nedegradarea esențelor – a dus la evoluția poeziei de la religie și filosofie la jocul de forme și sunete mândre de lipsa lor de semnificație, de la Orfeu la Breton și mai departe... Iar lipsa de semnificație și de aură generează în mod logic lipsa nevoii de perpetuare, din moment ce nu e nimic de perpetuat...

Am citit undeva că nu de mult s-a sărbătorit la Philadelphia centenarul unui bec electric, unul dintre primele becuri produse, care lumina fără încetare de o sută de ani. Cu acest prilej s-a făcut aproape cu stupoare istoria becurilor electrice, care prin construcție fuseseră făcute să lumineze aproape la nesfârșit. Această longevitate tehnică limitând drastic producția de becuri, asociația producătorilor de becuri a reușit să impună o lege prin care se interzicea producerea unor becuri care să ardă mai mult de 1000 de ore. Și cu timpul această cifră, într-un mod simbolic, s-a mai diminuat. Oricât de incredibilă, povestea este tot atât de reală pe cât de metaforică. Psihologia și interesele societății de consum produc umbre care reușesc să se întindă și peste Parnas. Neîncrederea în timp a transformat posteritatea într-un simplu mit, fără să știe că, ironice, miturile reprezintă cea mai sigură formă de perenitate.

interpretări și evocări

Gheorghe GRIGURCU

În spatele celebrității

Desigur, Ana Blandiana e azi cea mai cunoscută poetă din România. Faima d-sale literară e însoțită și augmentată de una de ordin cetățenesc, asociere de astă dată benefică, menită a spăla rușinea bardului politizat, aflat la remorca propagandei totalitare, așa cum s-a întrupat în numeroase, din nefericire, cazuri, de la Mihai Beniuc la Adrian Păunescu. Întrebarea care se pune (și-o pune poeta însăși) e dacă această reputație de excepție ar putea fi sinonimă cu o supremă satisfacție, cu „fericirea”. În cazul în care marele public ar fi predispus la un răspuns afirmativ, Ana Blandiana se mărturisește, împotriva aparențelor, apăsată de un renume în țesătura căruia se profilează doar părelnic un destin literar-monden cu strălucire împlinit. Întrucât condiția de persoană celebră presupune o alienare, o despărțire de sine măsurată prin abisul moral al nostalgiei: „O ironie zeiască/ A decis ea toate/ Visele în realitate./ Pașii mei nu mai sînt anonimi./ Nu mai știu să meargă pe mare/ Deși se zbat./ Brațele mele nu mai pot să zboare/ Nu mă mai recunosc. M-am uitat/ Aș vrea să revin. Dar spre cine?/ Toți mă dor/ Și mi-e îngrozitor de dor/ De mine!” (*Împlinire*). Înstrăinată, prin ipostaza-i publică, de eul său, poeta se simte dependentă de convenția unui nume, care-i trasează, el, drumul, care-i fixează obligațiile și-i cere fidelitate. În chip exasperant, ființei, în funcția ei producătoare de viață, i se substituie un nume: „Să mă nasc/ Ca în ritmurile inițiatice/ Din numele meu./ După ce decenii întregi/ Tot ce eram/ S-a concentrat. S-a chircit/ În simburii cîtorva litere oarecare?/ Și acum să o iau de la capăt./ Să caut un alt grind/ Roditor/ Să îngrop semințele/ Și să mă aștept apoi răbdătoare/ Pe mine însămi răsărind?” (*De la capăt*). Pericolul teribil e recepția de sine sisifică prin mecanizare: „Dar cine mai știe/ Cum eram/ Ca să mă identifice ca pe-un cadavru/ Privit cu repulsie de-aproape?/ Și, dacă nu, la ce bun/ Să mă tot nasc./ Să mă tot scriu/ Și citesc/ Din mereu aceleași silabe?” (*ibidem*). Confruntarea are loc între „povestea” inocenței originare și „Timpul real”, cea dintîi purtătoare a unui mister capabil a identifica adevărata ființă, cel de-al doilea un factor alienant. Deși dorită, evoluția e păguboasă, dizolvînd, în talazul mundan, edenicul basm: „Sînt eu ființa din oglindă/ Sau doar o formă umplută cu fapte/ Ca o păpușă de cîlți?, Doamne./ Cît mi-am dorit/ Să cresc mai repede/ Să mă condamne/ Timpul real/ Să ies din poveste./ Dinții de lapte,/ Să mi se lepede,/ Să mă cuprindă/ Fără de veste/ Și să mă ducă/ Marele val” (*Împlinire*). Iluzoriu situată pe un pisc al „fericirii”, autoarea se arată conștientă de prețul sacrificial pe care trebuie să-l achite creației, preț

echivalent cu o „moarte” în planul existenței comune, pentru a se arăta demnă de resurrecția pe care o reprezintă plămuierea poetică: „Fericită, mi se spune că trebuie să fii/ Pentru c-am ales moartea ca să pot învia/ Ce-aș putea să-mi doresc mai mult, mă întreabă./ Dar nimeni nu așteaptă răspunsul./ Ferice de tine, îmi spun toți/ (Și eu repet: Ferice de mine)/ Nu poți învia fără să mori./ Îmi mai spun/ Cei care n-au înviat niciodată/ Pentru că n-au murit” (*Fericită mi se spune*).

Denunțînd mitul celebrității concepute ca o pseudomîntuire, Ana Blandiana se recunoaște sub înfățișarea poetului de totdeauna, pe care Sandburg l-a fixat într-o preacunoscută comparație, cea a unui animal marin care trăiește pe pămînt și care ar vrea să zboare. Inadaptarea funciară pare a fi trăsătura de căpetenie a poetei, sfidînd relativele succese, utopicele privilegii. Laitmotiv al întregii d-sale producții, acest simțămînt al incongruenței cu mediul (privind lucrurile mai adînc: cu propria sa condiție) alcătuiește un fel de respirație lirică: poeta poate supraviețui mulțumită lui. Insuficiența se convertește în soluție vitală, printr-un simțămînt al unei dependențe fatale: „Suficientă mie nu mi-am fost niciodată/ Atîrnînd mereu ca un fruct de o creangă în vînt/ Ca de un arc încordat o săgeată./ Ca de propria sa etimologie, un cuvînt” (*Suficientă mie*). Între sine și mulțime, între prezent și trecut, între muțenie și strigăt, autoarea se obiectivizează în dezechilibru: „Mi-e greu cu mine/ Cu ceilalți amar/ Se scorojesc pe frunze/ Culoarele mai noi/ Și de sub straturi rîncede de var/ Ies rînjete de dinainte de război// Mai răul lasă-n dinți nisip/ Mai binele dospește acru rime/ Singur mi-e greu/ Dar și mai greu mulțime/ Mi-e greu să tac/ Dar și mai greu să țin/ Un adevăr făcut fărîme” (*Lamento*). Întreaga d-sale creație constă din variațiuni pe această esențială temă. Astfel, celebritatea își dezvăluie reversul sensibil, vulnerat de o misterioasă constituție internă ce refuză pactul cu amplul renume, precum „O nemurire-n care i-e urît” (*Bătrîni și tineri*).

Să urmărim acum treptele inadaptării, așa cum se ivesc în poezia în chestiune. Mai întîi avem a face cu o inadaptare pe care am numi-o, pe filiera lirismului nostru interbelic, metafizică și care se exprimă, pe de o parte, prin dificultatea individuației (părăsirea Unului original), iar pe de alta prin indecizia adoptării unei posturi convenabile pe scara regnurilor, a spețelor. Aspirația fiind, evident, refacerea unității prime, poeta se simte orgolios stingheră în existența sa hotărnicită, supusă inevitabilei stări de fragment. „Rodnicia” sa literară beneficiază de viziunea întregului doar în calitate de stimul tîrziu și nu de cauză: „Să nu fii bărbat sau femeie/ Nici bătrîn sau copil/ Să nu fii piatră sau arbore/ Nici apă sau foc/ Să fii întreg – să fii întregul/ Tu și eu, lumină neîmpărțită/ Reinventînd zeul/ În stare să rodească singur” (*Întregul*). În acest cadru al existenței fărîmițate, singurul mod pozitiv de ființare e contemplația ce include recunoașterea unui Autor incognoscibil al tuturor celor date, reprezentînd însă, vai, un atentat la conștiința de creator a artistului: „Nici

pomii galbeni, nici pomii roșii/ Nici pomii verzi/ Și nici ideile repetate la nesfîrșit ale mierlelor/ Asemenea stucaturilor repetate/ De-a lungul unor încăperi fără număr/ În care nimeni nu poate fi fericit/ Și nici smochinii născîndu-și cu greu/ Nisipul semințelor/ În dosul grătilor inventate să-i apere/ Nici elefanții cu crengi și frunze/ Nici coridoarele de stamine/ Nimic nu reușea să spună mai mult/ Decît vraja de-a nu trebui să spun NU/ Pentru că nimic nu depinde de mine” (*Nu*). Dar această conștiință nu rămîne blocată. Ea are la îndemînă facultatea unei dezvoltări speculative, în marginea inabordabilului mister, aptă nu a-l „dezlega”, ci a-l „spori” în însăși labirintica-i structură, în oculta-i funcționalitate: „Cuteier trupul unui zeu/ Fără să știu dacă există/ Ori rătăcesc în cuprinsul/ Unui alt stăpîn/ Pe care nici nu-l bănuiesc măcar/ Și care, ca și celălalt,/ Se crede singur/ Și îi este frică/ De încăpățînarea mea/ De-a merge mai departe/ Și a descoperi astfel – / Cine știe? – / Chiar rana de la capătul lumii/ Din care picură încă/ Necunoscuții unii altora/ Zei ipotetici” (*Rana de la capătul lumii*). Ne aflăm pe un tărîm eretic, în care demonia poetului se proiectează în demonia prezumată a tainicului mecanism universal.

O altă inadaptare e de factură temporală. Reflex al pierderii unității primordiale, al Paradisului conținut în aceasta, se ivește deplîngerea copilăriei apuse, așijderea înzestrate cu atribute paradiziace, „sîmburele” omului ce devine, după cum Dumnezeu e germenele cosmosului abandonat metamorfozelor. Simbologic (o simbologie inversată), marea, leagăn al vieții, e percepută ca un mediu al durerilor „neegale”, ca o lacrimă enormă a deznădejdiei trecerii prin timp(uri): „Sarea din păr, de pe piele, de pe sandale/ Și sare uscată pe gene, pe buze/ Reziduuri ale unor dureri neegale, ca marea/ Trecînd dezgustător prin meduze/ Urme de plîns ale unor ființe/ Neavînd în comun decît rar/ Disperarea/ Măsurată-n minute/ Și, sărat și amar/ Același gust/ Al jumătății trecute/ De secol, de vîrstă, de an” (*Ocean*). Într-un fel paradoxal, adultul înstrăinat de sine prin succesiunea desubstanțierilor la care-l supune temporalitatea nu mai năzuiește la refacerea trecutului, a celui *illud tempus* care e copilăria, ci la îmbătrînire și la moartea „luminoasă” precum la o izbăvire *à rebours*. Cădoarea se sinucide: „Ce jalnic fragmentați/ Și fără miez/ Timp depărtați egal de mine!/ O, Doamne, spune-mi unde să m-așez/ Cînd toate vîrstele îmi sînt străine/ Și în zadar/ Copilul care sînt// Caută speriat un timp cărunț/ Sau chiar/ Mergînd cu visul mai departe/ O cît mai luminoasă moarte...” (*Bătrîni și tineri*). Îmbătrînirea devastatoare nu exclude însă consolarea unicității și nici speranța unei topiri într-un anonim analog Neantului original, pe care Meister Eckhardt îl socotește una cu Dumnezeu: „Sînt primul om care îmbătrînește/ Sub soare/ Singură descopăr/ Și fără să mă poată ajuta cineva/ Această enormă mirare/ A trupului încă al meu/ Dar rămas/ Ca pe un țarm părăsit în prăpăd/ În timp ce eu/ Alunec, alunec pe mare/ Pină nu mă mai văd” (*Alunec, alunec*). Astfel începutul și finalul existenței par totuși a contura un cerc.

În sfârșit, se înscrie o inadaptare social-etică. În acest segment al creației sale, poeta Ana Blandiana se întâlnește cu militanta Ana Blandiana, vădind o omogenă reacție împotriva unei istorii crude în așa măsură, încât a pus chestiunea dezertării poezilor de la menirea lor immanentă spre a se înrola sub flamura militantismului obștesc. Lovită de „blestemul” istoriei, poezia ar fi dat impresia că e „săracă”, insuficientă: „Vino, Doamne, să vezi poezia săracă/ Și poeții căzuți sub istoric blestem/ Vino, gol și frumos, și, de ți-e frig, îmbracă/ Haina strîmtă-a acestui poem” (*Apollo*). Dacă unii barzi au înțeles a-și abandona lira într-o manieră compromițătoare, contrafacându-i sunetul spre a face pe plac unor stăpîni pe cît de abuzivi pe atît de vremelnici, Ana Blandiana a rămas în rîndul poezilor care au transpus pe corzile instrumentului autenticitatea morală a dezgustului și a revoltei sale. Lira n-a tăcut în mijlocul armelor, ci a devenit, în răstimpuri, ea însăși o armă: „Tu ai fost crucea mea/ Înaltă, subțire/ În stare să mă răstignească/ Grindă pe grindă/ Eu am fost crucea ta/ Copilărească/ Răsfrîntă-n oglindă” (*Două cruci*). Ruga poetei a fost în sensul unei solidarizări cu mulțimile năpăstuite: „Ajută-mă să plîng și să mă rog/ Să îmi privesc destinul inorog/ Cu steaua-n frunte răsucită corn/ Spre care-n vis mulțimile se-ntorn” (*Rugă*). Visul poezilor se cade a se identifica cu cel al luptătorilor pentru desprinderea din minciuna tiraniei, vis eficient chiar și în imobilitatea sa estetică, deoarece în jurul „corăbiei poeziei” timpul se mișcă „tot mai repede”: „Poeții așteaptă și refuză să doarmă/ Refuză să moară/ Ca să nu piardă clipa din urmă/ Cînd corabia se va desprinde de țarm” (*Corabia cu poeți*).

Însă lucrurile sînt departe de simplitatea unei scheme istorice ori etice, împrejurare conștientizată pe deplin de poetă – și aici credem că rezidă un punct cu deosebire dureros al inadaptării d-sale. În fața aberațiilor realului, indiferent de natura lor, poezia se repliază, resorbindu-și idealismele, transformîndu-le în propria-i substanță iremediabil dramatică. Jocul intelectual și sentimental pe trapezul civic cade, la rîndul său, în abisul deziluziilor, asupra cărora specificul liric poate reveni cu acuitate. „Corabia cu poeți” e un simbol al împlinirii doar parțiale, adică al neîmplinirii: „Dar ce e nemurirea dacă nu/ Chiar această corabie de piatră/ Așteptînd cu încăpăținare ceva/ Ce nu se va întîmpla niciodată?” (*ibidem*). Dizgrația istoriei nu e decît un simptom al dizgrației statutului omenesc. Realizarea idealului aduce un miraj cu efect scurt („Și eu însămi vedeam/ la lumina mea/ Pînă dincolo de orizont/ O lume mai frumoasă/ Decît bănuisem vreodată/ O mulțime care luneca/ Lin în toate direcțiile/ Ca pe patine sau ca pe un luciul de apă/ Cîntînd fericită «Să ne grăbim/ Să ne grăbim/ Pînă mai este lumină»” (*Peisaj*), căci soluțiile nu sînt decît relative („Pentru că nu există lumină/ Oricît de deplină/ Pe măsura beznei ce-a fost/ Și-o să vină” (*Nu există răspuns*), iar comportamentul umanității oferă funeste deziluzii, pîrînd a confirma gîndul sumbru că, indiferent de context, „binele pur este amenințător”:

„Dovadă că omenirea/ Și-a condamnat la moarte/ Nu atît criminalii/ Cît sfinții” (*Nord*). Elocvent este peisajul suav-macabru al îngerilor afirmînd în crengi, aidoma unor fructe uscate, sau al unor spînzurați, „toți cu hainele veștejite/ Fibroase/ Cu aripile încîlcite de vînturi/ De mult nemaiîncercînd să se desprindă/ Și să cadă/ Ca și cum ar ști/ Că mai jos sînt alte crengi, pe care se veștelesc/ Alți îngeri” (*Agățați în crengi*). Să fie viziunea democratică doar una utopică? Cîinele și copilul, gata să se hrănească din aceeași bucată de pîine, „încolăciți și împăcați./ Cu universul redus/ La bucată de pîine/ În care se mai văd/ Dinții îngerului” (*Piața Buzești*), precum o imagine a suferinței eterne, dau impresia a înclina balanța în favoarea visului irealizabil, indicînd totodată caracterul absolut al inadaptării pe care poezia Anei Blandiana ne-o înfățișează ca pe un stigmat.

Cornel UNGUREANU

O „spontaneitate locuită de gînd”

1. Biografii

Mărturisirile despre Murani ale poetului (dialectal) Marius Munteanu încep de la întîlnirile cu părinții Anei Blandiana. Murani e un sat relativ aproape de Timișoara și îmi place să cred că primii ani ai poetei s-au desfășurat acolo. Dar confesiunile Anei Blandiana, cînd sunt, nu ajung pînă acolo: „M-am născut în 1942 la Timișoara, dar la scurt interval de la nașterea mea, părinții mei s-au mutat la Constanța și apoi la Oradea. Am crescut între 4 și 18 ani la Oradea, în acest oraș de graniță, foarte frumos, așezat într-un peisaj de dealuri acoperite cu vii, într-un oraș unde – dacă îmi amintesc bine, anotimpurile erau puternic conturate, iarna era cu zăpadă multă, cu gheață adevărată... Vara era vară adevărată. La Cluj, în timpul facultății, nu puteam purta niciodată rochiile de vară de la Oradea. Toamna era cel mai frumos anotimp. Am crescut într-un peisaj echilibrat – nu numai frumos, dar și rațional – aș spune – deși perioada copilăriei mele a fost una atroce. Este vorba, istoric vorbind, de anii dintre 1946 și 1960, interval în care tata a fost arestat de multe ori, în care a lipsit ani întregi de acasă pentru că era la închisoare, interval în care, în numeroase rînduri, ni s-au făcut percheziții. Totuși – și probabil asta nu se datorează istoriei, ci biologiei – îmi amintesc cu nostalgie de orașul în care am copilărit, de acest peisaj, de orașul Oradea, unde mă întorc cu mare plăcere...” (*Pavel Chihaia*, revista 22, aprilie 1991), reluat în Ana Blandiana, *Cine sunt eu?* (un sfert de secol de întrebări), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 131.

S-a născut la Timișoara, dar a copilărit la Oradea, e legată de Cluj și, evident, de București. Satul bănățean nu apare niciunde – nu-și mai avea rostul. Dar personajele prozelor ei se întorc de prea multe ori la țară ca să nu bănuim o relație adîncă. Poate că proza cea mai semnificativă a „întoarcerilor” ar fi *Lecția de teatru*.

Marele actor, ilustrul teatrelor și al filmelor este invitat de un oarecare Virgil Ostahie „acasă” la el, într-un sat în care vedeta – paradoxal – se hotărăște să ajungă. Să răspundă invitației. Așa că se întoarce la țară (deducem că se întoarce), iar prozatoarea ne propune o imagine a „satului de azi”: „Acum satul arăta ca orice sat. Aceleași case de cărămidă cu pridvor sprijinit în coloane de beton, aceleași porți de fier forjat cu ornamente argintii și cu aerul suspect al dricurilor de lux, aceleași spaliere cu viță producătoare sub care se întind mese și se garează mașini”. Este un sat al anilor șaptezeci, optzeci, desprins de mărcile identitare. Depersonalizarea, deteritorializarea merg mai departe: „Odată cu mine, din tren coborâse o armată întreagă de bărbați și femei încărcăți cu plase burdușite cu pâini, pachete de zahăr și de mălai, sticle de ulei: navetiștii”. Important să sesizăm noua identitate a personajelor: nu mai sunt ai satului, definiți de acel „acasă” al omului tradițional: „Cum înaintau pe ulița principală, pe șosea, atât de mulți încât păreau încolonați, semănau – cu fețele lor obosite și pasul întins hotărât – mai puțin cu niște oameni grăbindu-se spre casă și mai mult cu niște participanți la un marș al tăcerii al cărui scop nu era rostit decât în gând”. El este celebru, este vedetă, dar nimeni nu-l recunoaște. Satul este mai degrabă o lume de dincolo. „Jocurile” care i se prezintă povestesc despre o lume de demult, în care se păstrau ritualurile sărbătorești, dar și despre o lume de dincolo. În fine, gazda iese la iveală și îi spune câte ceva despre o posibilă reclusiune – reclusiune în care a fost cu tatăl celebrului actor. Bătrânul Virgil Ostahie a fost cinci ani împreună cu tatăl celebrului actor, dar refuză mărturisirile. Celebrul om-al-zilei vrea să se întoarce acasă, ajunge la gară, se urcă în trenul care să-l aducă acasă dar, află de la călători – că numitul era mort. Fusesse, ca să păstrăm tonul scriitoarei, în „dealurile ascunse sub pământ”. *Dealuri* trebuie citată alături de o seamă de texte ale scriitoarei. Nu munții, nu piscurile, nu suișul, ci relieful care descrie o lume frumoasă. Un relief care aparține și celor de dincolo – celor care au părăsit spațiul paradisiac „de aici”: „Dealuri, dulci sfere-mpădurite/Ascunse jumătate în pământ/ Ca să se poată bucura și morții/ De carnea voastră rotunjită blând./ Poate un mort stă ca și mine-acum/ Și-ascultă veșniciile cum cură/ Își amintește vechi vieți pe rând/ Și contemplându-vă murmură:/ Dealuri, dulci sfere-mpădurite/ Ascunse jumătate în văzduh/ Ca să se poată bucura și viii/ De nesfârșit de blândul vostru duh...”. Am putea adăuga (ca un comentariu al *Dealurilor*), *În satul care mă întorc*, care ar schița alte itinerarii: „În satul în care mă întorc/ Ceasuri cu cuc sfarmă vremea/ Și mari bucăți de tăcere/ Zac sparte în praful din drum./ Acele se învârt cu hârnicie/ Arătând mereu ceva nepotrivit./ Orele au căzut de mult./ Acele aleargă fără sfârșit/ Și dezorientat, când și când,/ Cucul apare și-anunță/ Sfârșitul lumii, cântând”.

Mă uimește absența *Lecției de teatru* din volumul *Les morts incertains*, volum apărut la Flammarion în 1983, în traducerea lui Marie France Ionescu, Șerban

Cristovici, Mihaela Bacu, Virgil Tănase, în Colecția *Lettres roumaines*. Sunt proze de V. Voiculescu, Mircea Eliade L. M. Arcade, D.R. Popescu, Ștefan Bănuțescu, Andrei Ujică. „Morții nesiguri” din prozele Anei Blandiana se întâlnesc cu „morții vii” din prozele lui Voiculescu, Eliade, Arcade, Bănuțescu, D.R. Popescu, cu cele din prozele lui Andrei Ujică: ale oniricului, ale optzecistului Ujică. Antologia semnală un culoar de o eficacitate neobișnuită a scrisului românesc. Într-un moment în care istoricii oficiali ai regimului, scriam altădată, dar și manualele de istorie și de literatură numeau perioada inaugurată de Ceaușescu una a despărțirii de trecutul criminal al comunismului, există o „revenire a duhurilor rele”, a demonilor. Volumul *Proiecte de trecut* a apărut în 1982, cartea a avut ecou cum puține din cărțile apărute în ultimii ani în România. Nuvela *Lecția de teatru*, piesă importantă din *Proiecte de trecut*, își avea locul aici.

2. Alegerea locului (I)

Mai bine fixată în istoria Ardealului este *Biserica pe roate*. Ne aflăm înaintea răscoalei lui Horia și acolo, în Apuseni, într-un sat oarecare, e nevoie de o biserică. O biserică există, dar la distanță, în alt sat. Oamenii vor să o transporte și o transportă: „Nemaipomenita călătorie a bisericii de lemn pornită din satul Subpiatră (Munții Bihorului) la sfârșitul secolului optsprezece, mai precis în iarna anului 1778, face parte dintre acele întâmplări care, deși desfășurate aievea, aparțin prin natura lor fantasticului, dar, trecute prin realitate, chiar dacă sub zodia miracolului, aduc irealității un prestigiu cu atât mai indubitabil cu cât ea, irealitatea, nu-i simțea nevoia”.

Există topografii conștiincios fixate: „Neavând, potrivit legilor în vigoare, dreptul să-și construiască biserică, iobagii din Subpiatră au hotărât să-și aducă în sat o biserică gata construită. Poate că nu le-ar fi venit această idee neobișnuită, dacă la zece kilometri, pe valea Crișului Repede, în Lugoșu de Jos, nu s-ar fi aflat, nefolosită, o biserică de lemn, vechiul lăcaș de închinăciune al satului de țărani liberi care reușise să-și construiască o biserică nouă, de piatră”. Ideea ar putea fi considerată o aberație, „dar atunci, la sfârșitul secolului al secolului al optsprezecelea, înaintea răscoalei lui Horea, ea a putut părea oamenilor care aveau să înfăptuiască acea răscoală ceva posibil și demn de înfăptuit”. Pe de o parte, putem citi documentarul, transcrierea evenimentului istoric, buna așezare a lumilor. Acestea așa au fost. Oamenii s-au așezat în Bărgan, au supraviețuit acolo, au realizat o performanță: una a supraviețuirii. Prozatoarea e un cronicar, un „recuperator” al unui eveniment extraordinar. Ne atrage atenția: așa s-a întâmplat, dar sub un zodiac al miracolului, „la sfârșitul secolului al 18-lea, în preajma răscoalei lui Horea”, într-o altfel de lume. Locurile au căpătat nume după neobișnuita mutare. „mărturie, și astăzi, stau temelia goală a bisericii, șoseaua adâncă numită Brazda Bisericii, locul căruia i se spune Copca

Bisericii, nefiresc de afund în matca Crișului încă tânăr, unde și azi se mai înecă din când în când câte un copil. Și: „Ceea ce am spus până aici s-a întâmplat, deci, cu adevărat. Restul e speranță”. Nuvela se numește *Biserica fantomă*.

3. Alegerea locului (II)

Este foarte important să evocăm evenimentele biografice care au „exclus-o” pe Ana Blandiana din lumea literaților și pe urmă au acceptat-o cu urale. Excluderile îi creează un anume statut: un tip de sensibilitate și de reflecție. Un anume fel de protejare a intimității. Ar fi vrut să rămână la Cluj, dar împrejurări mai degrabă potrivnice o fixează la București. La București este un timp fast, în care accentul cade pe ideea de tânăr. Ceaușescu își formează echipă culturală care ar fi trebuit să înlocuiască vechii lideri. În poezie, Ana Blandiana și Nichita Stănescu sunt prezențele care ar putea modela noul timp al poeziei. Sunt tineri, frumoși, păstrează o neobișnuită capacitate de a fascina. În revista studenților, *Amfiteatru*, Ana Blandiana adaugă poeziilor tablete despre poezii morți tineri, despre sacrificii literaturii, dar nimic funebru. Nimic funebru, totul e luminat de bucuria de a fi, de a supraviețui întâmplărilor nefaste. De a-și trăi, totuși, unicitatea. A-și trăi unicitatea altfel de cum o trăiesc artiștii de seamă, creatorii care privesc – se mărturisesc – în infinita lor ascensiune. E dincolo împreună cu ei. Împreună cu ei, dar fără regimul ascensional al unora dintre colegii ei. Dealurile, nu piscurile. Un dincolo care e încă al oamenilor: al celor de aici și al celor de dincolo. Figurația îngerească e, de fapt, la doi pași.

Ar trebui să scriem și aici despre „grupul de la Amfiteatru” și îndeosebi despre paginile lui Mircea Martin, despre poetă. Au fost mereu elegante, clare, categorice. Le vom cita doar pe cele din urmă, cele care veghează volumul *Pleoape de apă*, apărut în colecția „Poeți laureați ai premiului național de poezie Mihai Eminescu”, în 2010: „Rareori o poezie scrisă cu mai multă inteligență decât poezia Anei Blandiana. Totul este gândit în cuprinsul ei, nimic nu este întâmplător, nimic nu este nemeritat. Metaforele – deloc numeroase de altfel – nu sunt, de obicei, scăpărătoare, ci elaborate, spontaneitatea autoarei este – deja și mereu – locuită de gând”. *O spontaneitate locuită de gând* – iată o observație esențială pentru înțelegerea poeziei, dar și a prozei sau a eseului Anei Blandiana. În poezia Anei Blandiana există o aspirație către înalt (nu toată poezia anilor șaizeci trăiește o vocație ascensională?), dar și un sentiment al căderii. Nimic fără o figurație care să „locuiască” gândul. Iar personajul care locuiește gândul este, de cele mai multe ori îngerul (sau locuitorii lui): „Trupul meu/ Nu-i decât armura/ Pe care un arhanghel și-a ales-o/ Să mă treacă prin lume/ Și astfel travestit/ Cu aripile împachetate/ Înlăuntrul/ Cu viziera zâmbetului/ Coborâtă peste față./ Pătrunde în iureșul luptei/ Se lasă acostat cu mășcări,/ Și chiar mângâiat/ Pe platoșa rece a pielii/ Sub care repulsia clocește/ Îngerul exterminator”.

(*Armura*) Travestirea pare a aparține personajului principal, care ocrotește nu doar un arhanghel, ci și – sub armură – un înger exterminator. Îngerii, altfel, sunt „bătuți cu pietre”: „Îngerii bătuți cu pietre/ Care mai au tăria/ Să nu se-ndepărteze în văzduh/ Îmi cer răniți/ Și frânți de oboseală, găzduire/ Și-n timp ce fâlăie ușor / Adorm umili și fragezi prin caiete./ Trăgându-și doar în somn/ Când li se face frig/ Câte o filă albă peste aripi./ Dimineața știu că n-am visat/ După amprente pe penelor pe pagini/ Și mă grăbesc să le memorez/ Înainte de a-mi fi confiscate/ Ca să se decreteze specii noi/ De păsări de pradă (*Dovezi*). Există și îngeri bătrâni: „Îngeri bătrâni urât mirositori/ Cu iz stătut în penele jilave/ În părul rar./ În pielea scâmoșată de insule de psoriazis./ Hărți scrijelate adânc / Ale unor înspăimântătoare/ Tărâmurii necunoscute./ Prea triști pentru bunevestiri/ Prea slabi pentru sabia de foc./ Se lasă-ngropați dormitând/ Ca niște semințe pe care le sameni./ Cu dureri reumatice la-ncheieturile aripelor/ Tot mai ascunse-n pământ./ Tot mai moșnegi, tot mai oameni... (*Îngeri bătrâni*).

Felul în care Ana Blandiana a realizat la Sighet Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței ține de aceeași încercare a unei geografii a miracolului: descoperirea unui Centru al Lumii. Despre acestea vom scrie altădată.

Ion POP

Poezia în căutare de „definiții”

De-a lungul anilor, adică de la debutul cu *Persoana întâia plural*, în 1965, până la, să spunem, *Stea de pradă* (1985), au putut fi remarcate la Ana Blandiana câteva constante tematice și de structură a discursului liric. La primul nivel, a fost clar de la început că o obsesie modelatoare a acestui univers imaginar era aceea a *purității* unui subiect ce se confrunta, direct sau pe căi mai ascunse, cu pericole catalogabile în registrul simbolic al alterării, al maculării și coruperii conștiinței și sensibilității aflate mereu sub asediu: „luptă cu inerția”, cum s-a spus, cu compromisul etic, cu multiplele forme ale degradării ființei într-o epocă în care sinonimele falsificării și măsluirii adevărilor istorice, sociale, culturale, se înmulțiseră exponențial, iar jocul dublu se instalase ca mijloc al supraviețuirii într-o lume pervertită, manipulată ideologic. O atare aspirație conducea spre configurarea unor ipostaze austere ale eului, retras ca într-o carcasă în „puritatea” știută și voită neroditoare, pentru a o feri de contaminări, într-o glacialitate statuară, dominată de alb și de zăpadă, în contrast cu „noroiul” și cu amestecurile sordide, refuzând „stările intermediare”, „hiatul îndoielii”, „nuanțele” ca expresii ale degradării „culorii” fundamentale, odată cu afirmarea tranșantă a voinței de „claritate”, extinsă logic către organizarea discursului poetic – „tonuri clare”, deci și „cuvinte clare”. Excluză din raza sensibilității, „fertilitatea”, carnalul, ansamblul

de procese organice ținând fie spre rodire, fie spre descompunere, erau tratate în registrul de jos al viziunii ocupate cu trasarea de geometrii, vizând aflarea unui „punct stabil”, de „sprijin pentru univers”, când „totul e fluid în jur”. Exigențe, așadar, maximaliste, de un iacobinism *sui generis*, de o dictatorială suavită – dacă oximoronul este permis –, căci a fost mereu identificat în această poezie și toposul frăgezimii, al fragilității, măcar ca năzuință de reabilitare a unei senzorialități proaspete, regimul judecății rigide de ordin etic cedând adesea unor reverii mai concesive și mai clemente.

Am putut observa pe parcurs că de logica internă a acestei viziuni ținea și contraponderea figurilor materiei, a concretelor prezentate majoritar în registru naturist, - decor al lumii vegetale, cu invazie de semințe, ierburi și flori, de pământ rodnic, cu – deasupra – nori cu geometrii instabile, „figuri” printre care subiectul sau partenerul său din cuplul „mirilor”, suavi la rândul lor și luminoși, se pierdeau visători, sub zodie romantic-eminesciană, în stări de euforie somnolentă, ori înconjurați de o figurație datoare „panismului” lui Blaga și unor stilizări naiv-iconografice. Ceea ce poeta numise oboseala de a se „naște din idee”, era de aliniat, în termeni atenuați, tot aspirației blagiene de a depăși neliniștile rezumate în „tristețea metafizică”, fiindcă saltul spre transcendent era doar schițat la poeta noastră, iar patosul expresionist al gesticii și desenului îi lipseau. Pe de altă parte, „fericitul somn comun” era mai ambiguu la Blandiana, păstrând reminiscențe din tematica „luptei cu inerția”, care era și una cu „somnul” simbolic, reverberație a problematiei etice, rămasă în adâncul reflecției lirice. Urmând această linie, s-a putut înregistra și treptata acceptare a hulitelor, altădată, „culori intermediare” și a „nuașelor”, căci, cu cât înainta în timp, subiectul poetic descoperea alte fisuri în râvnitele geometrii ale realului, efecte manifeste ale acțiunii corupătoare a timpului asupra propriei ființe, deopotrivă cu alterările de tot soiul provocate în ordinea mai mare a universului (figura „stelei de pradă” și variantele de tablou expresionist răvășit din jurul ei o concretizau frapant).

Pe tot acest itinerar, textul poetic evidenția o structurare împărțită între formele liricii reflexive, ale unei „poezii de idei” în primul rând, de factură sentențios-aforistică, în care pe axa conceptuală apăreau ordonate elementele de figurație, în genere metafore plasticizante ramificate ca desfășurare de concrete aproximând „ideea”, de la care se și pornea, de altfel, pentru a se ajunge tot la ea, însă îmbogățită, sensibilizată, reformulată după acest cumul de mici aluviuni metaforice sau de „situații” la limita alegoriei. O singură dată acest mod de a scrie sub control ideatic-conceptual și reflexiv a fost abandonat în mod frapant, într-un moment de stare de urgență, când exigențele modernismului „înalt” au cedat presiunii „evenimentului”, în cele trei celebre poezii din 1984, în care se dezvoltă ideea cioraniană despre „poporul vegetal”, se protesta contra nașterilor dictate de puterea politică ori se detalia „reportericește”



tabloul mizeriei cotidiene pe fundalul de sloganuri mincinoase ale ideologiei comuniste, ca în poemul de strictă notație minimalistă intitulat *Totul*.

Direcția mare a scrisului poetic al Anei Blandiana n-a suferit, însă, alte schimbări semnificative, cel puțin ca structură discursivă. Ba mai mult, după ce „celula” cârnii apărea afectată fatal, din *Stea de pradă*, întoarcerile spre corporalitate în genere și încadrările peisagistice ale discursului meditativ s-au rărit, concretele fiind convocate cu precădere în serviciul reflecției concentrate sentențios. *Arhitectura valurilor*, carte scrisă înainte de 1989 dar apărută la începutul lui 1990, mărturisește, desigur, o stare de angoasă agravată în plan etic și nu numai, însă „arhitectura-n mișcare” e din nou foarte atent supravegheată intelectual. „Semnal”-ul pe care îl dă un titlu de poem pare a reactualiza în termeni limpezi apelul ce se făcea auzit încă în *Călcâiul vulnerabil*, care chema la un soi de încremenire salvatoare de moarte: „Stați!/ Nu vă mișcați!/ Încremeniți!/ Orice mișcare/ E o degradare/ Fructul e începutul putrezirii/ Idei care se deschide-n floare./ Iar zămislirea primul pas greșit/ Al celor ce iubesc și sunt iubiți”. Oprirea în „crisalidă” a fluturului, „rostogolirea apei nebunească”, pericolul de a se naște „alți călăi, mai răi” și „pitici” mai mici sunt argumentele cu aproximație figurative pentru posibilele alternanțe la nemișcare, pentru ca poemul să se încheie în notă interogativ-sapientială, cu suport metaforic: „Când orele sunt sfărâmate, marele/ Curaj e să oprești arătătoarele”.

Numeroase poezii sunt variante ale reflecției pe această temă a raportului dintre dinamica temporală generând schimbarea și metamorfozele cele mai stranii, față de care „eternitatea” rămâne indiferentă, alături de versuri ce deplâng fața negativă a „nemișcării”, cea inertială, a așteptării sterile, ce nu se poate traduce decât ca erodare și descompunere lentă a lucrurilor, precum „înaintarea ruginii în inima fierului”, „definiție” amplificată în text pentru o „istorie cu încetinitorul”. Solidele, - piatra, fruntea de piatră, poemul spart de bulldozer, zeii, de piatră și ei, imaginați ca alcătuind o viitoare baricadă – apar mereu amenințate cu sfărâmarea, pulverizarea, erodarea, năruirea sau dizolvarea „într-un toxic amestec/ de ieri și de mâine”, de „moloz și ghilimele” laolaltă. O formulă expresivă vorbește despre „nostalgia arhitecturii într-un peisaj de

chirpici”, câte o cupolă construită pe-un plaur, biserici cu nestatornică temelie pe valurile agitate, chiar niște „monarhi pe valuri,/ regi plutind/ pe suprafața ondulată a mulțimii”, eul ca „o mănăstire pururea lichidă/ sortită să se năruie la mal”, linia de pe foaia albă, înlocuită de o „colonie de râme târându-se dintr-o parte în alta” – toate propun echivalențe izomorfe pentru aceeași sugestie a tensiunii dintre voința de a construi solid și durabil și precaritatea fundațiilor – încât subiectul însuși poate fi definit, în termeni și mai expliciti, drept un „arhitect de valuri/ înălțate mereu/ Și mereu năruindu-se/ Ca s-o poată lua de la capăt;/ Meșter mare,/ Întrecându-i pe ceilalți/ nu prin știința,/ Ci prin exasperarea de a zidi”. Schema simbolică structurantă e aici, cu evidență, cea din balada meșterului Manole, aplicată și propriei figuri umane și poetice, văzută ca făptură neprihănită, „armătură/ visului infam”, din ce în ce mai rar sigură chiar de posesia și rezistența de sine, proiecție dezvoltată pe parcelele reduse ale unor poeme ce-și fac o regulă din concentrarea gnomică a expresiei, chiar riscând o anume descărnare și reducere la concept. Nu o dată aceste mici „demonstrații” ori „silogisme” poetice iau o turnură moralizatoare, incluzând și o etică a scrisului, antiestetizantă, rezumată în versuri memorabile: „Mai vinovați decât cei priviți/ Sunt doar cei ce privesc./ Martorul care nu împiedică crima./ Atent s-o descrie”, - de unde și acest final ce decantează mesajul: „În van, răspunde timpul, așteptați:/ La judecata marilor coșmare/ Și martorii sunt vinovați.”

În cărțile următoare, *Soarele de apoi* (2000), *Refluxul sensurilor* (2004), *Patria mea A4* (2010), discursul liric se rotește în jurul unor teme consacrate în scrisul poetei. „Marea trecere”, ca să vorbim blagian, produce reflecții recurente și o figurație sugerând fragmentarea, destructurarea, înregistrate aproape cu un soi de indiferență sau mai degrabă cu un sentiment de neputință în fața inexorabilului: orologiile sunt doar locuri de trecere ale timpului în risipă, prezentul scapă atenției fiind înlocuit de un viitor degradat – ca un rege căruia i se substituie un „regent” -, sacral cunoaște noi devalorizări în figurile îngerilor ce se veștejesc blagian în crengi, verbul dominant e cel al curgerii sau legănării (între viață și moarte), moartea însăși apare ca experiență necesară în perspectiva unei posibile învieri – este vorba, de fapt, de o *ars moriendi* invocată în versuri relativ recente, invitând la conștientizarea trecerii și la trăirea în esențial. Reveria ninsorii de odinioară revine, aproximând un spațiu al purității regăsite în „anonimat”, nu lipsește – într-un frumos poem – acea stare de voluptate muzicală eminesciană și blagiană de supunere la ritmica universală a elementelor, în decorul știut, al livezilor încărcate de fructe. Versul reîntră aici în tiparele clasice, prozodia servește din plin sugerării stării de beatitudine care în *Octombrie, noiembrie, decembrie* sau în *Ochiul de greier* tindea să domine: „De ce nu ne-am întoarce în livezi/ În liniștea-ntreruptă doar de poame./ Unde pe mii de ani nainte vezi/ Rostogolindu-se aceleași toamne” și unde natura se „rostește” ciclic

prin fructe, provocând auzului încântat stări de beție sonoră – „dangătul de fructe prin livezi” (v. *Dangăt de fructe*). Într-un limbaj mai conceptualizat, alt poem poate deveni, în imediata vecinătate, o laudă – însă cu subtext elegiac – a „fărâmei”, a înfățișărilor fragmentare ale „aparențelor” care „au putrezit și au curs de pe fața esenței/ urâtă și veșnică”, odă ambiguă a unei lumi sortite să se consume pe suprafețe și parțial: „Laudă ție, frângere, mărunțire, nisip,/ În care poți să te-ngropi/ Cu gândul la stâncă:/ Laudă ție, înțelepciune-a fărâmei,/ Mare de stropi,/ Divizare adâncă:/ Laudă ție, putere de-a accepta măcinarea/ Și umilința făinei între pâine și grâu,/ Între frunte și grâu,/ Între Eleusis și farsă”. Cum se vede, „gândul la stâncă”, la esențele „tari”, la tipare stabile, la întreguri și la o viziune ordonată de asemenea „gânduri” rămâne un reper ideal... Către formula reflexiv-aforistică e dirijată, în poezia cu titlu semnificativ, *Definiție*, o vedere asupra omului alcătuit din stări contrastante, tensionate, angajat într-un flux existențial ce atrage paradoxul fertil tocmai prin aceste opoziții caracteristice pentru dinamica viului supus morții, dar înnobilit de o vocație sacrificială: „Prea frumos/ Pentru a fi cucerit,/ Prea tânăr/ Pentru a fi stăpânit,/ Prea bogat pentru a-și aparține;/ Prea înțelept/ Pentru a lupta,/ Prea curajos/ Pentru a nu fi rănit,/ Prea sceptic/ Pentru a nu fi înfrânt;/ Prea înfrânt/ Pentru a nu fi liber,/ Prea liber/ Pentru a nu fi umilit,/ Prea umilit/ Pentru a muri.”

Mari diferențe nu se pot identifica în *Refluxul sensurilor* față de *Soarele de apoi*. Dimpotrivă, unitatea, și tematică, și stilistică, este ca și evidentă. S-a câștigat – dacă un câștig este – în accentuarea stării de ataraxie, de contemplare cumva indiferentă a curgerilor lumii, a destrămării treptate a făpturii proprii. O stare de fundamentală nelămurire cu privire la sine – un eu rămas mereu fără răspunsuri la întrebări („Timpul scrie pe trupul meu versuri/ Atât de complicate încât/ Aproape de necitit,/ Își notează pe pielea mea ideile/ fără să mă întrebe”), frământările lumii din afară (cu imagine găsită în agitația valurilor marine) nu transmit niciun mesaj limpede, lăsându-se doar înregistrate ca atare de privirea interogativă, „nu mai există regnuri nici stări de agregare”, iar în aceste „aliaje confuze” nici spectacolul metamorfozelor nu mai poate atrage ochiul dezorientat; vorbirea subiectului e simțită doar ca „bolboroseală” lipsită de finalitatea închegării vreunui sens, o „oboseală” acaparează până și marile elemente naturale (de exemplu, oceanul), înzestrarea cu simțuri multiple ne împiedică, în chip paradoxal, „să fim atenți la noi înșine”, aforistic vorbind, „fericirea este asemenea/ Unui tablou pointilist/ Mici puncte colorate/ Fără legătură între ele”, fragmentele de timp nu mai pot fi diferențiate de „cadranul” care nu mai are ce arăta, limitele căutate altădată cu înfrigurarea obsedatului de „tonuri clare” se lichefiază ori putrezesc, până și „morarul” divin pare a se măcina pe sine însuși, lăsând perplexă conștiința celui ce asistă la procesul universal de transformare în pulbere, după ce un alt poem relua imaginea îngerilor (de)căzuți la condiția

umană bolnavă... O secvență de text concentrează toate aceste date subsumate ideii de alterare a înțelesurilor: „Înțelesurile/ Ca niște pietre acoperite de-o mare/ Diferit colorată/ De orele zilei./ De orele veacului/ Trecătoare./ Înțelesurile neclintite./ Îngropate pe jumătate în nisip/ Doar apa le lunecă liniile./ Le rotunjește./ Le frânge./ Le dă un chip/ Mereu schimbător./ Încât eu nu văd decât/ Refluxul de sensuri/ Reverberate de valul falsificator”... Un *Sonet degradat* conturează, în limpezi versuri clasice, o variantă a imaginii măcinării, într-o lume opacă la spiritualitate: „Ruine, templele sunt mai frumoase/ Și zeii morți mai demni de-nduioșare./ Coloanele rămase în picioare/ Stau minunate și mirate oase./ Superb schelet al timpului, mai pur./ Decât fusese viu, ascuns în carne./ Vuiet de mări secate și de goarne./ Chemând la lupte stinse împrejur./ Acum e pace. Zeii sunt poeme./ Sufletul lumii nu mai are vreme/ Să își mai ia un nume și un chip./ Nicio minune. Și de-ar fi să fie/ Nu-i nimeni să o vadă în pustie./ Credința măcinată ca piatra în nisip”.

Se vede limpede că obsesia ce mobilizează poezia Anei Blandiana rămâne, în fond, cea a ordinii și geometriei, deopotrivă a lumii din afară și a celei lăuntrice, sub emblemă etică, un mod de a simți și a vedea care cere, în ordinea limbajului, o anumită „clasicitate”, - simplitate a formei, cu apel la metafore din depozitul universal de „figuri”, ce se dispensează de experiențele unei „arte combinatorii” cu îndelungată carieră în modernismul „înalt”. Subordonarea imaginii plastice față de *idee*, de un concept structurant, este dominantă în multe pagini, confirmând natura funciar reflexivă a acestui discurs poetic care „vede idei” – ca să preluăm sintagma lui Camil Petrescu. Pe o pagină a acestei cărți se poate citi chiar o definiție a poemului privit din această perspectivă, pentru care nu podoabele exterioare, încărcătura tropică a textului contează în primul rând, ci forma decantată, „scheletul” care cristalizează cu economie un fel de platoșă protectoare a viului: „Deși mă mișc printre ei/ Și ei îmi privesc cuvintele ca pe niște pulovere,/ «Ce bine ești îmbrăcată! îmi spun./ Ce bine îți vine poemul!»/ Fără să știe/ Că poemele nu sunt haina mea./ Ci scheletul/ Extras dureros/ Și așezat deasupra cârnii ca o carapace./ Cu lecția țestoaselor/ Care astfel supraviețuiesc/ Lungi și nefericite/ Secole” (*Fără să știe*).

Nu vom avea, în consecință, decât rareori versuri de jubilație în fața naturii (iubirea pătimașă a ploilor de la debut rămâne, practic, o excepție), care e evocată ori invocată mai degrabă ca univers de temporar contrast cu cel al asprelor exigențe intelectuale ale subiectului, și în forme echilibrate și ele ale „figurației”, aproximând stări contemplative sau reverii în semitrezie, și concretizându-se în forme stilizate ori generice. Tăietura clasică a versului din câteva sonete convine, de aceea, înrămării plastice și muzicale a meditației, precum în poemul citat mai sus, încât s-ar fi putut aștepta ca această „formă fixă” să fie mai frecventă. Altminteri, poeta știe că „Nimic din ceea ce nu e scris nu există”, „Calea pe care se intră/ Între-un loc neexistând/ Decât pe măsura rostirii”, și că

singura libertate, vinovată, e cea din fața paginii albe: „Lasă-mă liberă, singură ca niciodată./ Liberă numai față de pagina mea vinovată”. Este sentimentul cu care tema revine în *Patria mea A4*, titlu sugestiv tocmai pentru această retragere în solitudinea scrisului, după ce apare adesea înregistrată ostilitatea lumii din jur, agresiunea cotidiană, atmosfera crepusculară, de „sfârșit de sezon”, „schimbarea de zodie” numită direct și tăios ca preluare a puterii de către „prostia sinucigașă”. Gravitatea dramatică a vocii din *Călcâiul vulnerabil* sau *A treia taină* se simte din nou puternic pe acest fundal de reluat reflux al sensurilor, de gol înlocuit, într-un aforism amar, de asediul gregar al „gloatei” agresive: „Nu mai aud, nu mai vorbesc, mă sufoc./ Neputincioasă, libertatea/ Se lasă treptat înlocuită./ Natura are oroare de vid” (*Atmosferă*). Destinul individual poate fi citit acum doar în măruntaiele unui înger strivit, căzut din cer, retragerea „spre culmi” devine un refugiu nesigur, „În timp ce pe marginea omoplaților/ Cureaua rucsacului/ Roade cioturile cu rămășițe de pene”, apar „aureole sure”, „câte un luceafăr cu margini zdrențuite (care) încearcă să strecoare o rază de sens”, pe străzi de aude strident „un bocet scos din gâtulejul răgușit al unui înger/ ce nu-și găsește drumul înapoi”, comparat cu o „sirenă de ambulanță” și cu „un claxon isteric”, poeta ar vrea să fie o „insulă/ Pe care să o viseze cei ce vor să rămână singuri”, sutele de porumbei de pe acoperișul unei biserici nu sunt decât „prea numeroase clone/ ale sfântului Duh”, subiectul apare alteori închis în propria suferință („Am privatizat, cum se spune, durerea”), încăperea în care se scrie poemul e o mică „patrie a neliniștii” în care se încearcă descifrarea unor „urme care nu se văd, dar despre care știe că „există și așteaptă să fie trecute pe curat”... Încrederea în poezie nu s-a pierdut, însă, de tot, chiar dacă poeta apare într-un loc ca un Orfeu hăituit, ea știe că lumea de cuvinte, singura salvatoare, deși precară, are un rost.

Fără să-și fi schimbat radical formula, discursul liric își păstrează trăsăturile aforistice, urmărind un fel de traseu metaforic-situațional spre câte o „definiție” concentrată – cuvântul *definiție* apare și aici pe câteva pagini -, undeva, „câteva plaje, câțiva arbori, un promontoriu” pot fi „o sumară definiție a singurătății”, alteori se mărturisește imposibilitatea de a găsi „definiția” unui „personaj transparent”. (Este un fel de a construi textul poetic care a generat și rezerve, precum cele ale lui Daniel Cristea-Enache dintr-o cronică la *Patria mea A4*, privind „gama de cerebralitate”, „un parcurs reflexiv” al discursului ordonat de o „schemă distributivă” a metaforelor înscrise pe firul „ideii”, amendând absența „vizionarismului” și caracterul convențional al imaginilor, recunoscând doar „finalul de efect”. (v. D. Cristea Enache, *Lecții noi*, în *Observator cultural*, nr. 555, 2010). Slăbiciuni de acest fel există într-adevăr, dar judecata nu se poate generaliza, iar „vizionarismul” nici nu intră în vederile acestui tip de lirism gnomic, sapiențial, vizând prin natura lui niște „definiții” ale ipostazelor și stărilor eului reflexiv. S-au



înmulțit aici, de altfel, și reperele concrete de pe aceste drumuri spre „sens”, pe care putem descoperi notații de peisaj mai palpabil, readucând sub privire reverii mai vechi din aria peisagistică propice regăsirii unei prospețimi senzoriale mai demult: „otava jumătate iarbă, jumătate mireasmă”, „norii pe cer lunecând/ Ca mirosul de fân de pe dealuri”, pământul regăsit într-o „rotire dulce și neobosită prin haos”, „iarba scorojită de arșiță și miriștea aspră”, mersul cu picioarele goale prin iarba salvatoare de neliniști, „orizonturile înfășurate de jur împrejur/ ca niște bandaje”, - imagini iarăși nespectaculoase dar eficiente, în economia lor, pentru conturarea unei atmosfere contrastante cu frământările și angoasele omului prins în ritmul vieții moderne. Un poem în câteva secvențe, *Recviem*, intensifică nota confesivă, cu un minimum tropic ce nu afectează autenticitatea discursului discret-elegiac.

Evoluția din ultimii ani a poeziei Anei Blandiana confirmă, cum s-a tot observat de către comentatori, o remarcabilă consecvență cu sine, o unitate de viziune cu o „logică” internă aparte, în care se regăsesc, desigur, și linii ale marii poezii moderne românești (reperele de bază au rămas mereu Blaga și Eminescu, pe anumite laturi ale universurilor lor imaginare). Lirică ce și-a refuzat orice ispită experimentală, departe de asemenea de jocul ironic cu convențiile limbajului poetic amendate de atâția confrați de generație, perseverând, dimpotrivă, în direcția unei poezii încrezătoare în eficiența limpezimii mesajului. Statutul sapiențial cultivat pe întreg acest parcurs a fost, în general, bine servit de concentrarea textelor cu armătură ideatică solidă, cu aportul mediator al unor metafore/alegorii chemate să sensibilizeze „ideea” și acea dicțiune cu accente dramatice, reținută și recunoscută ca foarte pregnantă încă din primele sale poeme. Căci „demnitatea de personaj tragic” despre care s-a vorbit n-a fost contrazisă, de atunci, de niciun vers semnat de Ana Blandiana.

Alex. ȘTEFĂNESCU

Un om care nu datorează nimic nimănui

Acum treizeci și ceva de ani, după câteva zile de dezbateri la „Zilele G. Călinescu” de la Onești, primarul orașului ne-a oferit un moment de destindere, ducându-ne pe toți cei prezenți acolo într-o livadă de cireși din împrejurimi. Era o zi însorită de iunie, cireșele roșii încă neculese ne ademeneau din frunzișul verde, fluturii dansau în văzduh îmbătați de viață. Eram stingheri, nu știam cum să reacționăm la atâta frumusețe. Ana Blandiana a găsit gestul potrivit: și-a făcut cercei din cireșe, bucurându-se ca un copil de podoabele improvizate. Era, atunci, amețitor de frumoasă, ca și ziua de vară. Desenul elegant al chipului ei, de o distincție care te făcea să te gândești la personajele din *Ghepardul* lui Lampedusa, era pus în valoare tocmai de acel „zbenghi” – așa s-ar fi exprimat Arghezi – pe care îl reprezentau cireșele de la urechi.

N-am să uit niciodată acel moment, în care Ana Blandiana ne-a cucerit pe toți, dovedind că știe să se joace. Dar n-am să uit nici alte momente dinainte de 1989, în care ea electriza sălile arhipline recitând versuri subversive.

Parcă o aud: „O să vină ea,/ nu se poate altfel,/ O să sosească/ Și ziua aceea/ Amânată de veacuri,/ O să vină/ Se apropie,/ Se și aude/ Pulsul ei bătând/ Între zări,/ O să vină ea,/ Se simte în aer,/ Nu mai poate întârzia,/ Nu vă îndoiiți, o să vină/ Ziua aceea/ Orbitoare ca o sabie/ Vibrând în lumină.”

Publicul din sală s-a ridicat în picioare când poeta a declamat aceste versuri. Eram de față. Mulți repetau enunțurile parcă profetice ale femeii cu înfățișare nobilă, de o demnitate incoruptibilă, din fața lor. Asistam parcă la depunerea unui jurământ colectiv.

Poezia Anei Blandiana este o *poezie de idei*, dar în cazul ei aceasta nu înseamnă nici pe departe o poezie complicată, artificială, livrescă etc. Ideologizarea forțată a poeziei românești în timpul comunismului a creat o aversiune împotriva oricărei forme de lirism reflexiv, considerat aproape prin consens impur și inautentic. Ana Blandiana reabilitează instantaneu genul, promovându-l pur și simplu, fără să-și ia măsuri de precauție. Așa cum alți poeți visează sau plâng sau își declară dragostea, ea *gândește* la scenă deschisă. Gândește firească, în felul în care respiră. Nu își ia o poză de inițiată, nu se înfățișează ca o preoteasă a adevărilor inaccesibile altora, nu vorbește sibilinic, ca să mărească impresia de profunzime. Reflectează și atât. Ideile din poezia ei au o nuditate de statui antice.

Cum să ironizezi o ființă care gândește cu simplitatea grațioasă cu care țărancă lui Geo Bogza mușcă dintr-un măr?

Poemele îndreptate împotriva dictaturii

comuniste nu erau deloc voalate (cum afirmă detractorii poetei). Doar că erau poeme, nu manifeste. Toată lumea le înțelegea, instantaneu.

Poeta a publicat de exemplu – profitând de faptul că cenzura a ațipit pentru o clipă – incendiarul poem *Totul* (revista *Amfiteatru*, 1985), format dintr-o enumerare de elemente ale vieții cotidiene; enumerare aparent inofensivă, dar având o forță acuzatoare neobișnuită:

„Frunze, cuvinte, lacrimi,/ cutii de chibrituri, pisici,/ tramvaie câteodată, cozi la făină,/ gărgărițe, sticle goale, discursuri,/ imagini lungite de televizor,/ gândaci de Colorado, benzină,/ stegulețe, portrete cunoscute,/ Cupa Campionilor Europeni,/ mașini cu butelii, mere refuzate la export,/ ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe,/ întâmpinări la aeroport, cico, betoane,/ salam București, iaurt dietetic,/ țigănci cu kenturi, ouă de Crevedia,/ zvonuri, serialul de sâmbătă seara,/ cafea cu înlocuitori,/ lupta popoarelor pentru pace, coruri,/ producția la hectar, Gerovital, aniversări,/ compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii,/ vin de regiune superior, adidași,/ bancuri, băieții de pe Calea Victoriei,/ pește oceanic, Cântarea României,/ totul.”

Acest poem a fost transcris de mâinile a mii și mii de necunoscuți, cunoscând astfel o mare circulație, dar și mai curios – și impresionant – este faptul că a fost *completat* cu numeroase alte mostre de existență cotidiană de către diverși anonimi, astfel încât s-a transformat până la urmă într-o imensă jalbă colectivă, într-un inventar al urâteniei în care erau obligați să trăiască douăzeci și trei de milioane de oameni.

Poeta a devenit atunci, pe neașteptate, o Jeanne d'Arc a noastră. Până și azi mai sunt unii care vor să o ardă pe rug.

Cei care o invidiază o acuză că a fost o poetă de prezidii, o persoană oficială, o răsfățată a regimului comunist. În realitate, ea a fost doar confundată, temporar, de autorități cu o persoană demnă de încredere, tocmai pentru că nu ducea o viață boemă și nu făcea gesturi teribiliste ieftine. În scurt timp însă liderii comuniști au înțeles că atitudinea ei demnă și rațională reprezintă o formă de opoziție mai gravă și mai greu de tolerat decât nonconformismul zgomotos al altora. Înainte de 1989, Ana Blandiana a fost nesupusă ca un personaj responsabil, și nu ca unul recalcitrant.

Valul revoluției din decembrie 1989 o aduce în echipa eterogenă de conducere a țării, constituită în jurul lui Ion Iliescu (Consiliul Național al Frontului Salvării Naționale). Mai devreme decât alți intelectuali, ea își dă seama că girează involuntar, cu numele ei, o vastă întreprindere de restaurare, dacă nu a comunismului, cel puțin a poziției sociale a comunistilor, și părăsește gruparea. Înființează și conduce Alianța Civică, la care aderă o mare parte din societatea civilă românească, creează la Sighet, cu eforturi supraomenești și sacrificii, împreună cu soțul ei, Romulus Rusan, Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței, conduce PEN Clubul român.

Volumul de versuri *Soarele de apoi*, publicat

în 2000, dovedește că Ana Blandiana a rămas înainte de toate o poetă, chiar dacă, animată de sentimentul răspunderii față de ce se întâmplă în țara ei, s-a lăsat absorbită multă vreme de politică.

De altfel în versurile de acum, melancolice, tulburătoare răzbate oboseala provocată de prea marele tumult al lumii: „De ce nu ne-am întoarce în livezi./ În liniștea-nteruptă doar de poame,/ Unde pe mii de ani nainte vezi/ Rostogolindu-se aceleași toamne;/ Și orice grindini ar aduce norii/ Din tulburate ceruri megieșe,/ Ca-n cele mai de mult istorii/ Cireșii murmură cireșe;// Și, ca și cum nimic în lume/ Nu-i poate face să dispere,/ De mii de ani, mereu, anume,/ Merii rostesc aceleași mere.../ O, ceas al lumii-n care roade bat/ Secunde sâmburi, ore dulci cu miez,/ Ani deveniți alcool, un secol beat/ De dangătul de fructe din livezi...”

Poemul pe care l-am citat, intitulat inspirat *Dangăt de fructe*, este doar unul din textele antologice din volumul *Soarele de apoi*. Acest volum a constituit un eveniment pentru iubitorii de poezie și a fost răsplătit, pe bună dreptate, cu Premiul Uniunii Scriitorilor.

Cunoașterea nu-i dă Anei Blandiana acea trufie care ne repugnă la alți autori, ca un însemn al parvenitismului în lumea spiritului. Pentru ea, înțelegerea, cu un sentiment tragic, a lumii din jur constituie *un mod de a fi*. Deși face parte dintr-o generație de poeți care a repudiat raționalitatea discursului liric, Ana Blandiana a reintrodus în poezie reflecția, adevărata reflecție, aceea pe care mari poeți, ca Eminescu sau Blaga, au considerat-o adeseori o diafană materie primă pentru fabricarea lirismului.

Ana Blandiana este în întregime autoconstruită. Numele însuși, pe care l-a făcut celebru, reprezintă o creație a sa. El își conține propriul ecou și are o muzicalitate simplă și solemnă, specifică modului de a scrie al poetei.

Luciditatea Anei Blandiana, modul elegant în care își compune fiecare text, atenția cu care își supraveghează gesticulația de om public sunt suspecte într-o țară a spontaneității și, mai ales, într-o epocă a „mizerabilismului”. Dacă ne depășim însă prejudecățile, nu se poate să nu admirăm această atitudine de om care nu dăorează nimic nimănui.



Horia BĂDESCU

Memoria unei clipe

În lumina amurgului, amintirile au adeseori darul de a te apropia mult mai mult decât exegezele critice de lumea și de firea unui creator. Poate pentru că, acolo, în adâncul memoriei, ele păstrează acea căldură omenească pe care, firesc, și-o refuză exactitatea exegezei, acea vibrație a ființei în clipă, pe care o preia, într-o altă durată, opera. Pierzând-o într-un fel, sporind-o într-altul, într-o alchimie niciodată dezvăluită pe de-a-ntregul lectorului, dar atât de fascinantă în misterul ei încât să-l răpească în interiorul acesteia.

Iată de ce nu voi glosa aici pe marginea operei acestui remarcabil poet care este Ana Blandiana, ci îmi voi aduce aminte. Îmi voi aduce aminte de un moment auroral din viața ei, la care am fost părtaș cândva, în acea fericită vârstă și lume a studenției pe care generații întregi de „dieci tomnatici și alumni” o pomenesc cu preacunoscuta *Et in Arcadia ego*!

„Era într-un april, mi-aduc aminte...”, aș putea începe evocarea cu stihul dintâi al unui poem născut cu mult mai târziu, un april al anului de grație 1964. Se întâmpla în legendara cafenea clujeană „Arizona”, în care se reuneau, în îndelungi și niciodată sfârșite pe de-a-ntregul conclavuri, deopotrivă, vocile consacrate, coborâte din sferele olimpice ale *Tribunei* ori din celestele orizonturi de la *Steaua*, cu cele ale aspiranților la glorie, descinși dintre zidurile căminului „Avram Iancu” ori evadați din sălile Filologiei. Într-o „Arizonă” care încă ne răsfăța cu ștaiful oglinzilor și banchetelor sale din piele, cu discreta solitudine a personalului, dar mai cu seamă cu ștaiful acelor dispute aprinse, colocviale, colegiale. O „Arizonă” unde firul de trestie înstelată care era Ana Blandiana, creanga de măr înflorit care iubea „cu patimă ploile” și-și desemna cu un nume atât de poetic identitatea ei lirică și omenească, lumina cu candoare și farmecul ei innăscute, spațiul acela metisat poetic între aulic și goliardic. Spațiul acela în care, în acea zi de april, se pregătea să intre pe porțile istoriei literare. Învăluită în eternul ei surăs de copil rătăcit în țara minunilor. Ținând „timpul în mâini, ca pe-un pumn de cireșe”. Cu acea beatitudine a generației sale care se-nfiora, în poemele lui Ioan Alexandru, de miracolul nașterii unui mânz. Cu acea edenică nerușinare cu care își dăruia trupul luminii și ploilor, regăsindu-și umerii în umerii pomilor „și genele ierbii aproape ca ale mele înfiorându-se” de iubire. Cu acea aparentă și ușor ezitantă afectare cu care se apăra și se apăra de agresiunea lumii și care nu e decât un alt fel de a fugi de propria sfială.

Era în acel april al anului 1964, în care Ana Blandiana avea să debuteze, în cafeneaua „Arizona”, cea mult iubită și cântată de poeții Clujului, era, zic, o tensiune a așteptării pe care cei ce erau acolo, colegii ei de generație dar și, încă necunoscuți, aspiranți la

gloria altei generații o împărtășeam. Eram acolo, să-i fim alături în febra acelei așteptări. Nu mai știu cum am aflat că volumul ei, *Persoana întâia plural*, tocmai ce fusese așezat pe rafturile Librăriei Universității și cum m-am furișat să-l cumpăr. Vroiam să-i ofer momentul acela de bucurie unică al primului autograf, moment pe care am îndoieli că vreun autor și-l amintește mai apoi cu adevărat. În fond, cum am aflat n-are vreo relevanță. Relevantă este clipa în care m-am întors în cafeneaua „Arizona”, ținând în mâini primul exemplar ce lua cale spre cititor. Clipa aceea de bucurie uimită, lumina indescriptibilă așternută pe chipul autoarei, candoarea cu care își privea nașterea literară, emoția profundă de care ea și deopotrivă cei din jur se încărcau și pe care acel întâi autograf, pe care i-l restitui spre amintire aici, o păstrează intactă: „Primul autograf, pe prima carte, primului om care o are, lui Horia Bădescu, împreună cu prietenia mea și cu emoția inerentă unor asemenea clipe. Ana Blandiana. Aprilie 64”.

AI. CISTELECAN

Blandiana „in quarto”

Organicitatea lirismului Anei Blandiana – pe care toată lumea, într-un fel sau altul, a constatat-o – nu-i permite poetei, nici să vrea, rupturi de viziune sau de atitudine (inclusiv stilistică), ba nici măcar viraje ori salturi spectaculoase. Poezia Blandianei se mișcă pe un ax vizionar și atitudinal destul de flexibil pentru a-i îngădui modulații, nuanțări și decantări, dar nu atât de flexibil încât să poată fi răsucit sau îndoit cu brutalitate metamorfică. Orice s-ar întâmpla în interiorul acestei poezii, ea rămîne oarecum predictibilă, desfășurând o logică vizionară în termeni de coerență deplină cu sine. Nici pe nivelul așa-zicând problematic (în măsura în care poezia poate fi redusă la un set de teme, obsesii sau himere de care poeta nu poate scăpa) nu încap incoerențe, inconsecvențe sau contradicții de sine, căci Blandiana e prinsă, de la început, în plasa aceleiași stări interrogative și reflexive și înconjurată de aceeași atmosferă de reverie măcinată de nostalgii sau melancolii (de regulă, cu trimitere spre ceva anamneze ale sufletului). Chiar dacă, așadar, e vorba de „poeme noi”, cele din *Patria mea A4* (Editura Humanitas, București, 2010) vin pe firul rezistent al unei continuități deopotrivă de substanță și manieră; vin însă cu un semiton care modulează (dar nu și modifică) diafanitatea vizionară sau tranșanțele dramatice de dinainte. Dar, firește, tot acestea sunt de regăsit și acum, căci poezia Anei Blandiana e un atlas de nuanțe, nu de culori primare sau primitive. Constanța de sine a Blandianei e garantată și de delicata ecuație în care e așezat la ea așa-numitul „eu liric”, aflat mereu într-o situație confesivă, dar, cam așa cum pretindea Eliot, suficient de „impersonalizat” și, deci, hieratizat biografic (în pofida multor poezii „ocasionale” ce prelucrează stări/momente/scene cu

fond evident biografic; ba chiar imediat biografic, doar că nu în stilistica brută a biografismului de strictă notație din ultimii noștri ani poetici; oricum, biografismul nu s-a inventat nici de optzeciști, nici de urmașii lor).

Tonalitatea vizionară de fond a poemelor de acum îmi pare a fi o melancolie pe cale de a cristaliza în neliniște, într-un fel de angoasă a detracării, spre deosebire de melancolia „solară” – ca să nu zic paradisiacă, să creadă lumea că e vorba de celebra nostalgie gîndiristă, brodată ca reverie, din volumele anterioare. E melancolia din pragul resemnării în fața agoniei în care au intrat „idealele”, în vreme ce „realele” defilează, în ritm și registru de notații, nonșalant spre degradare, spre de-spiritualizare și spre pervertire; e un tablou de cotidiane ce merg spre grotescul mediatic și consumist, dar în care poeta încă mai percepe prezența suavă, timidă și intimidată, a adevăratelor valori existențiale, exilate acum din existență: „Ctitori purtîndu-și în brațe cu greu/ Mănăstirile,/ Ca pe un capital convertibil/ La change-office-ul vieții de apoi:/ Călugări tineri/ Cu doctorate la Cambridge/ Și odăjdii sărutate/ De țărâncile bătrîne/ Tîrîndu-se în genunchi/ Pe lespezile cu inscripții chirilice/ Megafoanele/ Transmițînd slujba/ Pînă în curtea plină de corturi,/ Pînă în șoseaua pe marginea căreia/ Sunt parcate mașinile/ Așteptîndu-și sfințirea;/ În timp ce credința –/ Asemenea rîndunelor/ Care pătrund sub cupolă/ Zburătăcite de clopote –/ Se rotește speriată,/ Se lovește de pereții pictați,/ De Pantocrator/ Coboară/ Și se așează cuminte în frescă” (*În frescă*). Împrăștiate de-a lungul volumului (dar poate cu ritmica unei colonade problematice), mai multe poeme fac reportajul acestei vidări (de credință în primul rînd, dar aceasta nu dispăre singură nici la Blandiana) de sens și rost, al acestei agonii în nepăsarea cinică, al acestei „uitări” a temeiului existențial; divinitatea, la Blandiana, nu agonizează, nu „moare”, căci a murit deja prin uitare; lumea nu doar că nu mai are nevoie de „ipoteza Dumnezeu”, dar a uitat cu desăvîrșire și de posibilitatea ei de existență. E un ciclu risipit, dar care, strîns laolaltă, ar reface atmosfera de resemnare din *Biserica pillatiană de altădată*: „Biserici închise/ Ca niște case cu proprietarul plecat/ Fără să spună pe cît timp,/ Fără să lase adresa./ În jurul lor orașul/ Rotește tramvaie și biciclete./ Claxoane, reclame./ Locuitorii grăbiți/ Vînd și cumpără, vînd și cumpără./ Mănîncă în mers/ Și, din cînd în cînd, obosiți,/ Se opresc să bea o cafea/ La o măsuță pe trotuarul/ De lîngă o catedrală din secolul XI./ Pe care o privesc fără să o vadă./ Pentru că vorbesc la telefon/ Și fără să se întrebe/ Cine este cel ce a locuit cîndva/ Într-o casă atît de mare” (*Biserici închise*). Nu e vorba însă, la Blandiana, de un Dumnezeu în concediu, de un *deus absconditus* ori de unul retras la pensie, ci de unul timorat de violența detracării și vidării și care faceperate eforturi de adaptare la lumea nouă, de *aggiornare*, de unul care „coboară” printre tinerii pe role „și învață” și el „să meargă pe role/ ca să îi poată salva” (*Pe role*). Această „uitare” atroce constituie neliniștea centrală din poezia de acum a Anei Blandiana.

Nu-i de mirare că sufletul mai regăsește registrul de comuniune doar atunci cînd evadează printre coline, în inocența paradisiacă a finețelor și dealurilor (fostele „dulci sfere” împărțite egal de vii și de morți), în locuri scutite de prezența semenilor (care au devenit, mai toți, mai răi decît neguțătorii din templu – la care, de altfel, poeta și făcea trimitere): „Afară pe coline sufletul/ Își regăsește respirația./ Verdele ierbii îi face bine./ Rostogolit prin otava/ Jumătate iarbă, jumătate mireasmă./ Respiră adînc, inspiră, expiră/ Primăvara care trece prin el/ Curățîndu-l de spaime” etc. (*Afară pe coline*; totuși, așa-ntr-o noi, pentru „justețea” imaginii, „otava” nu e semn de primăvară; ca să fie, trebuie citită alegoric). Toate aceste poeme dau glas „sensibilității metafizice” a poetei, fără, însă, să facă cine știe ce – și cîtă – metafizică (lirismul Blandianei n-are această emfază).

Din același nod se desface și lirica de „sensibilitate etică” (ambele „sensibilități”, de altminteri, vectori structurali ai întregii poezii scrise de Blandiana), cu conștiința alertată acut de participarea – volens-nolens – la răul lumii (firește, conceptul „fatal” al vinovăției o trece pe aceasta, chiar dacă nu de tot, pe alți umeri; spre deosebire de Maiakovski, Blandiana nu e vinovată ea singură și personal de toate relele din istoria lumii, dar participă la răul acesteia): „Mai nevinovată, dar nu nevinovată,/ În acest univers în care/ Înseși legile firii hotărâsc/ Cine trebuie să ucidă pe cine/ Și cel ce ucide mai mult este rege:/ Cu ce admirație este filmat/ Leul placid și feroce sfîrtecînd căprioara,/ Iar eu, închizînd ochii sau televizorul./ Am senzația că particip la crimă mai puțin./ Deși știu că-n opaițul vieții/ Trebuie pus mereu sînge,/ Sîngele altuia” etc. (*Animal planet*). Se-nțelege că această sensibilitate și vulnerabilitate morală vine (vin amîndouă, firește) din excesul de empatie cu victimele, din febra compasiunii și din oroarea față de orice formă de tortiune și agresiune. Idealele (între care poate fi trecută și figura poetului/poetei, desenată din fragilitate și inocență, cu evidente conotații christice) Blandianei sunt fragile și mereu agresate; și nu doar supliciate, ci și înlocuite de cinism și atrocitate: „...// Gloata scurgîndu-se pe lîngă mine/ Îmi mîngîie plină de curiozitate rănile./ Mi le infectează./ Umplescu ură toate golurile, toate orificiile –/ Urechile, nările, gura –/ Nu mai aud, nu mai vorbesc, mă sufoc./ Neputincioasă, libertatea/ Se lasă treptat înlocuită:/ Natura are oroare de vid” (*Atmosferă*). Această proiecție în victimajul absolut (al poetului – și a ceea ce reprezintă el în lume) devine, cu toate scuzele de rigoare, un fel de cinism al inocenței (poetul e singurul miel, toți ceilalți sunt neam de măcelari) la care nu cred că Blandiana năzuia. Mai ales că rostul poetului – dramatic și salvific – e de natură orfică, el fiind cel ce ne domesticește, cît de cît, animalitatea emergentă numaidecît: „...// Nu mai am dreptul să mă opresc./ Orice poem nespun, orice cuvînt negăsit/ Pune în pericol universul/ Suspendat de buzele mele./ O simplă cezură a versului/ Ar întrerupe vraja care dizolvă legile urii./ Vărsîndu-i pe toți, sălbatici

și singuri./ Înapoi în umeda grotă a instinctelor” (*Biografie*). Așa stînd lucrurile – și cam așa stau – e limpede de ce poezia Anei Blandiana, deși își controlează temperatura notațiilor sau reflecțiilor, iese dintr-o febră a responsabilității (și nu mai puțin din angoasa de „deresponsabilizare”), nu doar a sensibilității rănite de cinisme de tot felul. În substratul decantărilor e mereu o alertă, o inimă ce bate spontan la răutatea și degradarea lumii, la căderea ei în golul de ideal. Panica acestei agonii e transpusă într-o sintaxă aparent contemplativă (și cu detașarea implicită contemplativității), dar mereu vibratilă și cu o imaginație (inclusiv a notațiilor) ce se regăsește și ea mereu pe un registru de spontaneitate și frăgezime. Tuturor „temelor”, fie că sunt vechi de cînd lumea, fie că traversează toată poezia ei, Blandiana le găsește o ecuație imaginativă de imediată prospețime; oricît de deceptiv ar fi reflecțiile și stările, imaginația Blandianeii rămîne una primăvărată.

Gerhardt CSEJKA

Aceeași poezie în două lecturi diferite

În numărul din martie 1971 al revistei „Neue Literatur”, la care eram redactor de cîteva luni, se află tipărit debutul meu ca traducător: anume o poezie a Anei Blandiana. Titlul ei: *Umilință*. Nu mai țin minte unde anume am dat peste ea și cum de-am ales-o tocmai pe aceasta; descoperind însă acum, cu ocazia adunării datelor pentru această mică contribuție la numărul din „Vatra” dedicat poetei, că o apariție apropiată în timp de acel moment de „umilință” productivă din martie 1971 fusese volumul poetei *A Treia Taină*, mi-am dat seama că răsfoind respectivul volum trebuie să fi ajuns eu la decizia să-mi testez capacitatea de traducător de poezie – anume în spiritul acelei încăpățănate umilințe, care, spunînd iartă-mă, face tot ce-o duc puterile.

Totuși, evenimentul cheie în ce privește relația mea cu poezia Anei Blandiana s-a produs abia după apariția volumului *Octombrie, noiembrie, decembrie* din 1972. Lectura sa mi-a rămas în minte ca o experiență unică, aproape incredibilă/inexplicabilă: l-am parcurs din filă-n filă, poem cu poem, de la cap la coadă, prins ca de-o ficțiune palpitantă la culme, și totodată uluit de ce mi se-ntîmpla. Întrucît ceea ce în ansamblul său îmi dădea senzația unui gest poetic de mare forță contestatară, la nivelul detaliilor părea că nu se verifica nicicum. Poemele luate în parte nu aveau nici urmă de iz politic, și totuși eu la sfîrșitul lecturii eram pătruns de solidaritate cu poziția/atitudinea poetei în fața unei sumbre disperări existențiale pe care eu, oricum, o deduceam din configurația social-politică a fundalului biografic dat în cazul „nostru”, eu fiind, ca să zic așa, coleg de generație cu autoarea (doar că în context bănățean minoritar/nemțesc). În rest nu eram – atunci

– chiar deloc informat asupra accentelor dramatice din anii stalinismului care îi marcase evident raportarea la lume și viață. Deci, să fi citit eu oare întrutotul „greșit” acea poezie de-o sonoritate insidios-sublimă, mutînd-o din registrul sugestiv metaforizant cu sugestii de metafizic înspre cel al realului brut la putere, în care domnea „străinătatea”? „Locul nostru nu e aici/ Zadarnic încercăm să putrezim –/ Sîmburii din noi,/ Mulți ca în rodii./ Nu vor găsi destul/ Pămînt să încolțească./ Nu murim încă./ Mai avem/ De îndurat această strălucire/ Care ne lasă să o străbatem/ Dormind și asurziți de vis./ Locul nostru/ E undeva mai departe./ Sau poate a trecut/ Și nu l-am recunoscut.” (*Locul nostru*).

Mi se pare și astăzi simplu și cât se poate de clar, radical de direct textul acesta, doar că necesită – azi – eventual o traducere oarecum explicativă, sau chiar niște note la subsol. Ceea ce nu voi face eu aci, s-o facă cineva care se simte mai „acasă” în limbajul contemporan... Eu, oricum, sunt recunoscător revistei „Vatra” că, invitîndu-mă să contribui și eu cu „un fragment la portretul Anei Blandiana”, mi-a dat ideea să reiau lectura volumului *Octombrie, noiembrie, decembrie* pentru a confrunta amintirea (azi complet neverosimilă) a primei lecturi cu efectul poeziilor produs azi asupra mea. Astfel am ajuns să redescopăr această poezie minunată.

Irina PETRAȘ

Schițe pentru un portret (fragmente recuperate)

În 1965, în primul meu an de studenție, Ana Blandiana era deja o legendă. Trecea pe coridoarele Facultății de Litere zveltă și încordată ca o mînză de rasă. Amețitor de frumoasă și de elegantă – mi-o amintesc într-o rochie de un mov intens, un pic putred, cu capul zvîcnind în sus, nestăpînit, cu o mișcare mîndră a umerilor, ieșind pe poarta facultății, invadînd strada și orașul, care păreau să nu aștepte altceva decît să i se supună („Doamne, ce risipă!/ Cum aruncam cu secunde, cu minutele./ Cu orele, cu zilele, cu săptămînile, cu anii!/ Trecătorii se îngrămădeau să le prindă din aer./ Nu le venea să creadă./ Prietenii încercau să mă oprească./ Dușmanii spuneau:/ Are ea vreun motiv, vreun câștig./ Nu e nimeni atît de nebun.../ Dar eu eram...”). O vedeam astfel și fiindcă supuși păreau și cei doi-trei flăcăiandri care o însoțeau, tropotînd în jurul ei ca niște fauni timizi. Am revăzut-o în cîteva rînduri la mare („Nimic nu-i mai înrudit/ Cu mine decît marea”), în pîrgul vârstei, cu cozi zvîrlite ștrengărește sub bătaia brizei, caldă și distantă, deopotrivă. Apoi, iarăși la Literele clujene, unde o invitase în anii '80 să le vorbească studenților și-i cucerise cu poeme despre destinul nostru de copaci plecați sub vremi. În fine, în '90, la București, cu un aer un pic aiurit, dar plin de încredere și gata să sfarme munți în pumni. Și în alte

câteva rânduri, la Cluj. Fie în vizită amicală la Filiala clujeană a UR, fie ca invitată a Simpozionului național de jurnalism.

Ana Blandiana semna altădată o profesiune de credință-vibrândă, de o fragilitate sfâșietoare în sensul cel mai benign al cuvântului: „...caracterul salvator, exorcizant al scrisului constă în calitatea lui aproape magică de a ști, de a fi în stare să insinueze bănuiala că, iată, chiar dacă a trăi nu are întotdeauna sens, a scrie nu poate să nu aibă. Astfel, șansa unei permanențe (o, optimistul, răzbunătorul *exegi monumentum*, pe care nu și-l mai poate permite nici cel mai inconștient contemporan al bombei atomice!) devine șansa unei consistențe și argumentul unei speranțe” (*Scriu*, în *Autoportret cu palimpsest*). Sub *Soarele clipei de acum* – un poem despre „liniștea atentă a spiritului”, despre acea stare binecuvântată în care „fiecare frunză care cade, fiecare fir de iarbă atins de talpa goală a piciorului, fiecare secundă de somn, fiecare picătură de apă pe buze, fiecare nor pe cer, fiecare fruct zdrobit de cerul gurii, fiecare durere chiar, există rotund și total, sunt prilejuri de viață”. Prozele mărturii ale poetei sunt efecte ale unui „elefantiasis” nu atât epic cât, mai degrabă, *ontic*, invocat în numele reabilitării interiorității umane, unicității sale salvatoare.

De-o vreme, o descopăr cu un aer nou și trist și în aparițiile televizate, doar ochii mai păstrând întreg zvâcnitul de altădată. A aflat acum și a descris paradoxul tragic al vremii noastre: „libertatea cuvântului a diminuat importanța cuvântului”.

Despre libertatea de a trece. La cea de a treia ediție, *Sertarul cu aplauze* (2002) al Anei Blandiana se încarcă de o tristețe grea și fără rest. Fac indiscreția de a citi peste umăr o dedicație care nu mi se adresează: autoarea își simte cartea mereu în contratimp, căci scrisă când libertatea interioară era deplină și apărută când libertatea exterioară nu mai folosea la nimic. Dezîncântarea era atenuată, amorfă la prima ediție (1992). Ea se mărturisește acum, după un deceniu, cu o copilăroasă încredere înșelată. Aș spune că *Sertarul...* – destinul post-editorial al cărții, nu cartea în sine – e simptomatic pentru dezamăgirea intelectualului, acutizată de modificările de paradigmă socială și politică ale tranziției. Paradisul liberei exprimări nefiindu-le la îndemână înainte, mulți dintre poeții/scriitorii români și-au rafinat instrumentarul până la a obține străluciri, poate, de neatins altminteri. În plus, lucru extrem de important, și-au asumat Speranța. Regimul era/putea fi dușmanul absolut, vinovat de toate relele și neîmplinirile, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu și indescifrabil, eliberări. Chiar construia și susținea libertăți interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vreme. Când regimul se proclamă al libertăților, scriitorul se descoperă inutil, deși libertățile unui regim (ale oricărui regim) sunt mereu incomplete, parțiale, mincinoase. Oricum, el, scriitorul, nu mai poate concentra în jurul său mulțimi însetate de speranță, de vreme ce toate speranțele sunt „slobozite” în discursuri oficiale insistente.

Roman egografic, *Sertarul...* stă sub semnul înțelegerii ca salvare a ființei: „Vreau să înțeleg de ce lucrurile sunt așa cum sunt. Curiozitate ontologică și istorică în egală măsură, curiozitate de care simt că îmi depinde viața, nu numai pentru că printre lucrurile acestea mă număr și eu, ci și pentru că fac parte, sau mi se pare că fac parte, dintre acele ființe care nu pot fi strivite decât de lucrurile pe care nu le înțeleg”. Este printre puținele – dacă nu cumva chiar singura carte apărută atunci, dar și în vremea din urmă – care nu și arogă îndoielnicul drept de a judeca Istoria de pe pozițiile unei autorități axiomatice, ci alege orgoliul suprem al efortului de a înțelege, păstrând distanță egală de toate semnalele lumii. Multipla punere în abis – autoarea se „ficționează” pe sine însăși în pagini de roman al romanului, analizându-și lucid și inteligent demersul, sub bănuiala existenței unei ficțiuni cosmice, a unui „complot universal” cum ar spune Umberto Eco, creează un personaj-autor (alter-ego) care la rândul-i creează alte personaje, acestea, de la un punct încolo, rebele, de nestăpânit, și așa mai departe – trimite la structura labirintică a lumii, ispită eternă pentru o minte scormonitoare, dar și, mai ales, la iluzoria ruptură dintre a fi și a privi. Condiția de martor nu este și nu poate fi absolută, ea nu absolvă automat privitorul de „răspunderea limitată”, aș zice: „Nu e nimic mai fals decât să-ți închipui că stai și privești de pe mal, când de fapt curgi odată cu apa”. Pionul este mutat/înainteză în pași minori pe tabla de șah și, câteodată, poate deveni regină, adică poate face orice dorește însă, amendament esențial, întotdeauna în marginile unor reguli pre-existente. Oricât de largă ar fi perspectiva la un moment dat, rămâne loc pentru alta și mai cuprinzătoare.

Lanțul lentilelor succesive nu aberează decât arareori până la grotesc și caricatură datele „realului”, cel mai adesea mulțumindu-se să înregistreze, în alunecări subtile de sens, desenul din covor. Urzeala romanească simfonizează provizoriu culorile/petele fără să se instaleze într-o armonie definitivă. Ca o Penelopă, face și desface textura fiindcă înțelegerea înseamnă mișcare, tatonare, neodihnă, revenire îmbogățită pe același drum. Ambiguitatea e suverană. „De altfel, orice spun, cea mai neînsemnată afirmație, se dovedește, în același timp și în egală măsură, adevărată și falsă, iar această dedublare, departe de a contribui la lărgirea limitelor universului meu, le anchilozază într-o indecizie ambiguă, amânătoare”. Indecizie și amânare savurate, de altminteri, în largi ocoluri analitice, cadențate muzical. „Infirmitatea prozei” este protezată metaforal. Romanul Anei Blandiana este un poem care își asociază „disponibilitățile cotidiene și omenești ale epicii”. Regimul prozastic impune ca instrument predilect comparația, și Ana Blandiana dovedește nepuizabile resurse în a contrapune stărilor abstracte carnea concretului expresiv. Însă realitatea, tot mai „stilizată” pe cont propriu, își pierde răbdarea și „semnifică singură”, independent de textul care o oglindește. Echilibrul nu poate fi restabilit decât

prin metaforă, al cărei vâl încă mai poate împrumuta cuvântului un sens ordonator: „Poți să uiți lipsa de rost în lumea dată inventând o altă lume, al cărei singur rost ești tu”. La nivelul forme, romanul-poem al Anei Blandiana experimentează – mărturisit, de altminteri – instrumentarul noului roman, de pildă, polifonia infinit expresivă a romanului modern, în general. Ca orice construcție omenească, nu are un punct de sprijin, ci își alege unul. Plaiul ca centru, ca răscruce în care se întretaie planurile cărții, are mai multe avantaje; pe de-o parte, mioritic, să spunem, de acolo pot fi mitizate „ca-ntr-o poveste” contururile unei realități confuze. Insulă, cetate, refugiu, Plaiul poate convoca, în colocvii subtile, trecutul, istoria, Timpul însuși. Pe de altă parte, sub semnul lui se pot petrece întâlniri faustice, poate fi interogată ființa și limitele ei. În aceeași zonă e posibilă și căderea în primar pentru o mai netă cântărire a pojghiței civilizate. Cum totul are un corespondent în negativ – plusul și minusul pierzându-și, de fapt, sensul valoric, axiologic –, Plaiul își are perechea în penitenciar. Relația fundamentală demontată de Ana Blandiana este aceea, mereu reversibilă, dintre autor și personaj, în fond cele două fețe ale fiecărei ființe. Fiecare este victima propriei urzeli și a unei urzeli superioare, în egală și greu, imposibil de delimitat, măsură. Granița e înșelătoare la nivel de individ, de grup, de popor. Cantitatea de realitate, de existență se stabilește, la cele trei niveluri, prin raport de directă proporționalitate, cu cantitatea de opunere, de luciditate cheltuită. Opunere dinamică, nesfârșită, niciodată sinonimă cu o victorie. Sistemul – oricare ar fi el – este constrângător, sustragerea de sub apăsarea lui, o iluzie, salvarea unică – starea de veghe, efortul de a înțelege, de a dubla personajul cu autorul. Cu alte cuvinte, stăruința în a găsi/imagina contextul imediat și cele de fundal istoric ale actelor trăite/suportate. Totul are atunci aparența și eficiența unei lecții cu încărcătură simbolică, aplicabilă la suprafețe tot mai întinse. Un personaj sau altul enunță observații asupra psihologiei poporului român în limita celor deja consemnate de la C. Drăghicescu și Constantin Rădulescu-Motru până la Cioran, cel din *Schimbarea la față*^{1/4}, să zicem. Nuanțele fine propuse de Ana Blandiana nu schimbă esențial portretul. „Românii sunt poporul cel mai supus, cel mai de nerăsculat, nu pentru că se lasă dominați de ideile celor ce-i stăpânesc, ci dimpotrivă, pentru că nici o ideologie nu-i seduce, nici chiar revolta, care e întotdeauna o ideologie [...]”. Românul este nu numai incapabil de fanatism, ci, mai mult, fanatismul îi repugnă și – mai mult chiar – i se pare ridicol și îi trezește hazul; pe de altă parte, pentru că teroarea, care pare, văzută din afară, insuportabilă, ricoșează în realitate pe suprafața alunecoasă a ironiei populare, nereușind să pătrundă în interior, nereușind să realizeze o presiune interioară pe măsura grozăviei ei istorice [...]. Astfel se ajunge la paradoxala situație în care un popor care nu poate fi manipulat, poate fi totuși guvernat cu ușurință”. Lipsiți de vocația luptei, singuri și străini, altfel decât cei din jur, „prin poziția

lor geografică, prin datele lor istorice, ei nu sunt făcuți să intre în marea luptă a istoriei, pentru că de orice parte ar lupta, ar fi alături de dușmani, împotriva propriilor lor interese” (vezi și seducătoarea interpretare a lui Făt-Frumos). Problematică, interogativă, cartea obligă la dialog, meditație, confruntare. Ea probează, totodată, egalitatea cu sine, intransigența unei inteligențe verticale și nuanțate. Pariez pe această „carte despre curaj sau despre revoltă” care mi se pare mai importantă decât curajul sau decât revolta, fiindcă în miezul ei germinează *înțelegerea* și, deci, viața mai este încă posibilă.

Directe, simple, de o seninătate la îndemână doar celor ce au deprins disciplina muririi, poemele „în scapăt” („Iată că scapăt”) ale Anei Blandiana sunt de o sfâșietoare frumusețe. Nu lacrima e așteptată de ritmurile lor, ci o strângere de inimă înfiorată și o nevoie uriașă de mărturisire. Stări cețoase, crepusculare se limpezesc în versurile ei de o directețe brutală și alinătoare în chiar aceeași clipă: „Tot mai mulți mă așteaptă acolo/ tot mai puțini îmi țin aici de urât...” O descoperire stridentă și înfricoșătoare: „Secolul nostru este secolul trecut./ Noi suntem propria noastră istorie./ Ce stranie senzație a destinului încheiat/ Pe când continuăm să fim!”, își pierde acutele și foșnește mătăsos tocmai fiindcă omenescul cu fețele sale destinate uimește încă, poeta nu și-a pierdut arta mirării și nici știința de a spune laconic adevăruri despre trecerea omului. Moartea însăși primește investitura de mare semănătoare, ea te așează în pământ, vede/simte sămânța din tine și îi pregătește culcuș: „Ce minunate privesc ascunse/ Simte nevoia să-mi arate țărâna,/ în timp ce mă privește voluptuos/ Coborând.” Coborârea se încarcă de rost, își ia în seamă rotunjirea urmelor și semnelor. Fiindcă „nimic din ceea ce nu e scris/ Nu există”, poemul nu e bocet, nici litanie. El cântă, chiar dacă nostalgiei i se lasă frâu liber într-o mișcare neașteptată, prospectivă, nu retrospectivă: „Mi-e dor de lucruri pe care/ Nu am cum să le bănuiesc,/ Despre care știu doar că se vor petrece/ Când n-o să mai fiu.” Oracular, versul își păstrează verticalitatea, mlădioasa neclintire: „Să fii stâncă în mare./ Nesfârșirii timpan./ Să rezisti neclintită/ în tăcere/ Și-n van.” *Refluxul sensurilor* – titlul, vreau să spun –, ar suna mai bine în franceză, ca să-i rămână întreg dublul *sens*. Căci e o carte nu doar despre înțelepciunea din urmă a ființei rostitoare, ci și despre extenuarea grea, catifelată a simțurilor pe care doar cuvintele le mai pot înviora. E o tristețe senină și adâncă în cartea refluxului, iar punerea în pagină o slujește admirabil. Chiar dacă versurile ei încăpeau și înțelesuri legate de sminteala vremurilor, descoperi încă o dată că în tot ce scrie Ana Blandiana despre om este vorba. Și despre înalta lui coborâre: „Mai întâi dispar cifrele,/ în timp ce limbile pipăie/ Greoaie și oarbe cadranul./ Nevenindu-le să creadă/ Că nu mai au ce arăta./ Ceea ce nu înseamnă nici pe departe/ Că timpul nu mai există./ Dimpotrivă/ Că vârtejul trecerii lui a spulberat/ Măsurile./ Puhoiul nu mai poate fi împărțit/ în secunde, minute, ore, milenii, / Ci mătură tot, clepsidre, clopotnițe, orologii/ Pe când, disperate,

arăătoarele/ Văslesc haotic prin aer/ Nereușind să arate nici măcar/ Sfârșitul lumii.”

„Orice cuvânt e o încredere” la Ana Blandiana și, poate, chiar o încredințare. Frecvența compuselor cu *în-* (*îm-*) poate vorbi despre strădania întemeierii, a găsirii unui punct de sprijin în jurul căruia universul să-și poată ordona *înfățișările* haotice. Privirea poetei așează lucrurile *în*. Temeiul, rostul sunt mereu provizorii. Întâmplarea își are însă, în limba română, rădăcini duble – e supusă timpului și spațiului (fie el câmp deschis neprevăzutului ori mormânt, închidere asupra niciodată cunoscutului), dar și tâmpiei, loc și timp al minții, semn al forței nemăsurat-fragile a gândului. De aceea, încrederea e mai mult decât credință; nu e doar primire, acceptare a unui crez, ci voința de a descăleca *în* el. „Răscolită declinare/ între leagăn și mormânt” căreia i se alătură *învieri*, *însingurări*, *împletiri*, *înmulțiri*. Și o descoperire depășind oarecum granițele genului. La Ana Blandiana, copleșitoare sau măcar *însemnată* este prezența participiilor, fie ele masculine sau feminine, singulare ori plurale. Lucrurile universului său sunt, rând pe rând, *nerostite*, *încleștate*, *îndrăgostite*, *încuiate*, *încărcate*, *obosite*, *înțelenite*, *împletite*, *cioplite*, *acoperite*, *amorțite*, *mototolite*, *apropiate*, *învelite*, *încopciate*, *înfrunzite*, *încolăcire*, *răsturnare*, *întoarse*, *neînțelese*, *zgribulite*, *ascunse*, *apărate*, *vegheate*, *zidite*, *înnodate*, *împărțite*, *încolăcite*, *sprijinite*, *suspendate*, *depărtate*, *asfințite*, *înghețate*, *luminare*, *răsturnate* etc. Aș spune că sunt toate abia ieșite dintr-o lucrare; efecte, urmări, stări. Determinări gata să-și capete autonomia, să se substantiveze. Această iminență a substantivului abstract definește poezia Anei Blandiana. Privirea răbdătoare a poetei, verbul ei în așteptare descriu lumea prin participii, asigurându-i prin zbateri, treceri și învieri, accesul la *idee*. Astfel, lucrul, oricare ar fi el, *învolverat*, pregătește *învolverarea*, *depărtatul* – *depărtarea*, *luminatul* – *luminarea*, *întorsul* – *întoarcerea*, *înviatul* – *învierea*. Gramatica e contrazisă. Participiul nu mai e urmarea unui verb, deci viitor, ci sămânță a verbului plin, substantivizat, a infinitului lung. Abia trecut, prezent tremurător, el prevestește lumi viitoare așezate, rotunde, feminine. Visate în limba maternă.



Gheorghe SCHWARTZ

Friedrich Ebert Weg (ori Friedrich Ebert Straße?)

Deși fiecare întâlnire cu Ana Blandiana și cu Romulus Rusan o simt firesc și plăcut, nu pot să afirm că aș fi unul dintre apropiații lor. Spun asta pentru că îmi displace profund să văd, în diferitele publicații omagiale, cum mai toți semnatarii susțin că au fost cei mai buni și cei mai dragi prieteni ai sărbătoritului. Bineînțeles, recordul îl dețin cei ce pretind că au fost zi și noapte nedespărțiți de Nichita. (Nu Nichita Stănescu, ci pur și simplu Nichita! Asta ca să nu mai încapă nici un dubiu despre gradul de intimitate la care s-a ajuns.)

Astea fiind zise, la începutul verii lui 1992, după ce mi-am luat în primire postul de la Ambasada României la Bonn, prima mea ieșire s-a întâmplat să fie la Köln, unde era programată o lectură publică a Anei Blandiana. Nu s-a arătat a fi o întâmplare prea plăcută. Mai înainte, pe un soare dogoritor, am încurcat adresa, neștiind pe atunci că în Germania mai peste tot există și un Friedrich Ebert Weg, un Friedrich Ebert Straße și, desigur, o Friedrich Ebert Brücke. Or eu am nimerit locația greșită și pe dogoarea aceea, pe stradă nici țipenie de om. În sfârșit, la un sens giratoriu, s-a apropiat un personaj care, chiar dacă nu mi-a inspirat mare încredere, s-a nimerit să fie singurul aflat în drumul meu. La întrebarea mea unde se află Friedrich Ebert Weg, individul a pocnit din călcâie, a lansat salut nazist și a răcnit că nu există nici un Friedrich Ebert Weg, ci doar un Adolf Hitler Weg. Totuși, până la urmă am reușit să ajung și la adresa corectă și am ascultat o proză de Ana Blandiana în limba română, precum și traducerea în limba germană. În sală erau vreo douăzeci și cinci de persoane. (În curând am apucat să învăț că o lectură publică unde se adună cincisprezece persoane trebuie deja socotită un succes.)

Cu toate că în mod normal ar fi trebuit să mă întâlnesc cu ei în anii studenției clujene, îi cunoscusem personal pe Ana Blandiana și pe Romulus Rusan abia cu ocazia vacanțelor la Casa scriitorilor de la Neptun. Acolo, unde pentru ai mei era singura oază de lumină a unor ani tot mai cenușii, s-au format și s-au cimentat prietenii de o viață. Deși cu mai multe cărți publicate, eu nu jucam decât în divizia speranțe, dar în vila aceea exista o democrație perfectă, așa încât celebritățile mâncau guvizi pe terasă alături de restul confrăților, nimeni nu-și permitea să se comporte bătos, pe urmă aveam să aflăm că până și turnătorii se întrețineau amiabil cu cei ce urmau să fie turnați. Pentru străinii veniți în vizită la prietenii scriitori, Blandiana făcea parte dintre VIP-uri, era recunoscută și admirată. Între noi, a fost una de-a noastră, chiar dacă, așa cum am spus, eu făceam parte dintr-un alt grup de scriitori, în marea majoritate șaptezeciști.

Poate că neașteptata întâlnire cu individul de lângă sensul giratoriu, precum și faptul că totul era încă atât de nou pentru mine, m-a făcut să intru în întregime în atmosfera prozei pe care o ascultam: un text al unui scriitor extrem de puternic, un text ce nu mi-aș fi imaginat că putea să vină de la o femeie atât de gingașă, aparent atât de fragilă.

(„Ceea ce începe prost se termină și mai prost”, stipulează una dintre legile celebre ale lui Murphy. În discuțiile de după lectură, am simțit că nu sunt privit cu prea multă simpatie. Și asta a trebuit să învăț: calitatea de diplomat român era puternic asociată cu cea de „băiat cu ochi albaștri”... Dar Murphy, cel puțin în acest caz, n-a avut dreptate: acolo, la adresa de pe Friedrich Ebert Weg – ori Friedrich Ebert Straße? –, am descoperit unul dintre cei mai importanți prozatori români.)

Pe urmă, ne-am cunoscut ceva mai bine, am devenit membru PEN cât Ana Blandiana a fost președinta secției române și când PEN România a organizat congrese extraordinare, am vizitat Memorialul de la Sighet, am continuat să-i citesc cărțile, i-am admirat rectitudinea morală. (De pildă, la Adunarea Generală a Scriitorilor din 1981, un eveniment extraordinar, păstrat secret pentru marele public, fiindcă popularizat ar fi putut declanșa ceva asemănător cu Primăvara de la Praga. Oricum, în urma acelei întâmplări, n-au mai existat nici adunări generale ale scriitorilor și nici alegeri până în 1990... Ci doar amintirea unor discursuri extrem de critice la adresa regimului, printre care și cel al Anei Blandiana.) De atunci, m-am întâlnit de mai multe ori cu Ana Blandiana și cu Romulus Rusan și de fiecare dată îmi vine foarte clar în față ziua aceea toridă de pe Friedrich Ebert Weg (ori Friedrich Ebert Straße?) din Köln, unde a citit un mare prozator român.

Nicolae LEAHU

Modulații

Inventat parcă pentru *a uimi*, de un Marino sau Góngora, deși doar „citează” denumirea unui sat ardelenesc, Blandiana, de prin părțile Sebeșului, numele poetei ANA BLANDIANA își dezvăluie cu un soi de superbie poeticitate forțată în el însuși, funcționând ca un blazon sonor cu o expresivitate îndelung cumpănită: sextetul vocalic al întregului pseudonim contrabalansează autoritar cele șase consoane, oarecum îmblinzindu-le și stimulându-le să muncească onest pe ogoarele armoniei.

Deloc sfios, cum spuneam, pseudonimul Ana Blandiana pare să-și revendice, încă de la început, o identitate perfect autonomă față de ceea ce purtătoarea lui a considerat că sînt *întîmplările* onomastice Otilia-Valeria (Doina) Coman, dovadă că biografia poetului, nutrindu-se din cea a omului, i se substituie în durată acestuia, pur și simplu eliminându-l într-un târziu din orizontul *jocului pur* al cuvintelor. Că la mijloc ar fi vreo „traumă” psihanalitică sau/și una retorică (confruntînd

energii obscure cu misterele onomasticii) e mai greu de spus, fapt e că decuparea componentelor structurii sonore a pseudonimului va dezvolta alegerea mai mult decît deliberată de către poetă a numelui artistic, un nume ales (dintr-un număr practic nelimitat de variante) și asumat ca o ie, o haină ca altele altele, desigur, dar și un semn al sărbătoreșcului, al vîrstei, al sensibilității și-al toposului pe care îl ilustrează.

Debutînd, melodios, cu prenumele Ana și încheindu-se, la celălalt pol, al numelui, cu secvența sonoră... -ana (v. ebraicul *hanah* = a avea milă, a binevoi), pseudonimul ANA BLANDIANA conține în miezul său și prenumele Di(ana), semnalînd, încă o dată, prin formantul *di*, o altă dublă ipostaziere nominală (ascunsă!), dar și o nu mai puțin discretă aluzie la dimensiunea cromatică a construcției lingvale, implicînd asocieri cu *blan*[c], *blan*[che], bălan, blond, alb, pentru a institui, la limită, ideea de puritate, un subiect predilect de reflecție în opera poetei. Planul secund al numelui pare să codifice, deci, ecuația *milă-puritate-vânătoare* sau, mai exact, pentru partea finală a arcului semantic nominal, o evocare a zeiței protectoare a vînației și a animalelor. Astfel, *mila*, amplificată de dubla rezonanță a prenumelui Ana, vizînd curent suferința din sfera umanului, se întîlnește, într-o paradoxie simbolică, cu *mila* pentru... vietăți, implicit – pentru *toate celelalte*. Explorat, recunoaștem, dintr-un impuls fantezist, pseudonimul *Ana Blandiana* (cum aflăm, satul Blandiana adăpostește, caz mai rar la noi, vestigii ale unui templu dedicat lui Mithra, *zeul luminii* în mitologia persană!) ni se arată ca cel mai frumos posibil nume – căutat/inventat – de un poet și, mai ales, de un poet debutînd sub auspiciile autorului... „Poemelor luminii”. Iar cît adevăr există în această demonstrație ține deja de semnificația pe care sîntem dispuși să o atribuim fiecărui gest auctorial în calitatea lui de ingredient inalienabil al actului poetic.

* * *

Opera Anei Blandiana o descopeream relativ tîrziu, prin anii 1988-1989, începînd cu însemnările de călătorie din „Orașe de silabe”, cu exploziva poezie „O vedetă de pe strada mea”, comentată în mai multe emisiuni ale postului de radio „Europa liberă” (ediția princeps a cărții „Întîmplări de pe strada mea”, retrasă din librării în august '88, o primeam cadou de la profesorul câmpinean Petre Brezeanu) și romanul „Sertarul cu aplauze”. Abia în primăvara lui 1994, un alt dar, al Laurei, o profesoară din Dorohoi cu o privire voronețeană, mă pune în fața antologiei de „Poezii” din 1974 a Anei Blandiana. Este volumul care, alături de „Drumul” lui Marin Sorescu, „Fiziologia poeziei” de Nichita Stănescu și „Cartea de vise” a lui Leonid Dimov au făcut ani de zile naveta Drochia-Bălți, re-alfabetizîndu-l liric pe junele profesor basarabean care eram și conectîndu-l la poezia *supergreilor* generației '60.

* * *

* * *

După lansarea, în 1995, a primelor două numere ale revistei „Semn”, nu fără peripecțiile care însoțesc orice inițiativă artistică în mărginime, unde demagogia patriotardă concurează loial doar ciocnitul oalelor și ulcelelor, întreg anul 1996 am tot dat țircoale scrise și pedestre unor stabilimente de profil cultural și filantropic sau, pur și simplu, suspectabile că nu detestă literele, mai cu seamă pe cele latine. Cam spre vara lui '97, când și la București se instalase cât de cât *schimbarea* (sub un stindard similar mărșăluise prin hopurile și vîlcelele „țărișoarei” și oastea de strînsură agrarian-nomenclaturistă a lui Petru Lucinschi), un congener influent în mediile politice, care tocmai mă testa ideologic în eventualitatea unei angajări sartriene, îmi promise să-mi obțină o audiență la președintele Fundației „Academia Civică”.

Prevenit de asistentă că întrevăderea „nu poate dura mai mult de 4-5 minute, agenda doamnei Ana Blandiana fiind supraaglomerată”, i-am raportat militărește poetei fondul chestiunii, punînd alături de cafelele aburinde cîteva exemplare din numerele vechi ale revistei. E clar că, limitîndu-se la două minute (celelalte două le rezervasem unei eventuale reacții de răspuns), expozeul a ceea ce dorisem să spun nu cuprinse nici vreo referință la circumstanțele anului 1812; nici acrobațiile fanariote ale dragomanului Moruzi; nici întreg tîrgul marilor puteri în jurul județelor din sudul Basarabiei (în care intrase și ieșise penit de cîteva ori și Bădicul meu); nici vehemente intervenții publicistice eminesciene în „ceștiunea Basarabiei”; nici înfiul vot acordat Unirii, în 1918, de Consiliul județean Bălți; nici raportul flagrant dintre numărul mare al publicațiilor evreiești și rusești și cel al efemeridelor în română în perioada dintre cele două războaie, atît la Chișinău cît și la Bălți; nici anii 1940, 1941, 1944, 1991 și atîtea alte date istorice și statistice invocabile în contextul unei pledoarii (și) pentru o publicație de cultură românească în Basarabia. Despre toate acestea aveam să vorbim pe îndelete mai mult de o oră, după ce Ana Blandiana, luînd o revistă de pe masă, o răsfoi pagină cu pagină înainte și înapoi, pînă se opri la poemul „Norii” de Iosif Brodski în tălmăcirea lui Mihai Vîrțanu. „Un splendid poem!” – observă poeta, după ce îl parcurse. Nu puteam rata o asemenea ocazie: „Brodski s-a născut și a crescut în Casa Moruzi din Petersburg”, am adăugat...

Deși asistenta deschidea din cinci în cinci minute ușa biroului, ciocnînd nedumerită cu arătătorul în ceasul de mîină, Ana Blandiana n-a dat niciun semn de nerăbdare, întrebînd, ascultînd, precizînd.

După ce dădu două-trei sunete, solicitînd „un sprijin pentru o revistă de cultură din Basarabia”, poeta îmi dictă un număr de telefon, pornind de la care, a doua zi, urma să merg și să depun o cerere instituțiilor în stare să-și pună oficial problema presei de cultură din Basarabia...

Revista reapăru în toamna anului 1997.

Artă sincretică la origine, încorporînd acompaniamentul frunzei sau lirei și elanul coregrafic al ritului în fonosintaxa discursului, poezia cîștigă imens atunci cînd memoria afectivă a cititorului reușește să reimprime cuvintelor rostirea inconfundabilă a poetului. Timbrul grav, ușor tremurat, învîluind un suspin aproape imperceptibil în aritmia înalt emoțională a dicțiunii fac melodia specifică a poeziei Anei Blandiana. Un privilegiu, a avea conservată în auz *natura vocii poetului*, vibrația ei originară, răzbind la suprafață prin înfrîngerea neconținută a spaimei că verbele întrupează mai degrabă eșecul, perfecțiunea lustruită a intangibilului. Astfel aud rostindu-se, rostesc auzindu-le antologicele poeme „Legături”, „Dorința”, „Trup amar”, „Dacă ne-am ucide unul pe altul”, „Mamă”, „Rugăciune”, „Prin neființă”...

Vasile DAN

Un nume al poeziei române

Ana Blandiana este cel mai curat nume pe care îl știu al scriitorimii noastre de astăzi. Oricum ai privi-o: ca *poet* ori, mai ales, ca *intelectual* activ în spațiul public postdecembrist. Mai puternic decît mulți dintre noi, chiar și înainte de 1989 cînd era, ca să mă exprim așa, eufemistic, greu. Ea a dovedit însă că nu și imposibil. Știu că Ana Blandiana, și-ar dori *astăzi* – s-a exprimat nu o dată explicit în acest sens, în interviuri, în dialoguri – să fie văzută numai ca *scriitor*. În primul rînd ca poet. Acest lucru, trebuie să-l spun repede, vine dintr-o adîncă frustrare, dezamăgire ori, mai precis, amărăciune după o luptă civică la vedere, pe față, în stradă, în agora, cel mai percutant în media, în primii ani de după revoluție sau cum se vor fi fiind numit evenimentele, fractura istorică din decembrie 1989; o luptă cu sacrificiul de sine asumat, cel al ignorării propriei creații literare – remarcabile! - aproape un deceniu întreg. Un deceniu de vîrf pentru orice scriitor. Mai exact, între anii 45-55 ai propriei vieți. Care scriitor și-ar pune în paranteză, bucuros, tocmai această vîrstă literară? Ana Blandiana a făcut-o, mîntuind, așa zicînd, condiția vinovată a altora, ca să nu spun a scriitorului român în general, cel de dinainte de 1989: nu o dată laș, oricît de multe și de credibile omenesc ar fi scuzele, „aflat sub vremi”, ori, măcar, umil. Mare, dar mare democrat, pur democrat însă *astăzi*. *Alianța Civică*, creată, lansată și orientată cu ținte democratice precise de Ana Blandiana în acei primi ani tulburi postdecembriști (cu mineriade oribile, cu fluxuri și refluxuri camuflat comuniste și securistic-perfide sub noul veșmînt al naționalismului, cu incriminarea, încă o dată, a partidelor politice istorice – PNTCD, PNL și PSD Cunescu -, a liderilor acestora, a puștinilor, și cu atît mai prețuiți opozanți ai regimului comunist, a disidenților pe



care eu nu-i confund cu opozații politic chiar în timpul dictaturii), a produs adevărata decuplare a României de comunism. Din ea s-a născut un partid nou, PAC, și o alianță, Convenția Democratică, care a înlocuit în 1994 comunismul rezidual din fostul FSN și din derivatele lui structuri politice, precum și alegerea unui președinte, Emil Constantinescu, mai credibil în fruntea noii direcții democratice a României. Când se vor cunoaște și recunoaște mai bine faptele, luptele invizibile de idei, de teze și antiteze ale acelor zile, atunci se va vedea și rolul crucial, transparent și clar al acestui poet (*nota bene*: ea și-a ales genul), Ana Blandiana, în câștigarea adevăratei „direcții democratice” a țării. Ca după orice bătălie câștigată, primii înlățurați au fost, chiar în timpul CDR, genitorii acesteia, inocenții devotați pînă peste cap unui ideal, obsedați de o reformă morală interioară, vulnerabili însă tocmai de aceea înaintea celor cu ținte pragmatice precise, cu dorință de înăvuiere și de putere politică, iute și fără scrupul. Ei, în frunte cu Ana Blandiana, vor fi și primii măturați de lupii tineri politici sau de cei mai bătrîni dar cu părul schimbat, cei ai noii oportunități. Morala în politică, atît de des și enervant invocată de Ana Blandiana în acei ani, chiar la curtea Convenției Democratice, chiar la președinția nouă a țării, în mare măsură, de dînsa inventată, s-a dovedit o vorbă goală, o vorbă tot mai greu digerabilă. Pînă la a fi repudiată. Așa că Ana Blandiana s-a retras, nu știu cît de spășită, nu știu cît de învinsă, înapoi la poezie, la literatură, la uneltele sale adevărate. Recunoscînd că ele sînt singurele care nu au trădat-o niciodată. S-a retras e doar un fel de a spune: fiindcă ea a rămas pe baricadele mai subtile ale ei: cele ale resuscitării memoriei noastre colective, împrăștiind-o cu fapte care să ne țină treji, în stare de veghe, prin înființarea, împreună cu Romulus Rusan, a Memorialului de la Sighet. Poate cel mai important refugiu, ce astăzi pulsează viu, al memoriei oamenilor adevărați, al faptelor lor de sacrificiu și supliciu din timpul dictaturii comuniste, cel mai important din tot Estul, fost comunist, al Europei.

Ana Blandiana, și poate doar asta ar accepta să-i spunem, este o mare poetă. În ea filonul metafizic al marii poezii ardelenesti iradiază intens, încă de la debut (1964). Sub forma unei poezii subțire caligrafiată, melancolic existențială, sacerdotal luminoasă: *Persoana înțîia plural* (1964), *Călcîiul vulnerabil* (1966), *A*

treia taină (1969). Să nu uităm că perioada istorică în care apar aceste cărți este una ce vine imediat după „obsedantul deceniu” (Marin Preda), după hiatusul, după marea pervertire literară stalinistă din anii cincizeci-șaizeci. Reanimarea poeziei române după colapsul ei stalinist s-a întîmplat nu doar prin Nichita Stănescu, prin Cezar Baltag ori Ion Alexandru, ci și prin Ana Blandiana. Cărțile de poezie ale Anei Blandiana de după 1989 (*Soarele de apoi*, *Refluxul sensurilor*, *A fi sau a privi*, *Patria mea A4*), consolidează imaginea unei Ana Blandiana reflexivă, a cărei mare sensibilitate are întotdeauna un ecou metafizic adîncind semantic poemul.

Cărțile ei de eseuri, *Cine sînt eu?*, *O silabisire a lumii*, *Spaima de literatură*, aparțin unui spirit interogativ febril pentru care oficierea literaturii, ca regat al ficțiunii pure, e de negîndit în afara omului real, el însuși atît de problematic, de neliniștit. Tradusă în numeroase limbi ale pămîntului, ea a beneficiat de multe premii literare internaționale. Personal, cred că ar fi meritat, mai ales, în primul deceniu după implozia comunismului în tot estul Europei, doar pe cel mare: Nobel pentru literatură. Motivațiile erau suficiente și din orice parte ai privi lucrurile. Că nu s-a întîmplat asta, e o altă ingratură – vai, nu prima – pe care o putem împărți, noi toți, cu Ana Blandiana. Nu știu însă dacă nu și din vina noastră.

Jan Willem BOS

Forța cuvîntului

Pe Ana Blandiana o cunosc de atîtia ani, încît nici nu-mi amintesc cu ce ocazie, unde și când ne-am întîlnit prima dată. Ne-am văzut de foarte multe ori în decursul anilor, mai ales în România, dar și în Olanda, și am urmărit – și urmăresc – cu interes și admirație cariera ei scriitoricească. Dar nu numai. Știu ca a fost foarte îngrijorată de direcția pe care a luat-o România în anii de după revoluție, sau de direcția pe care ar fi putut s-o ia în cazul în care societatea civilă ar fi lăsat toată evoluția țării pe mâinile politicianilor. De aceea, Ana Blandiana s-a implicat, împreună cu soțul ei Romulus Rusan, cu o mare energie, dăruire și înverșunare, în acțiunea amplă „Academia civică”, care continuă pînă în ziua de astăzi. Rezultatul cel mai important, pe lângă foarte multe volume publicate (memorialistică, istorie, mărturisiri etc.), este, după părerea mea, Memorialul de la Sighetul Marmăției, care este nu doar un muzeu dedicat victimelor persecuțiilor comuniste, dar și o amintire vie a unei epoci care risca să fie ignorată, în România de astăzi, dacă nu chiar uitată.

Am avut ocazia să particip și eu la simpozionul organizat mulți ani la rînd de către Academia civică la Sighet, la ediția la care principalul subiect de discuție a fost anul 1968, intervenția sovietică în Cehoslovacia și implicațiile ei pentru România.

Cu stupeoare a trebuit să constat că tocmai pentru acțiunile ei civice, acțiuni de păstrare a memoriei crimelor comuniste, Ana Blandiana a fost atacată, în repetate rânduri, de nostalgici după regimul totalitar, sau chiar de slugi ale dictaturii, cărora probabil nu le convenea dorința poetei să scoată la iveală adevărul despre epoca comunistă și să păstreze amintirile ultimilor supraviețuitori ai gulagului românesc. Parafrazând o veche vorbă americană, trebuie să spun că, din păcate, în România posttotalitară, marca unui om cinstit este că toți marțafoii se unesc în cârdășie împotriva lui.

În momentul în care am început să studiez literatura română la Universitatea din Amsterdam, pe la mijlocul anilor șaptezeci, Ana Blandiana era deja o prezență de neocolit în peisajul literar românesc, mai ales în domeniul poeziei, cu vreo cinci volume traduse. De când am avut primul contact cu opera ei, scrierile ei m-au însoțit pe tot drumul învățării limbii române și cunoașterii culturii românești.

Deja înainte de revoluție am tradus din poeziile ei publicate, spre groaza cenzurii, în revista *Amfiteatru* în anul 1984, numărul fiind retras de urgență, cu repercusiuni grave pentru redacție și autoare. În aceeași epocă, în contextul în care Occidentul se îngrijora din ce în ce mai mult de situația din România, am făcut și o versiune în neerlandeză a poeziei *O vedetă de pe strada mea*, faimoasa baladă a motanului Arpagic, în care cerberii regimului totalitar l-au recunoscut, pe bună dreptate, pe numitul Nicolae Ceaușescu. Regret că am rătăcit textul traducerii mele și nu-l mai găsesc, dar mă consolez cu faptul că un ziarist olandez a furat o bună parte din el și l-a publicat într-o carte scoasă la repezeală după revoluție pentru a putea profita de interesul care exista pentru România – un interes care, din păcate, a scăzut apoi considerabil.

Aș fi nedreptățit-o pe Ana Blandiana dacă aș fi tradus numai aceste poezii „politice”, deoarece viziunea ei poetică este evident mult mai largă. Doar nu pentru Arpagic și „Cruciada copiilor” a fost invitată în Olanda în cadrul festivalului internațional de poezie din Rotterdam, Poetry International, și pentru a participa la festivalul Dichter aan Huis, „Poetul acasă” – casa respectivă fiind Ambasada României din Haga, care s-a dovedit de atâtea ori un loc primitor și pentru cultură. În anul 1998 am reușit să scot un modest volum de poezii ale Anei Blandiana *Gedichten*, la foarte mica mea editură Go-Bos Press, în care am adunat poezii din toate volumele poetei, de la volumul de debut până la primele volume apărute după căderea regimului comunist.

În anul 1992, editura Van Gennep din Amsterdam a publicat un volum de proză scurtă, o selecție din textele strânse în cartea *Proiecte de trecut*, apărut cu titlul *Imitatie van een nachtmerrie* (Imitație de coșmar). Volumul tradus a fost mult

apreciat de critică, un critic de la prestigioasa revistă săptămânală *Vrij Nederland* nominalizându-l chiar printre cele mai bune trei cărți ale anului.

Din pana Anei Blandiana au curs multe lucruri care, sunt convins, vor dăinui, dar vreau să închei cu un aforism al ei care mi s-a înfipt în minte. Poeta a scris undeva că singura scuză pentru poezie este faptul că este inevitabilă. Cred că prin această atitudine exprimă o mare încredere în forța cuvântului și, implicit, în necesitatea literaturii – o încredere care constituie un mesaj important într-o epocă în care cultura în general este amenințată de indiferență și mercantilism. Dar pe lângă asta, cred că Ana Blandiana merită și toată admirație noastră pentru faptul că s-a implicat în multe acțiuni politice și civice, atât înainte de revoluție cât și după, oarecum împotriva firii ei de poetă, pentru că i s-a părut necesar – inevitabil? – acest lucru. A depășit menirea ei poetică pentru a răspunde la marea provocare ce era și este România posttotalitară, rămânând în același timp fidelă și poeziei. În continuare luptându-se cu acea patrie a ei, care este coala de hârtie A4 – și cu acea patrie fizică a ei, care pretinde în continuare o înțelegere prea mare din partea cetățenilor ei.

Nicolae OPREA

Naturalețe și luciditate poetică

Consolidându-și antologia din colecția de consacrare „Cele mai frumoase poezii” din 1978 pe temeiul volumelor care jalonează etapele maturizării psiho-poetice (*A treia taină*, *Octombrie, noiembrie, decembrie* și *Somnul din somn*), Ana Blandiana își revendica atributele unei acute conștiințe artistice. Se configurează în *Poeme* o reprezentare fidelă a evoluției lente, quasi-imperceptibile de la confesiunea spontan-jubilativă din *Persoana întâia plural* (1964) la meditația grav-austeră și interogația febrilă specifice ultimului volum. Între aceste extreme se desfășoară un proces complicat de abstractizare a imaginii, pe fondul filtrării voluntare a senzualității probate la debut. Dacă în faza incipientă a procesului există o perpetuă oscilație între concret și abstract, între apropierea empirică a universului și nostalgia transcendenței, spre final se încheagă veritabila simbioză dintre emoție și idee. În cazul Blandianeii reacția afectivă este irelevantă altfel decât prin intermediul percepțiilor olfactive, tactile sau audio-vizuale, însă deschiderea simțurilor este prezidată de ochiul lucid al rațiunii ordonatoare. Însăși frenezia rostirii din primele volume era epurată de orice contingență, căci impulsurile impure apăreau extirpate din germene: *Vreau tonuri clare/ Vreau cuvinte clare,/ Vreau mușchii vorbelor să-i simt cu palma,/ Vreau*

să înțeleg ce sunt, ce sunteți./ Delimitând perfect de răs sudalma/ Urâsc tranziția, mi se pare trivială/ Adolescența strălucind de coșuri pe obraz. În acest fel, spontaneitatea converge permanent cu luciditatea, trasând coordonatele unui lirism de maximă rigoare.

Odată depășită vârsta frenetică, poeta își delimitează un climat poetic autumnal sau hibernal, în care se bănuiește, astfel, intruziunea anotimpurilor impure odată plecată, cu propria expresie, *Din auster și din naivitate*. Pe fondul doritei metamorfoze poetice, a percepția naturalului se acutizează. În poezia mai nouă a Anei Blandiana, confuzia regnurilor (mineral/animal/vegetal) apare ca reflex al maculării peremptorii. Poezia însăși este înțeleasă ca risc, eroare, vină culpabilă (*Un pas înțelept – ghilimele/ Un pas greșit – poezie*). Se insinuează, în varii aspecte, sentimentul culpabilității prin cunoaștere. Corolarul acestei maculări resimțită organic este și invazia senzualității în limitele unui lirism îndeobște decantat, trecut prin filtrele silicoase ale memoriei. Aș spune că un puternic fior senzual înlesnește percepția cosmosului. Imaginile poetice, în linia lui Ion Pillat prizat prin Fundoianu, degajă o senzualitate studiată, îndelung limpezită. Așadar, nu decorațiunile stilistice impresionează, și nici reprezentările fruste sau dimpotrivă acuzat livești, ci pur și simplu înregistrarea decorativului existent ca atare în natură. Dar „impudicele fructe” ale Blandianeii nu vor alcătui o natură statică, căci sunt reintegrate dinamicii naturale: *Impudice fructe crăpate,/ Arătându-și sâmburul gol,/ Înălță-n văzduhul pierdut/ Aburi mirați de alcool;/ Miros vegetal de iubire sub soarele picotitor/ În care plante de aur/ Răsar, dorm o vară și mor;/ Lene fierbinte și-adâncă,/ Unde se-opresc și albinele,/ Lumină atât de puternică,/ Încât stinge răul și binele/ Într-o beatitudine/ Uimită ea însăși de sine/ Fructe senzuale cu viermi/ În cârnile dulci de rușine*. Atari versuri par să illustreze remarcă lui George Călinescu, după care speciile vegetale „încântă liric prin animalitatea lor”. Poeta, sub atracția vegetalului, realizează cu adevărat o „viziune spirituală a speciilor”, captând posibilele metamorfoze și stările tranzitorii într-un sistem de analogii bine încheiat pe baza transferului interregnal. Naturismul poetei este liminar blagian, totuși n-au lipsit vocile incriminatoare în acest sens. Că Ana Blandiana și-a delimitat stilul sub tutela lui Blaga este un fapt neîndoielnic, dar observația este prea generală și ar cuprinde sub incidența acuzației (dacă am considera-o astfel) majoritatea poezilor contemporani descinși din spațiul austerității ardelenesti. Căci ipostazierile vag similare și voluntarele recurențe sintagmatice (*Vreau satul cu sunetul lacrimii mele, de pildă*) nu desemnează automat identitatea atitudinii lirice.

Instrumentarul poetic mărturisește nostalgia tradiției (zăpezi, miei/turme, roiuri de albine, rouă ș.a.), dar Blandiana se vedește un spirit urban care redescoperă natura și satul cu privirea citadinului dezabuzat de repetate experiențe artistice. De altfel, regretul mărturisit al absenței satului din propria biografie se traduce prin nostalgii nelămurite (Cf. *În satul în care mă întorc*) și, mai cu seamă, printr-o receptare artizanală a acestei realități distincte. În consecință, poeta își reprezintă un „sat de mult pustiu”: *Un cuib de barză*

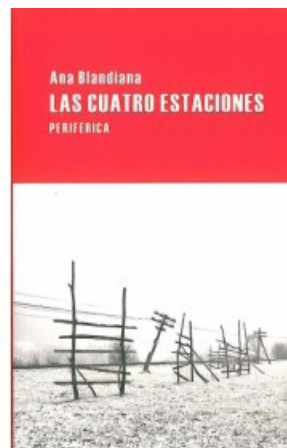
pe un horn stingher/ Un ol știrbit în parul unui gard/ Tablouri fără sens care atârnă/ Pe zidurile minții și mă ard. Se degajă, astfel, un estetism al experienței lirice, spontaneitatea pare dirijată (deși mai transparent oarecari nostalgii ale purității originare), emoțiile sunt stilizate, create prin intermediul ambianței. De unde și postura studiată ori simulacrul poeziei într-un mediu recunoscut, în genere, ca depozitar al lirismului (recte, satul; in extenso, natura). În acest fel, microcosmosul se proiectează în cosmic. Poeta își provoacă deliberat emoțiile, sentimentul este mai degrabă estetizant decât spontan, iar gesturile, uneori studiate. Deloc întâmplător, reprezentarea peisajelor este îndeosebi olfactivă și nu în regimul pastelului tradițional: *Mai mult miros/ decât imagine sau sunet/ Miros de fum în seară mai ales/ Când se-ntorc cirezile-ațipite/ De prea mult lapte înflorit în șes/ Miros de lapte care face spumă/ ... / Miros de paie ude/ Și de grâmez de boabe/ Miros de piramide de grâu urcat spre cer*.

În limitele acestei poezii de senzații stilizate, peisajul pare filtrat printre pleoape (*La marginea genelor unde/ Peisajul se face subțire/ Și numai al tău*), cu alte cuvinte, devine peisaj interior. Ipotezele predilecte apar, astfel, prețioase, îndelung căutate ca generatoare ale fiorului liric. În asemenea condiții, și gesticulația, deloc solemnă, se umanizează, dar sub imperiul aceleiași propensiuni livești, după cum indică și acest „gest” poetic, spontan în aparență: *Ce moarte aromată se coace în gutui!/ Ce ți-ai dori mai mult s-arăți?/ C-un gest pios și sigur pui/ Rotundul aur putred printre cărți*. Se imprimă discursului o anume armonie naturală, după sistemul răsfrângerilor în artă. „Sub soarele domol”, poeta contemplant cosmosul cu gravitate, iscodind, calmă și senină, înțelesurile lumii. Clasicismul evident al imaginilor se trage din această contemplație senină: *În nopți clinchetitoare să stau și să contemplan/ Singurătatea lumii și plânsul ei enorm/ Reverberat în nouri ca-n murii unui templu/ Pe când viața-mi trece și turmele îmi dorm*. Ana Blandiana și-a configurat un stil poetic de indiscutabilă originalitate, impresionant prin economia mijloacelor artistice. În cadrul unei viziuni naturiste, s-a încheiat treptat un sistem rotund de analogii, sinestezii și metafore sintetice. Receptarea acută a unei naturi stilizate, remarcabilă în culegerile definitorii din anii '70, imprimă liricii o benefică austeritate care împrumută ceva din „liniștea disciplinată a nopții”.

Prefigurată prin poemele revoltei din 1984, publicate în revista „Amfiteatru” (*Eu cred, Cruciada copiilor, Delimitări, Totul*), culegerea *Arhitectura valurilor* (1990) demonstrează conectarea decisă a poetei la realitate și radicalizarea atitudinii morale. Este aceasta ultima carte scrisă sub amenințarea cenzurii comuniste și, totodată, prima carte total necenzurată a Anei Blandiana. Era deja terminată în 1987 – aflăm din avertismentul introductiv, datat 28 decembrie 1989 – așadar, cu un an înainte de a i se interzice semnătura. Ea exprimă o stare de spirit, ne avertizează în continuare poeta, „în care exasperarea și umilința, mânia și disperarea, rușinea și revolta se topeau în sentimentul iminenței sfârșitului ca unică alternativă a atât de improbabilei salvări”. Sunt numite aici

temele acestei poezii în registru acut, decurgând din exacerbarea suferinței declarate. Înțeleasă ca „oglină” a explicitei stări de spirit, poezia reflectă fidel universul concentraționar a cărui presiune este resimțită până la nivelul fiziologic. Exasperarea spiritului debordează pe măsură ce se amplifică durerea pricinuită de umilirea trupului. Iar unica soluție e întrevăzută în „moartea benevolă”, ca o fatalitate a destinului prescris unei colectivități ce pare să boicoteze istoria. Paradoxal, însă, pesimismul poetei apare atenuat sub acțiunea unei lucidități bulversante. Se practică, în *Arhitectura valurilor*, un fel de terapeutică a sincerității ca formă a protestului poetic. Istoria delirantă va fi filmată în ralanti spre a i se descoperi toate bolile umane. Se aseamănă cu o mașinărie stricată pe care poetul o demontează minuțios, cu atenția captată de modul funcționării mecanismelor obscure. În acest fel, mișcarea este iluzorie, întrucât istoria, trăită „în trecut” (sau „cu încetinitorul”), este ea însăși un amestec de „străvechi ruine și demolări viitoare”. Ființa umană umilită, privată de libertatea elementară (*A muri din lipsă de libertate/ Ca din lipsă de aer* – e o formulă memorabilă), prizonieră a timpului încrâncărit și crispat, se află într-o tensionată stare de așteptare, pândind momentul reîntrării în istorie: *Vom încerca atunci/ Să înțelegem/ Cum am căzut în somn/ Cât am dormit/ Și cum am fost în stare/ Să visăm/ Atât de monstruoase forme/ Metabolismul nostru e de vină?/ Traumatismele enorme/ Pe care în copilărie le-am trăit?/ Sau poate nici nu aparține vieții/ Misterioasa spaimelor toxină?/ Cândva ne vom trezi/ Și-o să ne pară/ C-am fost în moarte și c-am revenit.*

Registrul confesiunii poetice (fiindcă avem de-a face, în fond, cu o confesiune patetică) este îndeobște aluziv și simbolic. Se reconstituie un ev mediu terifiant, un univers coșmarec (*Ev de subsoluri și rigole*), tutelat de „timp(ul) murdar” în care până și razele soarelui sunt *grase, tremurătoare/ Răsărite din canal*. Este o lume de sclavi pentru care evadarea devine posibilă numai în somn (*Ce răzbunare! Ultimul dintre sclavi/ Căruia nu i-a trecut niciodată prin minte/ Cum ar fi liber/ Și care începe să tremure/ Numai la gândul/ C-ar putea face/ Cel mai neînsemnat gest de revoltă/ Evadează/ Prin simpla plecare a genelor/ Scapă oricărui control*), întrucât viziunea asupra vieții corespunde unei descinderi în infern (Cf. *Un infern*). Pe acest fundal alegoric se proiectează, în stop-cadru, imagini ale prezentului obsedant sugerând alienarea și destrămarea clasei țărănești (Ex.: *Opriți/ În crisalida voastră țărănească/ Fluturul navetist, fatal!; Țăranii altoiesc abonamente de tren/ Pe coarne uscate de pluguri*), demolarea mănăstirilor sau glisarea bisericilor din centrele urbane (*Și iată, bisericile/ Pornesc să alunece pe asfalt/ Ca niște corăbii/ Încărcate de spaimă*), sistematizarea forțată a satelor etc. Referința la real culminează cu reprezentarea transparentă a celui *Fără nume* din poemul omonim, recte ex-dictatorul, să-l numim noi, Ceaușescu: *Vorbim de el mereu/ Cum tot mereu/ Atingi cu limba dintele ce doare/ Când îl uităm o clipă-i sărbătoare/ Iar pomenirea lui bolnavă/ E și-n blesteme și în rugăciuni/ Îl luăm în doze zilnice/ Ca pe-o otravă/ La care devenim astfel imuni*. Într-un alt poem, în aceeași tonalitate sarcastică, este sancționată „limba de



lemn” a sloganurilor și producțiilor patriotarde: *De ce să jignim lemnul/ Numind cu făptura lui dulce/ Această hecatombă/ De vorbe ucise/ Și lăstate să putrezească/ În creierul nostru,/ Acest wax museum al sintaxei/ Și morfologiei/ În care adevăruri împăiate/ Sunt așezate în poziție de drepti/ Și făcute să umble (Gramatică).*

Una dintre temele obsedante ale discursului poetic de maturitate este tema vinovăției. Sentimentul culpabilității, care decurgea altădată din cunoașterea (artistică) a secretelor naturii, se insinuează acum prin prisma aderenței la factorul social. Singurătatea nu mai constituie o soluție acceptabilă atâta vreme cât lumea este împărțită în victime și călăi. *Calitatea de martor*, ca să uzez de expresia poetei, poate reprezenta o postură privilegiată față de misterul cosmic, dar incumbă un mare procent de vinovăție prin dezimplicare, prin neparticipare la real (*La judecata marilor coșmare/ Și martorii sunt vinovați – în enunț poetic*). Dilema artistului dintotdeauna – între implicare și izolare solitară (*Curaj de a opta/ Între suferința tipătului/ Și cea a tăcerii/ Forță în stare să se hotărască/ Între fuga în afară/ Și fuga înlăuntru*) are cu totul altă semnificație în cazul de față. Ana Blandiana – și nu doar ea – trebuia să opteze între colaboraționism sau (auto)izolare, între acceptarea tacită și critica sistemului, între tăcere și revoltă. Și va alege variantele din urmă, cu toate riscurile opțiunii. Poemele din *Arhitectura valurilor* sunt probatorii. Chiar dacă, în ultimă instanță, vor fi considerate doar „documente ale memoriei colective”, însemne ale unui moment istoric intrate sub incidența efemerului. După această carte eliberatoare, lirica Anei Blandiana poate reveni „în sine însăși”.

Recunoscută pentru curajul ei, civic și estetic, Ana Blandiana s-a alăturat scriitorilor anti-colaboraționiști care s-au opus, fățiș ori disimulat, sistemului totalitar. Poemele rezistenței sale, satirice sau de-a dreptul pamfletare, circulau din mână în mână, ca niște „manifeste multiplicare”. Este bine știut cazul fabulei cu tiranul Arpagic dintr-o, altfel, inofensivă carte pentru copii. Deși fusese retrasă din librării, la scurt timp după apariție, *Întâmplări din grădina mea* va intra definitiv în conștiința publică. Ferindu-se de ochii copiilor, părinții își transmiteau complice exemplarele scăpate pe piață, făcând haz de necaz, cum se spune. Alte poeme demascatoare, unele incluse în *Arhitectura valurilor*, altele recuperate în antologia de mai târziu *La cules de*

înger (1997), vor fi citite apoi doar în paginile revistelor literare, „grație curajului și solidarizării redactorilor” – cum mărturisea poeta. Măsurile represive oarecum mascate, luate cu aerul blândității condescendente, culminează cu interdicția de semnătură pusă în aplicare din august 1988.

Ion BUZAȘI

Ana Blandiana. Note despre poezia religioasă

În publicistica Anei Blandiana este o secvență memorialistică, o duioasă amintire, care explică poezia sa de inspirație religioasă: „Nu pot să-mi imaginez cum aș fi rezistat tuturor încercărilor prin care am trecut de-a lungul vieții fără sentimentul născut atunci că nu sunt singură, că lângă mine se află mereu, protejându-mă și gata să mă ajute, *îngerul păzitor* din rugăciunea de la marginea patului. Și asta pentru că pur și simplu nu aș fi rezistat. Toată puterea, tot curajul și chiar toată inteligența pe care m-am sprijinit mai târziu proveneau din acel miraculos sentiment al nesingurătății descoperit în prima copilărie.” (v. Ana Blandiana, *Înger, îngerășul meu*, în „Acolada”, 2011, nr.12, p.4) Este rugăciunea cunoscută și atât de duioasă pe care ne-au învățat părinții sau bunicii noștri la puțină vreme după deprinderea graiului: „Înger, îngerășul meu,/ Ce mi te-a dat Dumnezeu,/ Totdeauna fii cu mine/ Și mă-nvăță să fac bine./ Eu sunt mic, tu fă-mă mare;/ Eu sunt slab, tu fă-mă tare;/ În tot locul mă-nsoțește/ Și de rele mă păzește./ Fie noapte, fie zi,/ Cât pe lume voi trăi. Amin.” Poeta exprimă în această confesiune o idee fundamentală a poeziei religioase a lui Vasile Voiculescu: fundamentul educației religioase, creștine se pune în copilărie. *Isus din copilărie* exprimă această idee sub forma unei poetice rememorări a datinilor și obiceiurilor sfinte din Săptămâna Mare, la care copilul de altădată participa cu toată însuflețirea, chiar dacă nu înțelegea semnificația teologică profundă a acestora. Odată rememorarea încheiată, poetul folosește adresarea directă: este o concluzie sau o învățătură a acestei minunate zestre sufletești, care este *credința* în sufletul unui copil, în stare să-i dea puterea de a înfrunta încercările vieții: „Mângâietorule încununat cu spini,/ Oricâte-amărăciuni am înghițit pe cale,/ Mi-s încă stupii sufletului plini/ De toată mierea amintirii tale”. Și aceeași idee o exprimă Eminescu în publicistica sa religioasă, susținând că, în ciuda vitregiilor vieții și a nenumăratelor influențe suferite de om în decursul vieții, „caracterele crescute sub influența biografiei lui Hristos, și cari s-au încercat a se modela după al lui, rămân creștine.”

Așa se explică frecvența *motivului îngerilor* în poezia Anei Blandiana: *Elegie de dimineață*, *Întrebări*, *La cules de îngeri*, *Leagăn*, *Metamorfoze* etc. În *Elegie de dimineață*, prezența antitezei, procedeu frecvent în

creația sa poetică, cenușă/ninsoare, moarte/viață curată, solicită poetei o atitudine profetică de avertisment: „Or să vină ninsori mult mai mari după mine/ Și tot albul din lume va ninge pe voi,/ Încercați să pricepeți legea de pe-acum,/ Or să vină uriașe ninsori după noi,/ Și nu veți avea destulă cenușă,/ Și copiii de mici învăța-vor să ningă/ Și-o să acopere slaba voastră tăgadă,/ Și intra-va pământul în rotirea de stele/ Ca un astru arzând de zăpadă” – în care versul „Și intra-va pământul în rotirea de stele” – pare o reminiscență a celebrei încheieri a *Paradisului* dantesc, elogiu al iubirii creștine, ca uriașă forță cosmică: „Iubirea care mișcă sori și alte stele.” Interogațiile candidе ale copilului din poezia *Întrebări* au legătură directă cu rugăciunea din copilărie, puritatea vârstei configurând sub forma întrebărilor un eden terestru, în care să domnească virtuțile creștine: „De ce nu răsare iarba verde și fragedă/ Pe spinarea fierbinte a fiarelor din păduri?/ De ce nu le cresc pomilor aripi/ Și păsărilor rădăcini?/ De ce nu ciripesc pietricelele fericite/ De pe marginea râului?/ Eu de ce nu învăț să urăsc?/ Eu de ce?/ - O, Doamne, ce copil obositor,/ Oftează îngerul.” În alte poezii, *La cules de îngeri*, *Leagăn*, *Metamorfoze* ș.a. prezența îngerilor are semnificația revenirii la o autentică viață creștină, ei metamorfozându-se succesiv și cuprinzând spațiul terestru și cosmic, și la această dramatică schimbare poeta asistă uluită: „Îmi astup urechile să nu mai aud/ Și ochii-i întorc/ Greu, ca pe niște pietre de moară săracă,/ Scrâșnind./ Sunt ca o sămânță-ngropată/ Care nu vrea să se facă nici plantă, nici pământ.”

Ana Blandiana este și autoarea unor imnuri mariane. *Pieta* ne duce cu gândul la celebra icoană a Maicii Domului cu pruncul în brațe, imagine sfântă a maternității. Ca în poezia lui Goga, *Mama*, în *Pieta* înfățișează cel mai dramatic moment din viața Sfintei Fecioare, atunci când, mamă fiind, asistă la chinurile morții Fiului prin răstignire: „Ea-și frânge mâinile și geme,/ În gândul ei a-ncremenit,/ Nu Dumnezeu! care-nvie,/ Copilul ei care-a murit.” – spune Goga. Dar „înviere” aduce Copilului din poezia Anei Blandiana, amintirea atât de ocrotitoare îmbrățișări și alăptări materne, încât în zilele calvarului – simte din nou nevoia acestui cald refugiu: „Trupul meu, dezghiocat din taină,/



Este numai al tău/ Dulci lacrimile tale îmi picură pe umăr/ Și mi se strâng cuminte lângă claviculă./ Ce bine e!” și scena aceasta continuă cu aceleași rugăminți care configurează și dimensiunea umană a pruncului divin, căci după Înviere, din nou, își va recăpăta caracterul divin, rămas pentru Maria – un mister: „Trei zile numai sunt lăsat să m-odihnesc/ În moarte și în poala ta./ Va veni apoi Învierea/ Și din nou nu-ți va mai fi dat să-nțelegi./ Trei zile numai/ Dar până atunci/ Mi-e atât de bine./ În poala ta coborât de pe cruce./ Încât, de nu mi-ar fi teamă că te-nspăimânt,/ Lin mi-aș întoarce gura/ Spre sânul tău, sugând”. Ca și Coșbuc, Blaga sau Ioan Alexandru, Ana Blandiana este o „poetă mistică a luminii”. Simptomul tipic al unei trăiri mistice este *starea de extaz* arătând/sugerând strămutarea poezilor într-o dimensiune transcendentă a existenței. Poeta este speriată de aluviunile de întuneric, dar în finalul poeziei, precum Coșbuc care în *Vara* este extaziat în fața mormântului invadat de *lumină*, simbol al divinității – „Dumnezeu este lumină” (Ioan, 8, 12) – „O mare e, dar mare lină./ Naturo, în mormântul meu,/ E totul cald că e lumină!/-, poeta „din ce în ce mai muritoare” așteaptă „curată noaptea” următoare „Și următoarea *moarte în lumină*”.

În alte poezii, precum *Eclipsă*, *Intoleranță*, *Rugăciune*, elogiază virtuțile creștine, sau deplânge lipsa acestora. În *Eclipsă* poeta mărturisește: „Cu milă sînt drogată de copil” – Mila (sau în forma biblică, milostivirea) este starea sufletească ce ne îndeamnă la ajutorarea celui în lipsă. Milostivirea se arată în iertare, în dragoste, în compătimire. Omul trebuie să se arate milostiv față de aproapele său, imitând pe Creatorul său: „Fiți milostivi cum Tatăl vostru este milostiv!”- ne îndeamnă Mântuitorul în Evanghelia după Luca, 6,36. Toate aceste fapte ale milei creștine capătă forma unei mărturisiri directe în *Eclipsă*: „Renunț la milă greu ca la un viciu./ Cu milă sunt drogată de copil./ Alb înstelată de ridicol plâng/ Lângă fricos, lângă învins, lângă umil.../ Îi plâng pe proști și proștii mă înving/ Surâzători sub steaua mea sterilă./ De gingășie tot mai mult măntunec/ Și, pier de umanism și milă.” *Intoleranță* este o răspicată afirmare a îndemnului evanghelic – a rostirii limpezi a afirmațiilor și negațiilor, refuzul ambiguității – „Cuvântul vostru *da* să fie *da* și *nu* să fie *nu*”: „Vreau tonuri clare/ Și culori în stare pură./ Vreau să-nțeleg, să simt, să văd./ Prefer acestei fericiri ambigue/ În totul clar îngrozitorul meu prăpăd./ Vreau tonuri clare./ Vreau să spun «fără-ndoială»./ Să nu mă îndoiesc cu toate c-aș avea răgaz./ Urăsc tranziția, mi se pare trivială/ Adolescența strălucind de coșuri pe obraz.” În *Rugăciune*, setea de puritate este exprimată printr-o imagine picturală: culcată în zăpadă, poeta închipuie o cruce „pe care doar îngerii ar merita/ Să se răstignească/ Pentru păcatele făcute/ În paradis.” Nînsoarea, ca uriașe flori, care o acoperă, îi potolesc durerile și remușcărilor: „Nori destrămați în flori/ Troienindu-mă lin./ În timp ce lacrimi fierbinți/ Se nasc sub pleoapele-nchise/ Și-nghetează nainte de-a curge/ Din vise./ Amin.”

În poezia religioasă, Ana Blandiana continuă florul mistic și cosmic al poeziei lui Coșbuc; închipuind Învierea, după descrierea Sf. Apostol Pavel, Coșbuc are viziunea aplecării pomilor, atinși de „zborul Sfântului Duh”, iar vântul „de-abia clătinător” face să se audă „glasul celor din morminte.” În pastelul *Dealuri* al Anei Blandiana este aceeași liniște calmă pe care o dă îmbrățișarea cosmică, nevăzută, a celor morți cu bucuriile vieții; iar cei vii să simtă de pe acum împăcarea și liniștea vieții veșnice: „Dealuri, dulci sfere-mpădurite/ Ascunse jumătate în pământ/ Ca să se poată bucura și morții/ De carnea voastră rotunjită blând./ Poate un mort stă ca și mine-acum/ Ascultă veșniciile cum cură./ Își amintește vechi vieți pe rând/ Și, contemplându-vă murmură:/ Dealuri, dulci sfere-mpădurite/ Ascunse jumătate în văzduh/ Ca să se poată bucura și viii/ De nesfârșit de blândul vostru duh...” Nu lipsesc accentele profetice, cu repetiții stăruitoare, ce amintesc stilul unor pagini din *Vechiul Testament*, despre o zi a răzbunării sfinte: „O să vină ea./ Nu se poate altfel./ O să sosească/ Și ziua aceea/ Amănată de veacuri./ O să vină./ Se apropie./ Se și aude/ Pulsul ei bătând/ Între zări./ O să vină ea./ Se simte în aer./ Nu mai poate întârzia./ Nu vă îndoiiți, o să vină/ Ziua aceea/ Orbitoare ca o sabie/ Vibrând în lumină”. *Bisericele n-au acoperișuri* prezintă o viziune apocaliptică, alcătuită din două secvențe: în prima parte bisericile care au, în loc de acoperișuri, „aripi zgribulite pe trup./ De șindrilă se vor înălța/ În văzduh tot mai sus./ Zburând cu vuiet mare./ Precum un stol de păsări grele/ Spre apus.” În contrast cu această ascensiune a bisericilor spre „Înalt, munții isterici/ Amestecați cu marea/ Țâșnită către ei” se vor prăvăli. Este un „frumos sfârșit al lumii”, căci sub cerul viu, albastru ar rămâne doar „roiuri de biserici vii”.

În ultimele volume, și am în vedere în primul rând *Patria mea A4* unele poeme capătă forma reveriilor franciscane; se înregistrează, din nou, frecvența imaginii îngerilor. În poemul *Serafim* este o descriție a îngerului după profetul Isaia încheind cu semnificația numelui Serafim – *Cel ce arde*: „Serafimi stăteau înaintea Lui, fiecare având câte șase aripi: cu două își acopereau fețele (de teamă de a-l vedea pe Dumnezeu), cu două picioarele (eufemism folosit pentru a desemna sexul), iar cu două zburau și strigau unul către altul zicând: «Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava lui». Descriția din poemul Anei Blandiana accentuează enumerativ înfățișarea *Serafimului*: „Șase aripi de lebedă/ Din care două să zbori./ Alte două, ca să-ți acoperi ochii/ De lumină prea multă/ Și ultimele, încrucișate/ Peste sexul care, de fapt, nu există./ Cum nu există nici ochii./ Nici urechile, nici buzele./ Doar locul lor însemnat/ Ca-n desenele copiilor/ Și-un nume însemnând/ «Cel ce arde»”. Iar Pseudo Dionisie Areopagitul sintetizează „puterile” Serafimului, stăruind asupra semnificației numelui *Cel ce arde*, prin înșiruirea acestor puteri, ce luminează și sensul poeziei Anei Blandiana: ardoare, purificare, identitate cu sine însuși, lumină și iluminare, îmbrățișare a întunericului.

Serafimul simbolizează toate aceste puteri în planul cel mai spiritual al conștiinței. (apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Polirom, 2009, p. 829) Franciscanismul este mai evident încă în sentimentul de frățietate, de împrietenire cu plantele și viețuitoarele, cu toate fapte ale lui Dumnezeu, porumbeii apărându-i ca niște „preafrumoase clone ale Sfântului Duh”: „Sute de porumbei, poate mii,/ Așezați cuminiți în perechi/ Pe acoperișul înclinat al bisericii.../ Organizați cu minuție/ În vederea transmiterii sau primirii/ Unui mesaj/ Pe care nu reușim să-l descifrăm./ Îl privim doar cu nelinește:/ Prea numeroase/ Clone ale Sfântului Duh.”

Cu lirica Anei Blandiana, conceptul de poezie religioasă își adaugă notele modernității, cu subtile distilări lirice din cărți biblice, din paginile Sfinților Părinți sau din poezia creștină românească, îndeosebi din Coșbuc, Goga și Blaga.

Gheorghe GLODEANU

Provocările fantasticului

Deși este cunoscută îndeosebi ca poetă, Ana Blandiana rămâne autoarea unei opere impresionante, ce conține, pe lângă versuri, și câteva incitante volume de eseuri și de proză. De altfel, de la Eminescu până la Mircea Cărtărescu, proza poezilor a constituit un sector aparte al literaturii române. Afirmția este valabilă și pentru autoarea *Călcăului vulnerabil*, care, în esență, rămâne poetă și atunci când abordează alte specii literare. Dintre cărțile sale de proză putem aminti: *Cele patru anotimpuri* (1977), *Proiecte de trecut* (1982), *Sertarul cu aplauze* (1992), *Imitație de coșmar* (1995), *Orașul topit și alte povestiri fantastice* (2004). Este semnificativ faptul că titlurile sau subtitlurile alese de către autoare ne avertizează asupra faptului că ne găsim în proximitatea fantasticului. În afara romanului *Sertarul cu aplauze*, celelalte titluri reiau primele două volume de povestiri ale scriitoarei. În *Cele patru anotimpuri*, Ana Blandiana închină câte o narațiune fantastică fiecărui moment semnificativ al anului: *Capela cu fluturi* (Iarna), *Dragi sperietori* (Primăvara), *Orașul topit* (Vara) și *Amintiri din copilărie* (Toamna). Este vorba de o proză ce se găsește sub pecetea imaginarului, a visului. Poeta se dovedește o vizionară, proiecțiile sale în fabulos facilitând incursiunile în trecut, ștergerea barierelor dintre real și fantastic. Rezultă o serie de poeme în proză din care epicul lipsește, lumea dobândind coerență prin intermediul visului. Autoarea are o vădită structură romantică, de unde predilecția pentru un fantastic de tip vizionar, oniric. Tehnica gradației, narațiunea la persoana întâi singular, accentul pus pe atmosferă, cultul misterului, prezența elementului terifiant, fraza amplă constituie trăsături esențiale ale acestei literaturi. Confesiunile la



persoana întâi singular apropie textele de jurnalul intim, conferindu-le un plus de veridicitate. Fantasticul nu se naște din acumularea unui șir de evenimente insolite, ci din crearea unei atmosfere de vis și din relatarea unei singure întâmplări ce contrazice orizontul de așteptare al cititorului. Pe parcursul confesiunilor, prozatoarea lansează o serie de afirmații cu încărcătură poietică, prin intermediul cărora își circumscrie viziunea asupra genului abordat. După modelul unor teoreticieni de marcă precum Roger Caillois sau Tzvetan Todorov, fantasticul este definit în opoziție cu realul: „*Fantasticul nu e opus realului, este doar o înfățișare mai plină de semnificații a acestuia*”. O altă afirmație semnificativă sună în felul următor: „*La urma urmei, a-ți imagina înseamnă a-ți aminti*”. Interesul pentru fantastic nu este întâmplător. Nu trebuie uitat faptul că Ana Blandiana a tradus opera unuia din maeștrii incontestabili ai genului, Michel de Ghelderode, autorul volumului *Povestiri crepusculare*.

Cel de al doilea volum de proză scurtă, *Proiecte de trecut*, reunește unsprezece narațiuni cu titluri metaforice, dintre care unele trimit la fantastic: *O rană schematică*, *Zburătoare de consum*, *La țară*, *Reportaj*, *Cel visat*, *Proiecte de trecut*, *Gimnastica de seară*, *Invitație de coșmar*, *Leția de teatru*, *Rochia de înger*, *Biserica fantomă*.

Asemenea lui Antonio Vivaldi, Ana Blandiana cântă cele patru anotimpuri. Iarna este zugrăvită în narațiunea *Capela cu fluturi*. Titlul insolit amintește de poeta Ana Blandiana, care elaborează un veritabil poem în proză. Caracterul subiectiv al relatării este sporit prin faptul că autoarea optează pentru narațiunea la persoana întâi singular. Spre deosebire de Funes, cel care nu uită, cunoscutul erou al lui Borges, personajul-narator al relatării își începe confesiunea recunoscând că i-a lipsit întotdeauna memoria, „*acea facultate de a înregistra fără discernământ totul, acea atenție continuă care face să-ți poți aminti peste zece ani fraza banală, pe care colegul de masă a spus-o între felul întâi și felul al doilea*”. Drept consecință, nu reține întâmplările, ci doar „*un anumit sentiment dominant al lor, o anumită stare de spirit*”. Faptul că subiectivitatea prozatoarei

se suprapune rar peste realitatea obiectivă creează o perspectivă neobișnuită asupra lumii, facilitând alunecarea în fantastic. De aici afirmația: „În felul acesta lumea prin care trec se strânge în mine, deformată până la nerecunoaștere, într-un album de imagini disparate și stranii prin înțepenire și segmentare și într-un șir de stări sufletești care țin în mult mai mare măsură de mine decât de ea”.

Întâmplările povestite se petrec într-o după-amiază de la începutul lunii februarie, zi evocată prin intermediul memoriei afective. Alungată de acasă din cauza căldurii excesive și a senzațiilor olfactive neplăcute, personajul-narator descoperă lumea prin intermediul senzațiilor. La fel ca în cazul poeziei simboliste, asistăm la o dereglare a tuturor simțurilor. Eroina întâmplărilor recunoaște plăcerea pe care o resimte hoinărind la întâmplare pe străzile urbei. Totul i se pare o sfidare a timpului, a cărui trecere nu o atinge. Fraza este amplă, absența epicului fiind suplinită prin intermediul descrierilor. Natura este descoperită în mod afectiv, în funcție de stările de spirit ale eroinei. De aici o anumită stare halucinatorie ce plasează totul în proximitatea imaginarului. Ana Blandiana realizează un fantastic de atmosferă, ce diferă semnificativ de proza cultivată de marii scriitori ai secolului al XIX-lea. Aceștia mizau pe epic, pe prezentarea unui șir de evenimente insolite. Protagonista confesiunilor se dovedește a fi un hoinar singuratic, o variantă modernă a lui Jean-Jacques Rousseau, care rătăcește fără scop pe străzile urbei. Centrul labirintului se găsește în Grădina Fecioarei, loc încărcat de mister. Proiecția în fantastic este anticipată de următoarea afirmație: „Niodată nu am avut o prea mare simpatie pentru logică, încât absența ei nu era de natură să mă înspăimânte”. Pătrunzând în biserica din Grădina Fecioarei, eroina relatării trăiește o adevărată feerie. Ajunge într-un spațiu privilegiat, unde are acces la lucruri pe care rațiunea le respinge. Autenticitatea faptelor insolite este sporită prin relatarea la persoana întâi singular. Personajul ne poartă în inima misterului și insistă pe descrierea miracolului pe care îl trăiește, totul preluând înfățișarea unui imens tablou. Pătrunde într-un spațiu interzis pe care îl perturbă și are parte de o priveliște fantastică, prin dansul miilor de fluturi din capelă. Imaginea invaziei fluturilor apare și în *Princepele* lui Eugen Barbu, dar revine și în creația lui Mircea Cărtărescu. Prin dansul fluturilor care par să li se substituie icoanelor, cititorul asistă la un spectacol insolit, de unde plonjarea în fantastic. Bună cunosătoare a genului, prozatoarea păstrează ambiguitatea asupra naturii întâmplărilor. În felul acesta, nu distruge efectul fantastic regizat cu mîgală. De altfel, însăși Ana Blandiana recunoaște că realizează o „flatantă reprezentare poetică”, generată de absența întâmplărilor. Intrând în capelă, eroina (care nu are o identitate precisă, lucru valabil și pentru celelalte personaje ale relatării, ceea ce sporește și mai mult misterul) trăiește o întâmplare „stranie și suspectă”. În mod treptat, spectacolul zugrăvit

dobândește dimensiuni cosmice. Personajul-narator devine purtătorul unui mesaj ezoteric prin care vrea să salveze lumea. Important este și timpul relatării, situat între rațiunea zilei și misterul înserării. Apariția fluturilor în plină iarnă contrariază orizontul de așteptare al personajului-martor și narator, dar și pe cel al cititorului, depășindu-se firescul cotidian. Misterul este amplificat în teatrul din parc, unde spectacolul reia dansul arhetipal al fluturilor din biserică. În mod involuntar, eroina devine martora unui mister pe care nu îl poate explica. Începe să se îndoiască nu numai de memoria ei, ci de întreaga ei capacitate de a gândi. În mijlocul ninsorii care cade neîncetat, are impresia că trăiește un vis. Fluturii, ninsoarea, capela, biserica, parcul, teatrul alcătuiesc simboluri prin intermediul cărora prozatoarea își clădește edificiul fantastic. La un moment dat, ea lansează o serie de întrebări-cheie: „Ce se întâmplă? Cine orchestra toată această lume dominată de culori zburătoare cu ochi otrăviți de voluptate? Ce puteam să fac? Nu puteam nici măcar înțelege”. Timpul obiectiv și cronologic este subminat de experiențele trăite: „Din nou timpul începea să-mi scape, începeam să mă îndoiesc de propria mea memorie, de propria mea judecată”. Confuzia dintre realitate și vis se menține până în final, chiar dacă prozatoarea are grijă să aducă o serie de dovezi privind adevărul experienței fantastice. La fel procedează și Mircea Eliade în cunoscuta nvelă *Domnișoara Christina*. Chiar dacă nu știe dacă ceea ce a trăit a fost vis sau realitate, întâmplările rămân puternic întipărite în memoria personajului. În ciuda absenței epicului și a accentului pus pe descriere, totul este atent regizat, iar narațiunea are structură circulară. În plus, tehnica gradației joacă un rol important atunci când se pătrunde în inima fantasticului. În finalul relatării, prozatoarea revine la imaginea inițială a apartamentului și la senzațiile olfactive puternice ce au declanșat aventura trăită. Epilogul cu pisica ce ține între dinți un imens fluture albastru trimite parcă la mitologia egipteană, la comunicarea dintre sacru și profan, dintre lumea celor vii și a celor morți.

Dragi sperietori (Primăvara) prelucrează, asemenea lui Mircea Eliade, mitul solstițiului. Narațiunea se dovedește importantă deoarece oferă o definiție personală a fantasticului: „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfățișare mai plină de semnificații a acestuia, și dacă memoria mea logică este într-adevăr lacunară, cea senzorială și cea a visului își păstrează întreaga acuratețe, rămânând într-o perpetuă și halucinantă stare de veghe”. Și de această dată, avem de-a face cu o proză în care transcrierea senzațiilor și descrierile se dovedesc mai importante decât povestirea unor întâmplări. În confesiunile sale subiective, personajul-narator vorbește despre misterioasa atracție a parcurilor, unde surprinde apariția primăverii. Într-un adevărat „dezmăț herbal”, legumele etalate pe tarabele din piața de alimente parcă ar fi împrumutate dintr-un tablou de Arcimboldo. Eroina nu prezintă fapte, ci zugrăvește o arhitectură de senzații, totul pierzându-și materialitatea.

În acest univers imponderabil, până și timpul are un vădit caracter subiectiv. Prozatoarea creează o lume miraculoasă, ce este definită, uneori, în opoziție cu realitatea obiectivă, alteori, i se substituie. Personajul-povestitor își asumă postura de martor, descoperă lumea senzorial, asistă la un accident straniu și vorbește de inexplicabila înrudire a primăverii cu moartea. Una din întrebările esențiale privind receptarea acestei proze sună în felul următor: „*Dar ce putea fi înțeles în toate aceste veșnice și incorruptibile mistere?*” O problemă lansată de către autoare vorbește de dificultatea întâmpinată de creatorul de proză fantastică în a face verosimil neverosimilul: „*Cum v-aș putea povesti descoperirea mea, cum credeți că v-aș putea explica ce-am văzut, în așa fel încât voi chiar să mă credeți?*” Natura este pentru Ana Blandiana o adevărată curte cu miracole, unde totul devine posibil. De aici apropierea acestei proze de literatura fantasy. De altfel, prozatoarea nu vorbește de adevăr, ci de adevărul fantastic pe care îl trăiește. Sub imperiul imaginarului, iarba și florile încep să vorbească, iar pe tulpinile subțiri cresc capete de copii vorbitoare. Totul se transformă într-o adevărată feerie. Asistăm la un amestec al regnurilor, asemenea celor de pe basoreliefurile catedralelor gotice. Narațiunea nu aparține fantasticului propriu-zis, ci se apropie de straniu și de miraculos. Prozatoarea este înzestrată cu o imaginație debordantă, totul transformându-se într-un imens spectacol. În text se resimte din plin influența autorului de literatură pentru copii, având o puternică înclinație spre miraculos. Ca și în cazul lui Lucian Blaga, lumea pare o adevărată „corolă de minuni”. În final, eroina (care de data aceasta își dezvăluie identitatea, Doina) descoperă câmpul cu sperietori, în care vede tot un fel de oameni. Pornind de la raportul dintre aparență și esență, narațiunea devine un pretext pentru a vorbi de dihotomia dintre real și imaginar. Eroina se simte legată de sperietori prin misterul pe care ele îl degajă. În plus, multiplele metamorfoze în timp (tot atâtea identități diferite) o apropie de aceste obiecte insolite.

După cum o sugerează și titlul, povestirea *Orașul topit* este dedicată verii. Narațiunea se deschide cu proclamarea unei insolite percepții asupra timpului. Spre deosebire de scurgerea obiectivă a vremii marcată de acele ceasornicului, personajul-narator recunoaște faptul că timpul îi scapă. Drept consecință, nu îmbătrânește. Existența i se pare un somn lung încărcat de vise, perturbate de neliniști și de spaima confuziilor. Fantasticul nu se naște, nici de această dată, din acumularea unor întâmplări insolite, ci din succesiunea aparent haotică a vedeniilor, dintr-o permanentă concurență între real și imaginar. E o proză scrisă sub regim solar, în care eroina este înzestrată cu o extraordinară acuitate a simțurilor. Deja la I. L. Caragiale, căldura excesivă provoca o profundă dereglare a percepțiilor. În cazul Anei Blandiana, proiecțiile în imaginar trimit la tehnica picturilor suprarealiste. Cartea se descompune asemenea ceasului lui Salvador Dali, iar lumea își pierde coerența, devenind o substanță maleabilă, structurată în funcție de

imaginația debordantă a scriitorului demiurg. Topirea bibliotecii este urmată de cea a orașului, obiectele schimbându-și regnul. Nu greșim dacă vorbim de caracterul suprarealist al acestei proze, apropierea fiind mai evidente cu pictura. Ana Blandiana are o imaginație demnă de Stanislaw Lem, cel din celebrul roman S.F., *Solaris*. Ea prezintă un peisaj pe cale de lichefiere, totul petrecându-se din cauza căldurii excesive. Prin intermediul materiei topite, asistăm la o adevărată reîntoarcere a lumii în haos. Eroina întâmplărilor devine martorul unui episod apocaliptic. În final, asistăm la o contopire fericită cu natura. Personajul-narator e cuprins de o neobișnuită stare de beatitudine, de parcă ar fi avut acces la nirvana. „Panta Rhei” („totul curge”) considerau vechii greci ascultând de învățăturile lui Heraclit și această afirmație i se potrivește întocmai universului oniric creat de către Ana Blandiana.

Ultimul anotimp (toamna), este zugrăvit în narațiunea *Amintiri din copilărie*. Titlul plasează evenimentele sub pecetea memoriei, oferind o replică subiectivă la celebrele pagini de memorialistică ale lui Creangă. Amintirile din copilărie nu înseamnă evocarea unor fapte, a unor întâmplări, ci a unor senzații. Și de această dată, lumea este percepută în mod senzorial. Din această perspectivă, obiectele naturale și artificiale devin adevăratele personaje ale relației. Natura este un miracol, iar cititorul pătrunde într-o curte magică unde totul devine posibil. Rătăcirile într-un labirintic depozit de cărți, o misterioasă bătrână, un administrator absent, iată câteva din recuzitele aparent banale ale unui fantastic de certă calitate. Ana Blandiana ne introduce într-o veritabilă curte cu miracole, unde totul devine posibil. În inima fantasticului, obiectele își pierd proprietățile materiale și se metamorfozează continuu. Văzul și mirosul joacă un rol extrem de important în aceste proze. Parfumul cărților vechi din depozit evocă, în memoria autoarei, imaginea podului casei din



copilărie. Odată în plus, spațiul și timpul își pierd trăsăturile firești, demonstrând valabilitatea afirmației „panta rhei”. O observație importantă privind condiția autorului de proză fantastică sună în felul următor: „Dar ce rost putea să aibă logica într-o atât de absurdă suită de întâmplări, în care nu îndrăzneam decât să regret din toată inima că mă băgasem?” Logica firească este suspendată, de unde constatarea: „Dar, ce manie, să caut mereu firescul într-o lume alunecătoare, uitându-și clipă de clipă înfățișările ei de până atunci!” Beția olfactivă declanșează mecanismele memoriei involuntare, astfel încât fapte de mult uitate revin în actualitate. Eroina trimite la un episod dramatic din copilărie, pe care îl înțelege abia acum, la maturitate, după ce re trăiește evenimentele. Este vorba de spectacolul dramatic al arderii cărților de către tatăl ei, după ce, într-o primă fază, ele au fost ascunse în pod. Imaginea tatălui încercând să memoreze, pentru a salva, prin intermediul amintirii, paginile pe care le aruncă în foc este memorabilă. Parcă re trăim celebra scenă a distrugerii cărților din celebrul roman al lui Cervantes, *Don Quijote*. Lumea s-a schimbat, dar inchizitorii au rămas aceiași. Cu tot dramatismul scenei, Ana Blandiana nu ne oferă o cronică a „obsedantului deceniu”. Legile cauzalității dispar, iar timpul este depășit prin intermediul amintirii. Eroina se reîntoarce la vremea copilăriei și regăsește cărțile de odinioară ale tatălui dispărut. În final, ea vorbește despre lumile în care trăiește. Asemenea lui Anton Holban, prozatoarea propune mai multe finaluri posibile. De aici dificultatea opțiunii pentru cititor.

Ana Blandiana ne propune o proză fantastică în care accentul nu este pus pe epic, ci pe senzații și pe imagini, de unde apropierea ei de pictură, îndeosebi de pictura suprarealistă.

Marian Victor BUCIU

O auto-bio-grafie

Viață și literatură

Ana Blandiana face în *Calitatea de martor* o comună profesie de credință modernistă și invocă arta pentru a pune viața într-o infinită paranteză. Nu acordă nicio fărâmbă de credit tentativei unei critici biografice. Într-un mic text cu titlul, ulterior recurent, *Antijurnal*, vrea să ne asigure personal că „viața poetului nu are absolut nicio importanță”. Viața poetului este doar un simplu și esențial „pretext pentru a scrie”. Numai că stupefiază, dincolo de demiterea vieții, îndepărtarea artei și închiderea ei într-o funcție psihologică și medicală. „Pentru creator, arta are o valoare aproape terapeutică...”. Eliminată în scris, viața revine pe aceeași cale a scrisului, abia prin intermediul acestuia ea putând continua. În conștiința sa, scriitorul devine ființa nevoită la o terapie suplimentară ori numai

aparte iar arta pur tratament existențial, emanație interioară, naturală, producere sau travaliu al ființei.

Distinge, în *Coridoare de oglinzi*, între viața trăită și viața amintită sau scrisă. Reduce totodată viața la un numitor comun, spunând că trăim de la început fixați într-o vârstă. Martoră a satului care moare, descoperă moartea în chip de boală și constată că „moartea este molipsitoare”. Cu cruzimea naturalistului, Blandiana cea aspră mai constată faptul că oamenii sunt, pur și simplu, ori asasini, ori asinați. Are o încredere aproape mistică în existență, de vreme ce arată convingerea că tot ce se trăiește se și depozitează, așa încât nimic nu dispăre. E drept, nu precizează locul de depozit. „Rațiunea” mistică ori doar misterioasă ar face indicația superfluă.

Ființa este dezvăluită prin privire. Într-un fragment de antijurnal, notează că libertatea există în contemplație. În singurătate. Modernul, mai citim acolo, se simte, dar nu ajunge, de fapt, singur. Ana Blandiana este, poate în afara opțiunilor teoretice, prin manifestare existențială spontană, un *modern antimodern*, un modern tânjind după depășirea modernității, mai cu seamă prin întoarcerea ei de pe cale, prin dislocare metodică.

Are încredere în existența ca naștere continuă: „n-am terminat încă să mă nasc”. Cartea însăși este ca o ființă. Ca spirit, însă, „marea literatură este superioară vieții” (*Pe un petec de cuvânt...*). Lectura poate face mai mult decât să mimeze viața. Ana Blandiana întreține „lectura ca substitut al vieții” (*Alternativa*).

Cartea, lectura, îi apar în volumul său *Autoportret cu palimpsest* superioare naturii și trăirii, dar este necesar să existe un talent de a trăi. Ființa perseverează în ea însăși, cum crede Spinoza, filosof, etician frecventat, citat aici; de altfel, textul următor se intitulează, în același spirit spinozist, *Monada*.

(Pre)ocupată de *Nevoia și spaima de singurătate*, cum își intitulează un microeseu, Ana Blandiana se supune unei gândiri relaționale, dialectice. „Totul e contradictoriu și înlănțuit...”. Gândirea și criza (adică judecata), citim în *Emblema*, din vol. *Calitatea de martor*, există în această dificilă îmbrățișare. Indiferent de situație, expresia rămâne irepresibilă: „putem tăcea, dar nu ni se poate impune tăcerea” (*Atât de puțin*).

Creația și receptarea ei ar rămâne autentice în inefabil, crede Ana Blandiana, în linia unui mister ori chiar a unei mistici estetice, cu accent pe inexplicabil, incognoscibil, esteticul fiind, măcar terminologic, eludat. Cum scrie devine o chestiune superfluă. „Cum să explici că nu e posibil să explici cum scrii?” (*Scrieți ușor*). Diferită de creație, critica nu-și găsește deloc ușor identitatea, care ține de inteligență, de înțelegere: „critica are de înfruntat handicapul explicației în mod fatal terestre”, iar greu rămâne să înțelegi, nu să elogiezi (*Scriitori și critici*).

Critica deformează literatura, care deja a deformat viața. Criticul este ca bărbatul față de femeie, el nu naște, dar este mai „important”. (*Fragmente*

[*Spaima de literatură*], vol. *Coridoare de oglinzi*). Critica este respinsă și pentru elogiul care inautentică. „Sunt ani și ani de când poeții nu se mai plâng că sunt neînțeleși, ci că sunt înțeleși în grabă și simplificați, în entuziasm.” (*În mare*)

Cenzura nu se referă la literatură, însă la expresia cenzurată de „colegi”. Mulți o cenzurează, dar nu pentru „intransigența mea”, o fac doar pentru o ipotetică adecvare a expresiei la persoană (*Protecție*).

Plecând de la lectura aplicată propriului scris, prin Valéry Larbaud, în microeseul intitulat *Acest viciu nepedepsit*, din volumul de început publicistic, *Calitatea de martor*, ajunge la confesiunea unei schizoidii creatoare: „Scriitorul și cititorul din mine nu se iubesc.” Iată o sciziune ori schizoidie, recunoscută autocritic, neverosimilă, exigentă, până la un punct, dar reconfigurând o înstrăinare (in)voluntară. Dar oare iubirea să fie aceea care mediază între scriere și citire? Ori inteligența creatoare, înțelegerea lecturii ca scriitură? Cine citește inteligent, cine citește creator, scrie totodată. Tot așa cum scrisul inteligent, creator, își conține lectura adecvată, comprehensivă. Detestarea mutuală scriitor-cititor în aceeași persoană nu mi se pare că este rodul unui conflict, dar al unei insuficiențe, pe ambele versante ale personalității creatoare, ale scriitorului imposibil să existe în afara autolecturii. Fără amândouă, totul cade. Dincoace de autolectură, scriitorul se dezactivează, se alterează grav. Ana Blandiana nu convinge prin exhibarea unui mazochism al autodiscreditării artistice, atunci când ne destăinuiește aici, la modul imaginar, că „niciodată nu voi putea fi propriul meu cititor”. Un scriitor care nu poate fi propriul cititor nu este posibil, întrucât scrisul este anticipat de o intensă (auto)lectură, până a se precipita grafic, literal și literar, în semnele limbii. Scriitorul, de fapt și de drept, se citește până la a-și învăța pe de rost scrisul, înscris mai întâi, în mai multe variante, în gândire. În plus, ce spune Ana Blandiana despre scriitorul și cititorul din sine, care s-ar urî mutual, devine și un semnal mazochist pentru o evaluare critică excomunicatoare. O receptare repede edificată teoretic îi poate traduce gândul astfel: nu mă pot citi nici eu, ca atare cum mă vor citi ceilalți? Să mai adaug și evidența faptului că nu este admisibil nici scriitorul datat unei autolecturi narcisiste. Rămâne suficientă luciditatea (auto)critică, desigur limitată, de la scriitor la scriitor.

Arta și știința transpun în moduri diferite misterul. „Taina artei e tandră și protectoare, taina științei, incitantă și primejdioasă adesea.” (*Explozia unei taine*, din vol. *Coridoare de oglinzi*) Mai presus de orice, arta îi apare ca o mărturie a trecutului recuperat, după cum o afirmă în *Această uluitoare definiție*. Iar definiția propriu-zisă: „Arta, această uluitoare definiție a omului neînstare să se ridice la înălțimea faptei sale.” O putere cauzată și ocazionată de neputință, iată paradoxul artei pe care îl expune. Arta, în totul, îi dezvăluie asemănarea între „schema celor vechi și esența modernilor” (*Intenție*). În artă, în particular, înclină cu tărie obsedantă spre

viziune, impresie, nu și demonstrație.

Rostul scrisului îi apare drept o mărturie sau o atestare a timpului istoric, de vreme ce distrugerea bibliotecilor nu a dus la încetarea scrisului. Dar scrisul este o exigență aproape elementară a vieții conștiente, el „ordonează gândul” (*Scris și vorbit*). Așa cum oglinda arată făptura, fantasma generează realul, iluzia conduce adevărul, totul devenind reversibil și nu unilateral. O speranță soteriologică maniacală *toarce* și *croiește* – verbele îi aparțin – prin scris viața. „Știu că nu mă pot salva decât prin scris, și, totuși, ce manie să scrii fără încetare tot ce vezi, tot ce crezi, tot ce-ți trece prin cap!” *Încăpățânata iluzie* este textul din care reproduc, mărturisind totodată enigma devenirii vieții prin cuvânt. În *Translație* este reluată opoziția între autor și carte. Idealul de scriitor ar fi păstrarea copilăriei ori întoarcerea la vârsta ei: „să fiu un autor-copil” (*Certificatul de copilărie*).

Slăbiciunea aparține vieții, iar tăria artei. „Viața se întemeiază pe îngăduință reciprocă și toleranță, în timp ce arta, pe intransigență și absolut.” (*Fragmente [Spaima de literatură]*).

Tot aici, Ana Blandiana mărturisește că este scrisă de altcineva. Dar scrisul la diateza pasivă poate face din scriitor un martor? „Scriitorul nu este creatorul, ci martorul lumii prin care trece. Dacă ar fi fost creată de scriitori, lumea ar fi arătat cu totul altfel.” Scriitoarea, o știm de-acum, oscilează între realitate și irealitate, document și ficțiune. Nu distinge lumea reală de lumea imaginară. Lumea reală nu este creația scriitorilor care, nefiind unul, ci mai mulți, ar da fatalmente nu o lume, ci o pluralitate de lumi, ceea ce scriitorii chiar fac, dar în mod creator-artistice. „Nu știu inventa nimic. Nu știu decât transcrie ceea ce trăiesc. Nu sunt scriitor, sunt numai poet.” Trăirea deformează realitatea sau limbajul? Scrisul caută un capăt ascuns: „În literatură n-am ajuns niciodată acolo unde voiam.”

Munca, de-a valma, în orice formă și pe orice treaptă, trece și pentru Ana Blandiana drept fericire și salvare. Creația de gândire și imaginație, ca mazochism și ca substituție a vieții, o descumpănește uneori. Dar se obstinează, deopotrivă la modul declarativ, și nu renunță la scris.

O transformare printr-un sistem de oglinzi, care se reflectă și refractă mutual, deodată cu tot ce le încape în ramă, devine expresia estetică, filosofică, de cunoaștere. „Coridorul de oglinzi este simbolul, profund autocritic, al incapacității de a vedea ce există cu adevărat (dar există oare, într-adevăr?), pentru că întotdeauna ochiul care vede este mai important decât peisajul văzut.” Concepție sceptică, relativizantă, modernistă, în raport cu privirea, dar fermă, sigură, încrezătoare, în relație cu privitorul. Vizionarul face și domină viziunea. Deformarea rămâne regula. Formarea este doar excepția. Miza cade însă pe excepție. Arta exemplară rămâne aceea a unui clasicism de expresie ori contur și a unui romantism de substanță și fundament. „De fapt, am fost întotdeauna convinsă că nu există nimic mai misterios decât limpezimea.” (*Această sintagmă*, în *Autoportret*

cu *palimpsest*) Nu răul este creator, adânc, abisal, cum se crede, dar claritatea, citim o teză a esteticii sale, de rândul acesta autonomiste, în *Abisuri*.

Distanțarea de și prin limbaj

Într-o evocare pasageră a lui Albert Camus, în volumul *Calitatea de martor*, la un deceniu de la dispariția sa fizică, respinge, mi se pare că pripit și insuficient avizat, deși în conformitate cu opțiunile proprii, literatura ca limbaj, pledând, într-o linie de altfel destul de comună, chiar și în epocă, pentru o literatură de atitudine și de mărturie. Prin Camus, demersul era clar. Prin sistemul statal instituit, termenii neexplicați rămâneau funcționali.

Terapeutică pentru creator, pentru cititor literatura îi apare analogic un pur drog: „literatura este comparabilă cu stupefiantele”. Analogic, nu omologic. Deși există și o literatură, tematist vorbind, a stupefiantelor. Andrei Oișteanu i-a dedicat un eseu cu rol de „tratat”.

Dacă autorul (modern) de opere literare își depersonalizează viața, el nu își face opera ca substitut al vieții. Nu trăiește în sau prin operă. Opera îi oferă singurul mod de dislocare suportabil, unica utopie care devine aptă să-l localizeze. Ana Blandiana repetă teze știute, de depășire a mimesisului în antimimesis, de prezentare opusă reprezentării. Potrivit acestei gândiri, opera nu-l reprezintă, însă îl alienează pe autor, până la eludarea cunoașterii. Omul nu acceptă adevărul, dar prejudecata despre sine, se mai notează în *Marea prejudecată*. Întrebarea este dacă un creator și omul generic se pot confunda și apoi scufunda laolaltă în înstrăinare. Sau chiar dacă înstrăinarea prin artă are aceeași natură ca aceea deja străină de creația artistică.

Limbajul îi apare în *Coridoare de oglinzi* nu doar secundar, dar, la modul serios, chiar umil, în *Reintrarea vorbelor în lucruri*. Nu ocolește însă degradarea limbajului vorbit, fără a viza limba de lemn al propagandei monoideologice. Limba îi apare ca o emanație a realității. Copil fiind, credea că Ducești vine de la ducă, fructele sale preferate. Copiii care disprețuiesc cuvântul *măreț* (*Spaima de măreție*) dau și o lecție de măsură a cuvintelor. O spune autoarea aceasta sedusă, copilărește, de marele spectacol al credinței în „istorie și cuvânt” (*Transhumanță*).

Ana Blandiana crede că limbajul este și el înăscut: „sunt convinsă că nimic nu se mai adaugă zestrei de vorbe pe care am primit-o la naștere” (*Despre avarii*). Limbajul este înainte de orice o carență de ființă. Dificultatea scrisului are o cauză în absența cuvintelor: „Nu ideile îmi lipsesc, ci cuvintele, materialul din care să le croiesc.” (*Somnul rațiunii*) *Croială*, un termen neîndepărtat de un altul, *toarcere*. O (pre)ocupă existentul de dincolo de trăit și scris: „Unde se duce ce nu e scris, dar ceea ce nu e nici trăit?” (*Două verbe*) Se arată accidental interesată de invenția verbală. Simte nevoia unui alt verb decât *a muri*, anume *a morți*.

Cu limba ori limbajul are o relație mai curând

îndepărtată. Un raport distant, în mare măsură nepotrivit. Vorba îi vine mai greu decât o cere gândul, recunoaște undeva: *În conversație*, din vol. *Autoportret cu palimpsest*. Când notează spusa unui poet, potrivit căreia cuvintele devin fapte (*Un joc*), materialitatea, prin transsubstanțiere simili-mistică, devine deplină. Există aici și un raport de cunoaștere anecdotică în situarea față de limbă. Reține de exemplu că litera *z* era a șasea din alfabetul limbii latine, dar a ajuns ultima prin decizia senatului roman, luată la cererea unuia dintre membri care o ura.

Memoria și imaginația față cu realitatea

Memoria și imaginația față cu realitatea? O descoperim în *Calitatea de martor*, undeva (*Pietrele*), cum contemplă acele pietre vii, simbolice, care produc într-un mod natural o dislocare simbolică a realității. Se constată deci o dislocare a realității prin ea însăși. Realitatea capătă, uneori, valențe simbolice manifeste și recunoscute. Simbolul, în acest caz, nu se adaugă realității, el emerge din realitatea însăși. Absența imaginației este marcată benefic. „Lipsa de imaginație ne salvează.” (*Lipsa de imaginație*). Referirea poate fi admisă, psihologic, însă pentru ființa generică, nu artistică, fie în ipostază producătoare, ori receptoare. Chiar și pentru omul obișnuit, carența imaginației nu umanizează, așadar nu este oricum de dorit. Scriitorul, om și el, desigur, în făptura autoarei discutate aici, pare a pleda, deopotrivă în viață ca și în artă, ori invers, în artă ca și în viață, pentru stricta observație, în limitele unui realism tern sau ale unui naturalism pur.¹ Se figurează aici, astfel, o latură reală în zestrea artistică a Anei Blandiana, care estompează total distanța dintre realitate și fantastic.

După alungarea imaginației vine eliminarea memoriei, dar mai exact ele se însoțesc și se condiționează, fără a-și marca vreo prioritate. „Nu cunosc mai puternică, mai imorală, mai salvatoare forță decât uitarea.” *Uitarea*, titlul la care trimit, apare pusă, deci, sub semnul ambiguității, deopotrivă etice și psihologice. Moral reprobabilă, psihologic uitarea este mereu probabilă, de probat, salvează, mântuiește, pune capăt agresiunii asupra conștiinței. Dar rămâne de judecat ce se uită ori se întrerupe, pentru că nu orice uitare oprește o lucrare, care poate fi reluată, rețrăită, fără conștiința limitei etice ori chiar a procesului ca atare. Memoria, mai constată aici autoarea, are funcția de prelucrare și nu de reproducere aidoma a ceea ce trăiește persoana. Numai că aici memoria este menținută, rămâne prezentă. Pe lângă faptul că memoria și imaginația își împrumută funcția, aceea de prelucrare.

Memoria există ca rezervor sau depozit primordial de trăire, înainte de scriitură: „substanța viselor și fanteziilor mele este memoria”. Nu memoria prelucrează, ci amintirile sunt prelucrate de persoană, așa cum oglinda deformează imagini – citim în *Oglinzi*, din vol. *Coridoare de oglinzi* –, dacă orice oglindă rămâne, mai mult sau mai puțin, deformatoare. Irealitatea este

și ea conținută în realitate, de vreme ce Ana Blandiana se referă la „memoria mea ușor simbolizantă” (*În autobuz*), prin abaterea ori diferența față de ceea ce trăiește și înregistrează *ab initio* într-un mod fidel ori infidel. Memoria există doar prin povestire, notează într-un fragment de antijurnal, dar undeva atestă ceea ce numește „amintirile mele neepice” (*Neepic*). Ce fel de amintiri mai sunt ele atunci? De altfel, simili-amintiri, anti-amintiri? Își discreditează memoria într-un sens moral, o învinovățește de amoralitate și imoralitate (sub raport existențial), fără a o livra ficțiunii, imaginației (în plan artistic). „Cred că memoria mea este arbitrară și nedreaptă. (...) De altfel, țin mult mai puțin minte întâmplări și personaje decât sentimente.” (*Memoria*) Are, deci, după cum recunoaște, o memorie parțială, neepică, lirică, afectivă și nu testimonială. De reținut că își arată undeva, fără să surprindă, compasiunea față de morții neapărați de memorialiști. Memoria îi apare chiar și deplină, de o „extremă acuratețe” (*Fragedul ecran*), în prima sa fază de existență, cea a copilăriei.

În *Autoportret cu palimpsest* citim că zeița Artemis a impus zadarnic uitarea lui Herostrat, cel care a voit să rămână în amintirea istoriei ca un mare incendiator, întrucât *Neuitarea* – acesta este și titlul la care mă refer – este cea care a învins. *Autoportret cu palimpsest* este o confruntare cu infidelitatea, perisabilitatea, inautenticitatea, trucarea scrisului. Ana Blandiana numește palimpsestul un cuvânt monstruos, înfiorător, trist. Despre cei care au scris pe papirus și pergament în antichitate, crede că n-ar mai fi scris, dacă ar fi știut că scrisul lor va fi acoperit de alte și alte scrisuri. Blandiana reflectează într-un rând și la scrisul persistent, nedescurajat de arderea unor mari biblioteci ale antichității. Scrisului îi conferă maxima dimensiune existențială, de unic sens, salvare, exorcizare, expresie deplină de umanitate. Așa scrie autoarea într-un text intitulat chiar *Scriu*. Scrie din memoria sa fragilă, uită și ce a scris, încât nu s-ar recunoaște într-un jurnal. Există, subiacent, o neîncredere în scrisul care documentează altfel decât într-un cadru sentimental.

Nu are o memorie slabă dacă pretinde, în *Calitatea de martor*, că știe pe de rost pagini din proza lui Camil Petrescu, de parcă ar fi poeme. De menționat în treacăt faptul că este impresionată de personajele prozatorului și dramaturgului, nu mai puțin de stângistul utopist Gelu Ruscanu și falsificatul, istoric și literar, Nicolae Bălcescu. Arghezi ajunge să fie pomenit nu pentru că este nemaipomenit ca poet, dar întrucât respinge punctuația excesivă. G. Călinescu este un scriitor puternic, zdravăn, tocmai pentru că folosește năzdrăvănia ca armă. Caz foarte frecventabil, nu însă atât de frecvent. „Maturitatea unei culturi se măsoară poate prin capacitatea ei de a naște năzdrăvani.” (*Năzdrăvănia*) Însă a fi scriitor zdravăn și năzdrăvan presupune o reală anvergură a imaginației și memoriei, cele mai drepte și înalte culmi ale creativității.

În anumite condiții, și Shakespeare îi poate părea fără sens... (*Fragmente [Antijurnal]*, vol. *Coridoare*

de oglinzi). I. L. Caragiale este citit pe o filieră în care s-a înseriat cu pregnanță și N. Steinhardt, ca autor al unei lumi locuibile și împăcate. Suntem legați cu toții de viața lui Eminescu, de cultul său tot mai viu, comite autoarea un involuntar, contradictoriu, biografism critic. Citindu-l pe Bacovia, în *Introducere în nemurire*, tot biografia o așează înainte, opera vine după ea. Bacovia îi apare, stupefiant, ca fiind „marele poet proletar”. El ar fi fost „mult mai revoluționarul și mai marele poet”, genialul proletar-socialist, decât prezumtivii săi uzurpatori, minorii proletcultiști Neculuță, Păun-Pincio, Al. Toma. Bacovia este un poet modernist, dar înțeles astfel fără teorii, principii, doar la modul impresionist. Aspra Ana Blandiana îi descoperă un „modernism crud”. E elogiata în definitiv ca poet genial, dar modest, care împrumută de la alții, din diferite curente, *nemuritorul* Bacovia fiind „atât de românesc”. Tot biografic este citit Marin Preda, „cel mai greu de înțeles dintre toți oamenii pe care i-am întâlnit în viață” (*Ca într-un canon*).

Autoarea care mizează pe un realism proteic, fără limite, se arată în *Autoportret cu palimpsest* mirată că W. Faulkner a inventat un ținut și n-a scris despre cel real, ca alți prozatori realiști. Laborios, trudit, la nivelul cel mai de sus, scriind într-o exemplară singurătate, L. Rebreanu îi este puțin familiar, dar îi apare misterios și tulburător, ca orice mare scriitor. La moartea lui Sorin Titel își amintește îndeosebi, dacă nu exclusiv, feroarea scriitorului, ceea ce înseamnă o deplină stare creatoare. O afirmație superlativă este dusă, poate dintr-o rară scăpare, la extrema neverosimilitate: „G. Ibrăileanu este, cred, singurul critic din lume despre care scriitorii au scris mai mult decât a scris el despre ei.” (*O experiență de nerefăcut*) Am mai întâlnit de puține ori astfel de analogii planetare. Reține, și în sens confesiv, mărturisirea bunului geniu muzical G. Enescu: mereu nemulțumit, dar umil și nedeznădăjduit.

„Teoria” poeziei și a prozei

Trăire fundamentală, iată ce pare că este pentru Ana Blandiana poezia, atunci când notează: „ca și despre dragoste, despre poezie vorbesc de obicei cei care nu o trăiesc”. De acord, trăirea poeziei este, în anumite limite, comună poetului și cititorului apt să o primească în forul său interior. Dar ce rost are interdicția vorbirii despre poezie, a lecturii critice? Pare o pledoarie pentru lectura tăcută, în fapt pentru lectura necunoscută, când, de fapt, lectura adevărată se cuvine a fi tocmai recunoscută. Din nou trebuie să parăm atacul bizar asupra limbajului literar, poetic, din perspectiva naivă a trăirii integrale și esențiale prin scris-cititul literar. „Toate doctele discuții despre limbaj încearcă doar să ascundă primara lipsă de intuiție, totala lipsă de pătrundere.” (*Vorbind despre poezie*, în *Calitatea de martor*) Nu toate reflecțiile asupra limbajului au fost, sunt, primitive, deviate ori deviate. Mai degrabă apare astfel declasarea limbajului dinspre statutul secundar spre acela de a cincea roată de la căruță. Ana Blandiana se dovedește în asemenea cazuri primar neinformată.²

Nu-i de mirare că, în spatele afirmatei unități poetice, se află o ignorare păguboasă a formelor poeziei, pomenite undeva, sumar sau confuz – structural, nu conceptual –, când enumeră strâns poezia patriotică și agitatorică: „Poezia este una singură, ca și Adevărul, ca și Divinitatea.” (*Sufletul și hotarele*) Neașteptat absolutism în vreme relativistă sau o reconfirmare a unei modernități antimoderne.

Discutabilă, grăbită, chiar și oportunistă apare opinia evaluativă că există, în postbelicul totalitar „socialist”, „o poezie slabă mult peste nivelul poeziei slabe interbelice” (*Complexul genialității*).

Ana Blandiana nu are o gândire teoretică personalizată a poeticului. Trăiește sub acest aspect din împrumuturi. Chiar și acestea ajung folosite într-o necunoaștere a poeticilor desfășurate diacronic, complexe, pe deplin articulate. Potrivit ei, „legea supremă după care a face poezie înseamnă nu a spune, ci a sugera” (*Despre „soarta și viitorul poeziei”*). Nu pare, deci, a ști că acesta este doar unul dintre principiile mallarméene care au balizat simbolismul, apoi ermetismul. Pripită, poeta subestimează teoria și aplicația unor poetici fertile universal, în ideea că marii creatori le depășesc oricum. Acest oricum se cere însă limpezit.

Definește poetul printr-un efect de lectură care revelează în totul persoana care citește. „Numesc poet pe cel pe care, citindu-l, simt cum urc înspre mine, până la mine.” (*Fragmente [Antijurnal]*, în vol. *Coridoare de oglinzi*) Socrate ar fi trebuit să înțeleagă că doar citind un poet adevărat ajungi să te cunoști, pentru că Platon n-ar fi primit efectul de contact om-poet cu nici un chip! Poetul îi apare Anei Blandiana ca martor și mărturisitor al epocii istorice cu care se întâlnește, fie în victorie, fie în eșec. Decisive rămân talentul scriitorului și tactul istoriei de a-l lăsa liber: „și epocile care nu și-au lăsat poezii să se exprime, și poezii care nu și-au exprimat epoca au dispărut în uitare” (*Axioma*). Poezia agreeată și programată este aceea cu mesaj clar. Poezia, care are suflet, doar se (pre)simte, iar ceva mai profund ca trăire omenească, esențial copilărească, n-ar mai exista. Adoptă cu suficiență o (im)postură taoistă, atunci când refuză gândirea poeziei, care gândire, chipurile, ar însemna tocmai negarea poeziei. Deci, o poetă scrisă de o persoană pe care nu o cunoaște, pasivă, refuză contemplarea (teoria) poeziei. Poezia nu s-ar face și nu s-ar gândi decât pasiv. Poezia nu este însă chiar totul în literatură, ea fiind și mai puțin, dar cantitativ, material, în ordinea existentului, decât realitatea: „regret că în poezie nu încap amănuntele și concretul” (*Geografie și istorie*). Înțelegere (de)limitativă modernistă, în aceeași descendență puristă, ermetică, în pofida clarității de principiu.

Explicând *cum a devenit poet*, la genul masculin, notează că este poet din fire, prin naștere și prin stare, însă nu este scriitor profesionist. Un eveniment biografic i-a schimbat scrisul, ca și morala, după a doua carte. Evenimentul este moartea tatălui. Lămuririle

acestei morți vor surveni într-un context istoric liber. Schimbarea scrisului său s-a produs în sensul că a devenit un mod vital de expresie. Analogia în care pune scrisul este alături de cea comună, tot manufacturieră, de țesere (innobilată, modernizată de similitudinea cu textura, textul, perspectivă care pe ea o oripilează), alegând aici termenul, cu iz sămănătorist, *toarcere*. „Sunt ca un caier de lână care există numai în măsura în care este tors.” (*Cum am devenit poet*, în vol. *Autoportret cu palimpsest*)

Crede în persistența poeziei, similară cu aceea a sufletului, cum citim într-un text cu titlul clarificator, *Ultimul limbaj*. Iată, se molipsește ea însăși măcar de termenul limbaj. E atrasă de formula lui G. Călinescu, aceea a poeziei ca *formă goală de gândire*, și, continuându-i ideea, dezvăluie faptul că, urmându-i principiul poetic, poeta care mărturisește de altfel a fi slujitoarea metaforei, scrie auster, fără „podoabe” (aici termenii retorici par a-i repugna de asemenea). Iată și tatonarea retoricii poetice prin seducția litotei, dar și a abia presimțitului maniheism de concepție, accentuându-i antimodernismul: „Am visat întotdeauna o poezie simplă, eliptică, aproape schematică, având farmecul desenelor făcute de copii în fața cărora nu ești niciodată sigur dacă nu cumva schema este chiar esența.” Ia, lamentabil, la propriu, conceptul de formă, atât de complex, subtil, în expansiunea sa teoretică și analitică, și ajunge la o imposibilă extremă, la erezia primară a antiformei: „am ajuns cu vremea la înțelegerea poeziei ca un continuu și riscant efort de renunțare la formă”. Chiar și paradoxismul lui Mallarmé îi apare neînțeles, citit simplist: „A prefera poeziei tăcerea (...) este în același timp logic și aberant...” (*Absența formei*). Lumea devine carte, spunea Mallarmé, căruia îi replică în adaos că și cartea devine lume. După ce bate înspre infantilismul poetic, iată că-l asumă direct, conferindu-i superlativitate. Revine, în *Geniul de a fi*, încrederea în identitatea artă-ființă. Copiii, poezi fără voie, devin adesea memorabili. Odată, a ascultat cum unul dintre ei a rostit că sifonul „are gust de picior amorțit”. Ceea ce ar fi chiar o metaforă! Una, nu ezită să califice, de foarte mare poet.

Reține că exilatul poet Ovidiu, în *Pontice*, deplânge impuritatea limbii latine, datorată depărtării de Roma. Înțelege poeta că de aici ar putea pleca o discuție, mai mult ori mai puțin doctă, despre limbajul poeziei?

Curios e că tot limbajul o preocupă în cazul poetei Emily Dickinson. Un mare poet, consideră Ana Blandiana, este „Un stăpân și un dresor de cuvinte sălbatice, capturate în junglele suferinței și domesticate cu prețul vieții, sau, pur și simplu, cineva care – fără să te întrebi de ce și cum – îți dă, citindu-l, senzația că îți smulge capul de pe umeri, așa cum spune chiar bătrâna domnișoară din Amherst?” (*O sută de ani de happening*) Pare că citim aici o frază de critic impresionist care se ignoră...

Viața, iată ce i se impune privindu-l pe Lorca, poet emblematic prin destin existențial, determinând-o pe autoarea de tablete sau microeseuri să se declare și declame uluită că poezii sunt uciși.

E memorabil că Veronica Micle a murit în același an cu M. Eminescu, notează, altfel adepta tezei că viața poetului nu contează cât negru sub unghie.

Ștefan Petică, la 80 de ani de la moarte, o reține în primul rând tot prin viața lui, una de mizerie, dusă doar până la 27 ani, apoi prin oscilația de gândire politică. Sfidarea criticii biografice îi devine, acum, bumerang. Abia la urmă vine opera celui numit aristocrat prin talent și considerat nereductibil la „etichetarea” simbolistă, în sens mai larg, așadar, neetichetabil, ca orice „mare poet” (*Un lujer străveziu*)!

Ana Blandiana scrie, încă din vremea comunismului, proză. În *Coridoare de oglinzi*, respinge realismul prozei, care reconstituie „o istorie pe apă” (prin Eminescu, Blandiana atinge condiția neoromantic-postmodernă). Factualul, documentarul, diaristicul o angustiază: „mi-e frică de cei care țin un jurnal”, își mărturisește autoarea înstrăinarea față de trecut (*Fără apărare*).

Proza agreată și programată este aceea poetică, proza mimând ori emulând cu poezia, după legi numite fantastice, citim în *Autoportret cu palimpsest*. „Secole și chiar milenii de-a rândul, proza s-a amestecat cu ostentație în poezie, încât faptul că în epoca modernă poezia a început să influențeze proza și să-i împrumute fantasticele sale legi nu mi se pare decât o dreaptă compensație.” Poeziei și prozei, metafora (totuși, „podoaba” mult timp tutelară) le ajunge comună, funcția ei figurativă ar fi să descopere structura vieții, asemenea realității adânci printr-un microscop. Dincolo de realitate, calea conduce într-un teritoriu fantastic și deloc absurd, de viziune și halucinație. Dar dincolo de realitate înseamnă în real, iar realul înseamnă imaginar, extras din memorie. Din *carierele memoriei*, ar fi spus oniricul Leonid Dimov, autorul unei poetici și a unei poezii puternic personalizate, astru literar de care și autoarea, altfel autonomă, pare a se apropia, mai mult involuntar. „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfățișare, mai plină de semnificații, a acestuia. La urma urmei, a-ți imagina înseamnă a-ți aminti.” (*Poezie și proză*) O căutare infidelă o bântuie însă pe scriitoarea care poartă și proiectul, de petrecut, de viitor, nu de trecut, al unei proze eseistice și muzicale: „Visez de mai mulți ani la o carte de proză, complicată de idei și structuri muzicale...” (*Ultimul adolescent*).

¹ Ana Blandiana recunoaște, ca cetățean înglobat într-un artist al cuvântului, că nu proprietatea, să spun gramaticală, însă figuralitatea retorico-stilistică i-a expus și impus personalitatea: „am devenit treptat un fel de simbol al supraviețuirii spirituale prin metaforă”. (*Scrisoare către S. Damian*, datată Buc., 15 apr. 1989, în *Revista 22*, nr. 11, 1999).

² Iată excepția. Regula este aceea stabilită, e drept că nu global, pe întregul său scris, însă doar prin *Ghicitul în mulțimi*, DU Style-Atlas, 2000: neerudită, dar foarte bine documentată (Adrian Marino, *Exemplul intransigenței morale*, în *Cuvântul*, nr. 3, 2001)

Liana COZEA

Amintiri răzlețe

Despre poeta, prozatoarea și eseista Ana Blandiana au scris, vor mai scrie mulți alții, eu însă încerc să mi-o amintesc pe Doina Coman, înainte de a fi devenit poeta cunoscută, încerc să mă avânt departe, înapoi în timp, și să o revăd în clasele de gimnaziu, ea doar cu câțiva ani mai mare decât mine. Începuse deja să scrie poezie, i se publicaseră câteva poeme într-un Almanah creștin ortodox; ne impresiona prin frumusețe, dar, mai ales, prin aerul acela de taină, de mister al harului care îi învăluia ființa.

Bogat și generos înzestrată de la natură, cu frumusețe expresivă, feminitate rafinată și talent, mi-o amintesc înaltă, cu trupul subțire, armonios și avântat, cu părul învult și ochi imenși, frumoși, umbriți de gene dese. Ușor rezervată, avea, încă de pe atunci, un aer de fragilitate puternică, rezistentă, o îndărătnicie de o calitate superioară, o intoleranță la minciună și refuzul de a se lăsa înfrântă. Doina ne era cunoscută nouă, celor care ne îndreptam spre adolescență, impunea prin aura unui soi de glorie incipientă, foarte curând confirmată de poemele ei inspirate.

Cele dintâi amintiri, cele mai vechi, dar de neșters, țin de naosul Catedralei Sfântul Nicolae din orașul nostru, cu cele două grupe de copii la ora de religie. Cei mai mici, din clasele primare, eram ocrotiți spiritual de părintele Lupșa, un preot nins de ani, cu vorbă și înfățișare blândă; cei doar cu câțiva ani mai mari decât noi erau îndrumați spiritual de părintele Coman, personalitate cunoscută și recunoscută, prețuită de enoriașii săi, tatăl Doinei, un bărbat frumos și impunător, al cărui glas adânc, de neuitat, răsună la slujbele duminicale și-l auzeam cu plăcere în tăcerea care ne înconjură în după-amiezile orelor noastre de religie. „Ridicat” ca atâția alți nevinovați, victime ale regimului comunist de teroare, arestat prin urmare și închis, părintele Coman a lipsit câțiva ani de la locul pe care i-l hărăzise credința și curând, mult prea curând, au încetat și orele noastre de religie.

Confruntată, de la o vârstă foarte tânără, cu insuportabila durere a nedreptății, cu abjecția ce ținea la privilegiile comuniste, Doina Coman, cu elanuri prea devreme retezate, a fost silită să-și asume statutul de paria, supusă unei metamorfoze interioare lente și statornice, a urmat un traseu fixat de alții, căci cel inițial, ales de ea, i-a fost barat. Natura ei generoasă și lirică a ferit-o însă de cinism și mizantropie.

Un alt moment mi s-a fixat în memorie. O sală festivă la fostul liceu „Oltea Doamna”, ajuns o școală generală fără nume. Festivitatea de primire în U.T.C. a adolescenților, noi, pionierii, aduși ca pentru o repetiție generală a propriei noastre ceremonii de mai

târziu. Urma apoi un program artistic, Doina Coman, în costum popular, urmând să recite *Dușmancele* de Coșbuc. O rumoare în sală. Atunci, înaintea momentului solemn, i s-a spus adolescentei că ei i se refuza „onoarea” de a deveni utecistă din motive politice, de dosar. Și totuși, Doina, cu lacrimi de umilință în ochi, a recitat poezia. Neîndoielnic, acela a fost momentul adăugat altora când a fost silită să se maturizeze prea devreme, sub indecenta scormonire a lăuntricului ei vulnerabil, de către slujitorii comunismului solid instaurat, maturizare care a fost, desigur, prețul dobândirii libertății sale interioare.

Acoperită de norul tristeții, adus de nedreptatea ce i se făcea ei și familiei ei, a avut un bogat potențial de care, poate, nici ea, atunci, nu era conștientă. În ciuda tinereții, se deslușea în ființa ei o consecvență, un acord cu sine însăși. Doina era o ființă liliacă, dar fără nimic friabil în ea, de o inefabilă feminitate și de o funciară delicatețe. Peste candoarea copilăriei se suprapusese palpabila gravitate a adolescenței. Va detesta superficialitatea, minciuna și impostura, fără patetisme de prisos, în poezie, în scris găsește înțeleapta liniștire, doritul echilibru, căci ea și-a construit cu grijă, cu mîgală, cu sacrificii și renunțări, destinul.

Am revăzut-o pe Doina Coman peste câțiva ani, la examenul de admitere, la Facultatea de Filologie din Cluj. În sala înțesată de candidați se afla și frumoasa și talentata poetă Ana Blandiana, căreia, în acei ani de relativă și vremelnică relaxare a rigorilor comuniste, i se îngăduise, alături de alți tineri stigmatizați de dosarele înnegrite de grele acuze, să se înscrie la facultate. Cunoscută și recunoscută de lumea literară a Clujului, i se făcuse, în sfârșit, dreptate, reintrând într-o stare de normalitate, după câțiva ani de ostracizare.

Poeta s-a aflat mereu în căutarea adevărului care își cerea drepturile. Preocupată de dorința autodeslușirii, a înțelegerii celor întâmplare tatălui ei, a „crimei” de care se făcuse vinovat el și alți deținuți politici, episoade dureroase și nedrepte, a avut omeneasca înțelegere și solidaritate cu ultragiații sorții, cu victimele regimului de teroare din închisorile comuniste. Ființa ei intimă, interioritatea i-a fost primejduită, vulnerabilitatea era starea în care s-a aflat eul ei, mereu periclitat, expus îngrădirii de ghetou. Memoria tatălui a onorat-o prin gesturi nobile și demersuri menite să păstreze vie amintirea martorilor și să sancționeze abominabilele condiții și consecințe ale detenției politice, căci Memorialul de la Sighet al Anei Blandiana și al lui Romulus Rusan este un sublim omagiu adus suferințelor tatălui, lui și celor deopotrivă cu el.

Mircea A. DIACONU

Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu

Poezia pe care o scrie Ana Blandiana este, simplu spus, una a continuității. De la prima la ultima carte, metamorfozele nu sunt niciodată rupturi, devenirea nu înseamnă nicicând negare de sine. *Refluxul sensurilor*, volumul publicat în 2005, mi se pare, însă, un moment de cotitură, fie ea oricît de puțin vizibilă, pentru o problematică, diacronic vorbind, a constanței și continuității. Fracturile, dacă vor fi fiind, par nici să nu se vadă într-o devenire care ar reconfirma temele etice, angajarea ființei prin interogații care dau consistență neliniștilor, o anume seninătate nu atât lucidă, cît tragică. Pe lângă toate acestea, depășirea ființei concrete, chiar dacă ființa concretă este mereu implicată, printr-o proiectare a sinelui în datul lumii. Prin luminarea, în fapt, a unui dat. De unde și melancolia de substanță a acestei poezii. În fine, iată aici cîteva din chiar temele abordate, într-un fel sau altul, poate fără prea mari variații, de critica literară în legătură cu poezia Anei Blandiana.

În tot cazul, mai mult decît o schimbare de ton, *Refluxul sensurilor* mi se pare că propune o modificare de viziune, continuată în ultima apariție editorială, *Patria mea A4*. Poezia acestui volum e consecința revelației că suferința nu mai salvează; prin urmare, opțiunea eului se îndreaptă către recuperarea identității lumii și a sinelui aflat în centrul ei nu prin iubire, ori, ca altădată, prin moarte, somn, vis, ci prin scris. De altfel, *Pleoape de apă* (Editura Paralela 45, 2010), antologia ultimă, debutează cu poezia *Darul*, din *Călcîiul vulnerabil* (1966). În slujba celorlalți, asemenea poezilor mesianici ardeleni de altădată, trecuți însă prin aerul metafizic și neliniștitor al lui Blaga, poeta numește tragic acest dar de a transforma totul în cuvinte. Imposibilitatea de a trăi care decurge de aici – căci realul e suspendat – e dublată de conștiința sacrificiului, întrucît dezbrăcarea lumii de cuvinte ar însemna chiar distrugerea ei. Interogația finală e mai degrabă retorică: „Nu știu eu oare desparte sau nici nu se poate desparte/ Lumea de lumea cuvintelor mele de-acum?”. Cum vom vedea ceva mai tîrziu, e aici condensată o întreagă poetică a asumării sensului tragic al lumii. Deocamdată să reținem o replică dată peste timp, în *Refluxul sensurilor*: „Timpul scrie pe trupul meu versuri/ Atît de complicate încît/ Aproape de necitit/ Își notează pe pielea mea ideile/ Fără să mă întrebe./ Litere lungi, răsucite, superbe./ Mi le încolăcește pe gît./ Îmi mîzgălește în jurul ochilor./ În jurul buzelor raze subțiri./ Le îngroașă./ Apoi, ca la sfîrșitul unui op./ Se iscălește pe fruntea mea încă rotundă./ Fără să mărturisească/ În ce scop/ Transmite prin mine/ Aceste mesaje/ Și cine/ Va trebui să mă citească/ Și să îi răspundă” (*Op*). În locul lui Midas, referința, sugerată vag, este aceea a lui Laocoon. Așadar, ființa identificată cu scrisul, devenită sigiliu al

unui sens ascuns, imaginea însăși a timpului proiectată în semn. Un sens care, dincolo de propria-i prezență, nu mai poate spune nimic. Dar „renunțarea” e numai aparentă: fără să mai fie în slujba unui sens, ființa e, dincolo de orice interpretare, chiar sensul.

În mare parte din volumele anterioare publicate de Ana Blandiana, interogațiile poetice se structurau ca devoțiune față de un sens supraindividual pe care ființa îl slujea indiferentă la consecințele asupra propriului sine. Sensul tragic – născut din această depășire a sinelui – coincidea cu o iluminare a mesajului pe care existența concretă îl transfera din zona sacrului. În felul acesta, poemele – care construiesc un spațiu al unei fragilități asumate și așezate la temelia lumii – devin un teren al descoperirii și mărturisirii responsabilității dureroase față de ceilalți, dacă nu cumva față de tot ce există. Instituirea sinelui se face tocmai printr-o dăruire totală și, în ecuația propriei ființe, celălalt e, astfel, salvat. De reținut poezia *Eclipsă*: „Renunț la milă greu ca la un viciu./ Cu milă sînt drogată de copil./ Alb înstelată de ridicol plîng/ Lîngă fricos, lîngă învins, lîngă umil./ Îi plîng pe proști și proștii mă înving./ Surfători sub steaua mea sterilă./ De gingășie tot mai mult mă-ntunec/ Și pier de umanism și milă./ Înduioșate mîini întind să mîngîi/ Fiare gonind spre mine hămesite./ Și-mi pare rău că n-o să mai sărut/ Și botul care mă ucide./ Nici n-am trăit spre-a nu jigni pe nimeni./ Mi-au prins în țărână rădăcini genunchii./ Și-mi trece viața încercînd să-mi cresc/ La capetele aripilor unghii”. Sînt frecvente în primele volume sentimentul neputinței în fața unei deveniri căruia poetul nu poate decît să-i fie martor (*Umilință*), al singurătății în univers, și autoflagelarea sau negarea de sine pentru ca identitatea lumii să nu se degradeze. De la „Toate-și urmează destinul și nu mă întreabă./ Nici ultimul fir de nisip, nici sîngele meu”, pînă la „De mult a dispărut orice solidaritate cu mine/ A copacilor și semnul izvorului care mă prevenea/ Cînd era otrăvit” ori pînă la „Mă hăituiește universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decît lovind în mine” nu-i decît un pas. În fapt, dincolo de propriul sine individualizat, abia el resimțit ca o adîncă agresiune, poeta se simte consubstanțială lumii înseși. De aici, de fapt, atît tristețea cît și un fel de jubilație a tristeții. Oricum, o lume în declin, o lume obosită, pe care poeta încearcă să o salveze și față de care bucuria nu-i decît o agresiune în plus. Citim la un moment dat: „Învăță să nu te mai bucuri./ Învăță să nu mai ucizi/ Cu zîmbetul și cu mîngîierea./ Un singur rîs al tău/ Poate doborî păsările de pe crengi./ Păsările pe care numai o nefericire/ Le-ar mai putea ține în viață./ Fiecare bucurie rănește pe cineva./ În lumea voastră la ce servește bucuria?/ Noaptea visez armate întregi hohotind/ În timp ce noi cădem ca spicele în jur” (*La ce servește bucuria*). Oricum, e un timp în care Dumnezeu nu poate schimba tristețea în ură (*Psalm I*) și în care îngerii cad, însă „nu din păcat,/ Ci din oboseală” (*Cădere*). În felul acesta, sinele individualizat poate deveni, prin propria-i jertfă – dorită, așteptată –, un element de echilibru. Apărută cu o oarecare insistență, imaginea sinelui devorat de ceilalți constituie o veritabilă

metaforă originală. Citim într-un loc: „E atît de tîrziu/ Și ninge hidos,/ Și nu-mi vine-n minte/ Decît să aștept/ Lupii flămînzi,/ Să le fiu de folos”.

În fond, solemnitatea poeziei Anei Blandiana, o solemnitate ca de ritual avînd în centru propria ființă, e consecința acestei situații a sinelui la granița dintre ceilalți și subiect. Pe această graniță, ca în *Dealuri*, se construiește o perspectivă dublă, prin care sinele e abandonat în favoarea unui sens mai înalt. Vinovăția, ca temă constantă, care constituie solul germinativ al liricii Anei Blandiana, e cauzată tocmai de neputința ființei de a fi înscrisă simultan în ambele perspective și de a nu duce sacrificiul de sine sau cunoașterea pînă la capăt. Nu împlîntor un poem se numește *Balanța cu un singur taler*: „Sînt vinovată numai pentru ce n-am făcut./ Păduri tropicale crescute printre coloanele/ Unor temple în care nu m-am închinat./ Oceane de frunze/ În care nu m-am lăsat îngropată./ Dușmani pe care nu i-am urît./ Săbii pe care am refuzat să le mînuiesc./ Cuvinte pe care n-am învățat să le țin [...]” și poemul continuă pentru a proiecta finalmente confesiunea nu pe terenul eticii, ci pe acela al ontologiei. Poate că glisarea e fundamentală. Critica literară a insistat asupra dezbatelor morale din lirica Anei Blandiana; adevăratul teren pe care ar trebui plasată întreaga ei problematică e unul al ființei. Iată finalul acestui poem: „Toate vor avea dreptul să mă acuze./ Și faptele mele, oricît de bune./ Nu vor reuși să mențină un echilibru/ Oricît de instabil./ Pentru că nu între bine și rău/ Va fi balanța din urmă./ Ci între a fi fost și a nu fi fost”. Poate că prezența constantă a unui timp agonice e cauzată tocmai de un astfel de echilibru precar, de care ființa se face vinovată. Căzută din timpul mitic, ea nu mai are acces la integralitate: în sine însăși pornește ca în exil, iar patria din afară îi este ea însăși înstrăinată. Rămîne doar nostalgia timpului original, androginic (a se vedea poemul *Oul*) și acuta prezență a divizării. În substraturile poeziei Anei Blandiana există o revoltă demonică împotriva unei divinități la rîndu-i neputincioase, dar o revoltă abia sugerată, căci la suprafață nu transpare decît autoculpabilizarea. Elocvent poemul *Tatăl*: pentru tot ceea ce se întîmplă, cauza originală aparține altcuiva, și-atunci poetul preia asupra-și orice vină.

Oricum, prezentul e un timp agonice, și tablourile construite de Ana Blandiana, fără să se hrănească din pulsunile violențelor unui subiect angoasat, aparțin unei voci care vibrează în coordonate expresioniste. În fine, se poate reconstitui cîte ceva din acest imaginar agonice, cînd ființa originală e divizată: „Gemeni în uterul spaimei./ Locuitori ai aceleiași celule./ Orbi și muți/ În bezna sonorizată sălbatec/ Numai de pulsul hrănitor/ Smulgîndu-ne din nevertebrate./ Din pești și din păsări, din fiare./ Ca să ne poată naște/ După chipul și asemănarea Ei./ Fără drept de apel/ Condamnați la naștere./ Singuri și neputincioși în fața/ Creșterii noastre-nvelite/ În trupul ei crescător/ Ca-ntr-un mormînt ce dospește viața viitoare./ Noi doi./ Gemeni în uterul spaimei” (*Gemeni*). E un timp în care „Treceau clipe mari zdrențuite pe cer” și îngerii „au început să cadă”. Dar e o agonie care păstrează posibilitatea

împlinirii, a tainei morții. De citit, în acest sens, poezia *Mi-e somn*. E ca și cum prin moarte, ca și prin iubire, timpul original ar putea fi recuperat. Așa se poate explica, în coordonate ample, și opțiunea Anei Blandiana pentru asumarea sacrificiului de sine, pentru o anume voluptate solară și ritualică a suferinței. Poezia însăși e resimțită ca un mijloc de pulverizare a sinelui, o „dezmembrare a lui Orfeu”, care oferă posibilitatea recuperării și reînstituirii sensului. În timpul agonice, poezia, întemeiată tocmai pe dispariția sinelui, e o soluție: „Înaintează cu grijă, încet./ Pe un drum/ Pe care îl tai eu însumi / Pășind:/ Ca să știu să mă întorc./ Presar în urmă/ Fărîme de litere și de cuvinte./ Sînt pornită de mult./ Mi s-au terminat/ Puținele silabe pe care le avusesem/ Merinde de drum./ Din fericire, am descoperit/ Că totul/ Poate fi transformat în cuvinte/ Și am continuat să înaintează/ Presărînd/ Vorbele în care mă destram/ Cum se destramă un pulovăr vechi/ În căpețele-ncrețite de atîta purtare...” (*Poveste*). De altfel, în aceeași retorică a recuperării timpului original se înscriu poemele care fac din somn ori din moarte mijlocul care-i oferă subiectului înscris în istorie să fie în ordinea naturii, în armonie cu prezența însăși, indiferent de formele pe care ea le îmbracă.

Or, de la un moment dat, somnul, moartea, timpul original al nopții nu mai permit saltul în „darul tragic”. E ca și cum, sub agresiunea istoriei, subiectul înțelege că soluția salvatoare pe care o oferea altădată sacrificarea sinelui nu mai este posibilă. Vizibil încă din *Arhitectura valurilor*, volum din 1990, acest nou mod de a institui subiectul și de a gândi poezia generează noi atitudini lirice. Citim poemul *Drum*, din *Arhitectura valurilor*, tocmai ca pe o interogare a neputinței de a mai transforma prezența în suferință și de a găsi astfel o soluție. În felul acesta, tristețea de altădată se acutizează, în așa fel încît seninătatea tragică lasă locul unei puternice stări agonice: „Grinzi de vechime curbe, oase/ Bătrîne-n carnea stinsă sub var,/ Carii săpînd tuneluri nisipoase/ În lemnul unui timp murdar// Și streșini devenite moi de vreme./ Nemaizburătăcite de lăstuni —/ Pe cine să disprețuiești cînd geme?/ Lipsa puterii cui să o răzbuni?// Cine ezită încă să străbată/ Singurul drum pe care-l mai avem./ Cînd, prins sub roata de buldozer, iată,/ Se sparge ultimul poem// Ca o clepsidră neînstare/ Să mai prefacă suferința-n timp?/ Un țipăt putrezit de amînare/ Cersînd istorie în schimb...”. Așadar, suferința nu mai poate deveni timp, adică armonie mitică, și prin urmare poetul se întoarce spre prezența concretă. În imediat, eul descoperă răul. De *dragoste*, poem memorabil din același volum, propune din nou, ca pe o ipoteză posibilă, soluția recuperării sinelui original. Dar astfel de situații sînt tot mai rare. Un puternic sentiment al neputinței face ca jertfa de sine, sau, ca în *Baladă*, autozidirea, care să reînstitue echilibrul în lume, să nu mai fie posibilă. Poemul sfîrșește astfel: „N-am altă Ană/ Și pe mine chiar/ Din ce în ce mai rar/ Mă am”. De fapt, sinele își justifică și își instituie prezența exclusiv prin scris. Programul etic pe care îl reconstituim prin identificarea opțiunilor eului s-a dovedit neputincios. În aceste condiții, singura salvare este, ca să parafrarez

un vers din poezia *Calendarul*, ancorarea fiecărei litere în ființă. Ființa își justifică prezența nu prin moarte, somn, ci prin scris, „Pentru că nimic din ceea ce nu e scris/ Nu există”. Mai mult, scrisul e cel care ține lumea în echilibru: „Nu mai am dreptul să mă opresc./ Orice poem nespus, orice cuvînt negăsit/ Pune în pericol universul/ Suspendat de buzele mele” (*Biografie*). Scrisul ca patrie, așadar, fapt care nu face decît să amplifice sentimentul de odinioară al exilului, proiectat însă solar, în interogații dublate de uimire: „Unde e moara care macină tot ce dispare/ Producînd această pulbere de neființă/ Ca un polen care se lipește pe degete/ Cînd vrei să mai mîngii ceva din trecut?” (*Stăpînul morii*).

Dar dacă scrisul păstrează ceva din sentimentul exilului, uimirea înseamnă și contemplarea tainei propriiei topiri în cosmic. Căderii din istorie (*Biserici închise*) i se contrapune revenirea la patria mamă. Elocvent poemul *Afară pe coline*. De reținut și versurile cu care se încheie un alt text: „Mă supun ierbii/ Care mă salvează/ De neliniștea care sînt eu însămi,/ Lăsîndu-mi numai tălpile goale în roua/ Prin care tu urci în mine,/ Înlouindu-mă” (*Exorcizare*). Dar, dincolo de toate acestea, scrisul în sine, ca mod esențial de manifestare a lumii, a cărui taină rămîne nedescifrată. Identificarea cu scrisul, cu această taină a cărei descifrare poeta a încercat-o mereu, iată sensul ultimei ipostaze din traiectoria poeziei Anei Blandiana. Neputința de a înțelege sensul ascuns al lumii e, pe de altă parte, modul poetei de a reveni la tema primordială a jertfei de sine. În felul acesta patria e una a neliniștii. Ultimele versuri din poemul numit chiar *Patria neliniștii* consacră imaginea poetei care caută în labirintul istoriei sensul ascuns al ființei: „Voi reuși vreodată/ Să descifrez urmele care nu se văd./ Dar eu știu că există și așteaptă/ Să le trec pe curat/ În patria mea A4?”. Dacă în volumele de început existența era pusă în slujba celorlalți și se legitima astfel, de data aceasta existența însăși, în afara oricărei soluții și interpretări, e sens. Neputința de a înțelege sensul a devenit în sine un mijloc de supraviețuire, poate tocmai pentru că implică nu numai tristețea martorului, ci și revolta, oricît de implicită, a ființei în istorie.



Ioan MOLDOVAN

Ziua eternă a poeziei

Insomnia lucidității

Gravitate și reflecție – mai bine zis, gravitatea reflecției – , înfiorată reverie, în țesătura căreia uimirea și ingenuitatea contrariată își dezvoltă desenul meditativ, contemplarea cvasi-narcotică a oglinzilor lăuntrice, voluptatea și, totodată, neliniștea percepției sunetelor originare ale intimității, o anume dorință obstinată de a lămuri emoția în/prin gând sunt tot atâtea dimensiuni ale poeziei Anei Blandiana, linii de forță pe care cunoscătorul acesteia le poate re-cunoaște la lectura recentului volum antologic *În dimineața de după moarte*. Este vorba despre o carte-tezaur, o selecție riguroasă și inspirată din întreaga creație lirică a poetei, o carte vie, deloc „arheologică”, o dovadă, adică, a valorii și autenticității poeziei Anei Blandiana – una dintre acele cărți care unește istoria constituirii și devenirii unui univers liric cu severele configurări ale perenității. O astfel de carte invită și incită la o lectură de plăcere, ca să zic așa, și-l eliberează pe comentator de servituțile și plictiselile unei cronici propriuzise. Pe de altă parte, *În dimineața...* va conta, negreșit, ca reper bibliografic obligatoriu, dar și confortabil, pentru viitoarele studii extensive asupra poeziei blandiene. În fine, cartea aceasta vine și ca o probă de destin: poezia a absorbit în zidirea sa, ca într-un sacrificiu consimțit, întreaga viață a poetei. *Ziua eternă* despre care Blandiana spune, în poemul care dă și titlul cărții, că urmează *dimineții de după moarte* este, desigur, o zi eternă a poeziei.

Ținând programatic de o poetică a expresivității cu miză dublă – pe emoție și pe intelect – , refuzând artificii, dereglarea simțurilor, ca și a instrumentelor, poezia Blandiane a contat întotdeauna pe simțul măsurii. Căutarea și perceperea misterului se face în această poezie din perspectiva unei conștiințe gata să ceară și să discearnă miracolele prin filtrele unei lucidități cu toate valențele reflexivității activate. Pe cât vămile somnului proliferă, pe atât insomnia lucidității și veghea spiritului caută să le deslușească înțelesul.

Faptul că în carte sunt reluate selectiv meditațiile poetei privitoare la rosturile, mecanismele și implicațiile poeziei e cât se poate de binevenit. Pertinența și sagacitatea lor se deschid atât asupra artei poetice personale, cât și asupra unei adevărate teorii estetice formulată în fragmente, iar nu în sistem. Cititorul sau cercetătorul poeziei blandiene va găsi în atari fragmente formulări relevante necesare unei judecări în profunzime a liricii poetei. Iată câteva: „Scriitor nu este cel care scrie, este cel care se exprimă cu ajutorul scrisului”; „Calitatea este despărțită adesea de defect numai prin linia timidă a simțului măsurii”; „Poezia nu trebuie să strălucească, trebuie să lumineze”; „Am visat întotdeauna o poezie simplă, aproape eliptică, schematică, având farmecul desenelor făcute de copii în fața cărora nu ești

niciodată sigur dacă nu cumva schema este chiar esența”; „Important în poezie nu este ceva ce n-am mai auzit, ci ceva ce știam parcă dintr-o altă viață. Poezia nu trebuie să dea senzația *cunoașterii*, ci a *recunoașterii*”; „Poezia se află întotdeauna dincolo, nu dincoace de literatură”; „Mă tem de orgoliul de a vrea să înțeleg prin intelect totul, pierzând astfel definitiv ceea ce nu poate fi înțeles prin intelect”; „Pentru mine poezia este o înaintare logică din cuvânt în cuvânt, din piatră în piatră, pe pământ solid, până într-un loc în care sensul se deschide deodată neașteptat deasupra golului de dedesubt, această emoție bruscă în fața hotărului asumat, această oprire, mai revelatoare decât continuarea inconștientă a drumului pe deasupra prăpastiei. Am preferat întotdeauna miraculosul întrebărilor fără răspuns din care se naște în cele din urmă”.

Citind *În dimineața de după moarte*, am recunoscut vârstele poeziei Anei Blandiana – de la cea a *ploilor* adolescente, sentimental-patetice, la cea a *plajelor* de o aprigă vitalitate a tinereții ardente, apoi la aceea a *ninsorilor* maturității dureros înnegrite de experiențele maculării; am re-întâlnit acea fluentă somniac-letală a lumii concrete și a percepției acestei în gând, haloul acela oniric-funebru ce contaminează chiar și simbolurile eroice (ca în *Avram Iancu*); am re-citit cu plăcere poemele din *Somnul din somn*, cu narcoticele lor șoptiri, ca într-o litanie de dor de sfințenie și împăcare, cu hipnoticele lor înlăcrimări lăuntrice, cu lirismul lor perfect decantat într-o clasicitate incantatorie, cu grația lor provenind din scuturarea podoabelor și din rafinamentul stilului; am re-venit în *satul* generic al poetei, doar aparent blagian, în esență un paradis în blândă etalare, ca o vedenie unduindă în apele aerului vespéral; am re-găsit vraja melopeică și subtil-plastică a versurilor din care abia te poți smulge spre a reface legătura (probabilă) cu sensul; am re-văzut *Arhitectura valurilor*, cu urgența alarmei morale a conștiinței, cu atitudinea justițiară, inclementă în proba de angajament civic și uman; și, desigur, am putut încă o dată lua aminte la frumusețea generoasă, nobilă și calmă a acestei poezii a cărei singură intoleranță este cea la maculare, la compromis, la cedarea etică și estetică.

Dependența de înțelesuri

Limbajul crepuscular, refluxul sensurilor, starea de irevocabilă alterare și poluare a ființei lumii, îmbătrânirea a tot și a toate, începând cu sinele propriu, sunt realitățile pe care poezia de acum a Anei Blandiana le surprinde cu aceeași remarcabilă capacitate de a le încorpora în imagini memorabile, vitale din punct de vedere poetic, evocatoare și melancolice, sugestive și apte de simbolizări lirosifice. Cultul sensului, căruia poeta i-a jertfit mereu în lirica sa, e în continuare axul acestei lumi blandiene, chiar dacă relația cu exteriorul se colorează profund elegiac sub orizontul unui reflux semiotic general: „Tot ceea ce nu înțeleg mă ucide./ Este o moartă cea care continuă/ Să ceară lămuriri./ Și să nu le primească și să insiste./ Pentru că nici în lumea cealaltă/ Nu se poate trăi fără să înțelegi./

Deci mori și acolo și astfel te naști./ Mereu și mereu,/ Ca să poți înțelege/ Ceea ce e de neînțeles:/ Iată o definiție a nemuririi.” (*ceea ce nu înțelege*).

Dezastrele și anamorfozele imediatului provocate de o misterioasă poluare a ființei lumii pot părea ochiului mereu uimit al poetei un bestiar de imagini foarte puțin remanente, un joc de terifiante fluide „pe suprafața limpede a eternității” (*amestec*). Oglinda timpului generează hibrizi ce pot părea feerici unui ochi estet, dar din care înțelesul uman s-a retras. „Căderea în timp” sau din timp, ruperea din continuum-ul eternității creează realitățile care își învederează mereu privirii poetice, averse de sens, inamabila frumusețe și opulență a vieții, dar și, totodată, inconsistența, incoerența, absurdul, zădărnicia.

Ca poetă, Ana Blandiana trăiește dramaticul paradox de a trebui să mizeze pe cuvânt în chiar clipa în care cuvântul e doar emanație compensativă a „limbajului crepuscular” – o iluzie a unui „zeu incitator /Care naște realitățile rostindu-le/ Rar”. „În centrul neantului sfânt/ Există un zeu care se crede cuvânt”, spune poeta într-una dintre meditațiile sale poetice. Rostirea acestuia naște mundanul, o scriere la fel de tainică precum cea din „centrul neantului sfânt”. Întrebările și răspunsurile rămân întotdeauna incomplete, încât insul uman pare a vieții deopotrivă în lumi opuse, nedumerit, dar și nevindecă de „intensitatea întrebării”.

O viziune integratoare prezidează orizontul lirico-ideatic al poemului. Detaliile concrete ale lumii vizibile sunt semnele unui limbaj in-corporal dar nu mai puțin perceptibil al invizibilului tot. Poeta e un „cititor” inițiat al operei complete și în perpetuă reformulare a aceleiași gând. Început-sfârșit, moarte-învie, divin-uman într-o veșnică reîntoarcere care se petrece cumva sub suprafețele mundane, precum „Veșnica reîntoarcere-a corăbiilor/ Navigând pe sub ape” din poemul *in memoriam*. Figura șarpelui care-și înghite coada („Așa cum șarpele își înghite coada/ Și devine inel,/ În adâncul rădăcinilor fără sfârșit/ Popoarele lumii delirează la fel.”) sau cea a clepsidrei, a sămânței, a oglinzii creează o recurență în textura poemelor în orchestrarea căreia poeta caută acea „misterioasă combustie/ Care semnifică totul” și care plămăiește povestea lumii pe care, vai, „nu mai știe nimeni s-o spună”.

Există în *Refluxul sensurilor* poeme de idee a căror frumusețe vine din limpiditatea lor reflexivă, din reverberația contemplativității, dar există și nu puține poeme care pot fi reținute pentru o posibilă antologie a lirismului românesc dintotdeauna. Amintesc titlurile (de glorie) ale câtorva: *sonet degradat, dependentă, și totuși, dulap pictat*. Transcriu pentru cititorul care nu are la îndemână cartea aceasta vie de poeme *sonet degradat*: „Ruine, templele sunt mai frumoase/ Și zeii morți mai demni de-nduioșare./ Coloanele rămase în picioare/ Stau minunate și mirate oase./ Superb schelet al timpului, mai pur/ Decât fusese viu, ascuns în carne./ Vuiet de mări secate și de goarne./ Chemând la lupte stinse împrejur./ Acum e pace. Zeii sunt poeme./ Sufletul lumii nu mai are vreme/ Să își mai ia un nume și un chip./ Nici o minune. Și de-ar fi să fie/ Nu-i nimeni să o vadă în pustie./ Credință măcinată ca piatra în nisip.”

Ruxandra CESEREANU

Ana Blandiana și disidenții din azilele psihiatrice

Sertarul cu aplauze

Romanul *Sertarul cu aplauze* de Ana Blandiana sintetizează reeducarea disidenților într-un azil psihiatric. Membrii aparatului de represiune, din roman, care invadează casa lui Alexandru Șerban (în rolul victimei), hărțuindu-l, sunt o suită infernală alcătuită din trei „tehnicieni de serviciu”, specializați pe uzura psihologică a victimei. Cel care conduce suita, „patronul”, este un intelectual perfid, dotat cu o pipă de *raisonneur*; ceilalți doi sunt un roșcovan grobian (dotat cu „copite”, chiar dacă metaforice) și un individ cu figură de polițist insolent din filmele cu gangsteri. Toți trei au o notă argotică, mahalagească, fiind niște invadatori și colonizatori care terorizează prin gesturi intime: ocupă locuințele, dorm în casele victimelor lor, le inventariază lenjeria, provoacă scene de farsă absurdă. Securității aceștia sunt niște diavoli de comedie grotescă, amatori de grimase, pentru că una din tehnicile lor de teroare este batjocorirea și umilirea victimelor pentru a le distruge sistemul de apărare. În finalul romanului, cei trei ard manuscrisele „dușmănoase” (manuscrisele de sertar) ale lui Alexandru Șerban.

Când am citit a doua oară romanul Anei Blandiana, am făcut, implicit și explicit, o legătură (o punte) între perspectiva autoarei și aceea a dizidentului Vasile Paraschiv, care mărturisește, într-o carte testimonială, documentară (*Lupta mea pentru syndicate libere în România* (ediție îngrijită, studiu, note și selecția documentelor de Oana Ionel și Dragoș Marcu, postfață de Marius Oprea, Iași, Editura Polirom, 2005), despre azilele psihiatrice. Vasile Paraschiv narează etapizat informațional despre reeducarea practică de autorități pe dizidenți și opozanți, înfățișându-și propriul caz, pe care îl sintetizez aici, întrucât este relevant. Paraschiv a fost internat la Urlați, apoi la Voila (Câmpina, județul Prahova) și Săpoca (județul Buzău), printre bolnavi cronici, incurabili, fiind tratat abuziv inclusiv farmaceutic. Imaginea cea mai impresionantă din memoriile sale este aceea a spitalului de la Săpoca, „iadul pe pământ”, populat cu fapte umane dezarticulate, murdare, rănite, trăind în comun aproape în stare de nuditate, jelind sau, dimpotrivă, practicând pasul de defilare în chip autist, fiind biciuite atunci când erau dezorientate în chip animalic, alcătuiind o „lume profund îndurerată și dezordonată care forfotea tot timpul fără rost – era o atmosferă de haos, un calvar”.

La fel de importante, ca mărturie documentară pentru sistemul de represiune din ultima etapă a ceaușismului, sunt cele trei răpiri la care a fost supus Vasile Paraschiv de către Securitate: în 1979, când este dus în pădure și bătut; în 1987, când este sechestrat și torturat

într-o cabană, la munte, vreme de patru zile; în 1989, când este sechestrat din nou într-o cabană și schingiuit vreme de șapte zile ori chiar iradiat. Comandourile de securiști care de trei ori îl răpesc, umilesc și torturează sunt percepute ca grupuri teroriste: și așa se explică mai clar subtitlul cărții lui Paraschiv – *Terorismul politic organizat de statul comunist*. Nu este greu de ghicit că Vasile Paraschiv este perceput de membrii aparatului de represiune și ridicat la rangul de „dușman al poporului”, drept care metodele de intimidare și tortură sunt pe măsura respectivei acuze: așa se explică, de pildă, de ce, în 1987, este confecționată de către Securitate inclusiv o sosie a dizidentului, sosie care urma să fie internată într-un spital psihiatric, în timp ce realul Vasile Paraschiv ar fi putut fi, la o adică, lichidat de Securitate. Și acesta este punctul în care mă reîntorc la romanul aflat în vizor aici.

În *Sertarul cu aplauze*, Ana Blandiana prelucrează parabolic și alegoric informațiile legate de ceea ce se petrecea în azilele psihiatrice din România comunistă, mai ales în ultima etapă a regimului Ceaușescu. Autoarea prezintă felul în care Securitatea dirija o întreagă arhitectură de cercuri concentrice ale delațiunii, chiar și prietenii cei mai loiali (în principiu) ai unui individ devenind delatori de ocazie, din oportunism, frică sau slăbiciune.

Personajul central, disidentul Alexandru Șerban, este momit spre a fi internat într-un „complex de reeducare”, adică într-un azil psihiatric aflat într-o fostă mănăstire. Trebuie amintit aici că, în poststalinism, după renunțarea teoretică la Gulag, toate regimurile comuniste din Europa, sub influența Moscovei, au promovat internarea disidenților în azile psihiatrice, inițiind o formă modernă de „spălare a creierului” asupra acestora; intelectualii protestatari (scriitori și oameni de știință) au fost supuși unor metode de lavaj cerebral (de obicei prin drogare farmaceutică sau șocuri electrice, dar și prin alte metode), opoziția față de regimul comunist fiind declarată boală mentală sau schizomistie. Deținuții de conștiință internați în azile psihiatrice erau supuși unor tratamente abuzive, în virtutea bolii care li se fabrica și care era numită „schizofrenie atipică”. Nemairecunoscând termenul de deținut politic, statele comuniste preferau să-și interneze opozanții și disidenții în azile psihiatrice, cu justificarea că „nebunii” („indivizi periculoși din punct de vedere social”, cum scria în fișele lor medicale) trebuiau reeducați!

Ca obiect și subiect al virtualei reeducări, Alexandru Șerban este testat psihologic pentru a i se detecta rădăcinile comportamentului antisocial, fiind mai apoi supus unei terapii auditive intensive și unei gimnastici faciale a entuziasmului. Centrul de reeducare este condus de o femeie-comisar, ai cărei subordonați sunt diferiți medici-gardieni și reeducatori. Scopul acestui centru de reeducare este să-i facă pe antisociali și disidenți să deprindă o tehnică fericită și robotizată a aplauzelor, pe această cale realizându-se o „spălare a creierului” de tip auditiv. Evadând, într-un sfârșit, din azilul psihiatric unde reeducarea nu fusese izbutită asupra

lui, Alexandru Șerban descoperă că oamenii aflați în libertate sunt, cu toții deja (câteva excepții există totuși), niște reeducați performanți.

Romanul Anei Blandiana este înrudit (livresc și parțial, dar în chip fățiș) cu celebra antiutopie *1984* (de George Orwell); însă mai aproape de stilul Blandiane, pe filiera romanelor produse despre infernul concentraționar – în chiar țările unde a funcționat comunismul – este romanul *Panta rhei* (de Vasili Grossman). Alexandru Șerban este un soi de frate cu Ivan (personajul din romanul lui Grossman), fost deținut politic care, reîntorcându-se acasă, după experiența traumatizantă a lagărului, percepe omnipotența sârmei ghimpate în realitatea cotidiană, unde așa-zisa libertate a rămas doar retorică.

Psihiatrul Ion Vianu a scris mai multe studii și texte care narează, analitic și informațional, abuzurile din azilele psihiatrice din România, în perioada comunistă. Amintesc aici doar două din intervențiile sale esențiale: 1. Ion Vianu, „Amintiri despre psihiatria politică”, în Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*, ediția a III-a, Polirom, Iași, 2005; și 2. Ion Vianu, „Persecuția psihiatrică a dizidenților și a opozanților”, în Ruxandra Cesereanu (coordonator), *Comunism și represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid național*, Polirom, Iași, 2006. Dacă Ion Vianu a fost un studios științific al azilelor psihiatrice (deși analize literare există, fragmentar, și în romanele sale), Ana Blandiana a ales o perspectivă narată cu încetinitor, mizând pe grotesc și absurd. Ambele referințe sunt, însă, necesare (indiferent de stil și viziune) pentru așezarea (stabilizarea) memoriei recente a unui popor.

Addenda:

Adaug acestui text al meu un fragment dintr-un interviu de acum opt ani (2005), luat Anei Blandiana în revista clujeană *Steaua*, care fragment radiografiază tocmai temele centrale ale romanului *Sertarul cu aplauze*.

Despre Putere, literatură și români

[...]

Ruxandra Cesereanu: Latura cea mai vizibil politică a creației dumneavoastră a fost materializată mai ales în proză (mă refer în speță la romanul *Sertarul cu aplauze*). Care este (a fost) relația scriitorului cu Puterea?

Ana Blandiana: La sfârșitul anului 1982, când am început să scriu *Sertarul cu aplauze*, mă aflam într-un moment de răscruce al destinului meu literar. Pe de o parte, tocmai mi se decernase premiul *Herder* (ceea ce, dincolo de faptul în sine, cuprindea și un mic element senzațional: eram cel mai tânăr premiat din istoria premiului), iar, pe de altă parte, tocmai îmi apăruse – într-un mod oarecum incredibil – volumul de nuvele *Proiecte de trecut*. În perspectiva de acum pot să spun că *Proiecte de trecut* este cartea care mi-a marcat în cea mai mare măsură devenirea, nu numai pentru că avea să devină cartea mea cea mai tradusă, ci și fiindcă apariția

ei a fost mai complicată decât a altora: mai întâi a ajuns miraculos la tipar grație unor referate ingenios idilice ale redactorilor, apoi tipărirea a fost oprită, desigur, nu de cenzură, ci „în urma protestelor tipografilor” care – mi s-a comunicat – refuzaseră să culeagă una dintre nuvelele din volum, *Zburătoare de consum*, dată spre publicare și revistei *Viața Românească* (de aici senzația de „deja vu” pe care am avut-o în '90 la venirea minerilor!); apoi, în timp ce la Viena se desfășura în prezența președintelui Austriei ceremonia premiului Herder, la București, fără nici o explicație, se ridică interdicția și era anunțată apariția cărții. Evident, n-am putut să nu fac legătura între cele două evenimente și să nu înțeleg că fără norocul premiului nu ar fi existat nici norocul publicării, iar *Proiecte de trecut* ar fi rămas o carte de sertar. Concluzia – care mi-a ordonat viața pe următorii ani, până la sfârșitul deceniului și al regimului – a fost că lupta la baionetă cu cenzura pe care o practicasem de când mă știam pentru salvarea fiecărui vers, fiecărei pagini nu mai putea da – în condițiile din ce în ce mai patologice ale societății – decât victorii întâmplătoare, atârând umilitor de noroc. În plus, exista riscul ca *à la longue* să-mi prind degetele în și mai periculosul mecanism al cenzurii interioare, profilactice. Atunci am hotărât să încep să scriu o carte fără gândul de a o publica, o carte la care m-am gândit întotdeauna ca la o carte postumă (pentru că și Ceaușescu, și comunismul păreau fără sfârșit). Tot ce mi s-a întâmplat pe parcursul următorilor șapte ani (cele două interdicții de semnătură legate de poemele din *Amfiteatru* și de cartea pentru copii, mașina care a apărut în fața casei, dispariția corespondenței, apoi a telefonului) s-a întâmplat pe fundalul scrierii acestei cărți care se hrănea din toate aceste întâmplări, făcându-le suportabile pentru că le dădea utilitate și sens. Versiunea germană a romanului avea să fie lansată de editură în 1993, sub sloganul „o carte care mi-a salvat viața”, ceea ce, dincolo de stilul publicitar, nu era foarte departe de adevăr, pentru că n-am înnebunit și am trecut prin toate cu un fel de seninătate masochistă și aproape orgolioasă, știind că exista această carte, în același timp punct de sprijin și armă secretă, iar nebunia din jur devenea doar materia primă pe care puteam să i-o ofer spre prelucrare.

Trecând însă de experiența mea personală, ceea ce e straniu în raportul dintre scriitor și putere (raport care a fost și tema primei conferințe internaționale organizate de PEN Clubul Român, în 1995, dovadă că m-a obsedat) este faptul că, deși este singurul dintre artiști absolut independent material (nu are nevoie pentru a-și realiza opera decât de creion și hârtie, iar opera sa nu poate fi cenzurată decât *postfactum*, când nu îi mai poate fi amenințată existența, ci doar difuzarea), scriitorul este totuși cel mai dependent de putere (prin supunere sau prin revoltă, nu contează, pentru că adevărata libertate este doar indiferența). Pentru că nu-l poate împiedica să scrie așa cum îl împiedică pe arhitect să construiască, pe cineast să turneze, pe sculptor să înalțe statui, dictatorul este obsedat de ceea ce face scriitorul. Și asta pentru că puterea scriitorului constă în bănuiala și frica celorlalți

că paginile lui vor rămâne și vor mărturisi despre ei. De unde, pe de o parte, eforturile celor de la putere de a-l influența, de a-l cucerii, de a-l cumpăra, de a-l persecuta, adjudecându-și astfel și partea lui de putere, iar pe de altă parte, ceea ce aș numi *povara perenității*, faptul că, rămânând, el răspunde și pentru cei care dispar, inclusiv – dacă nu i se împotrivesc – pentru puterea căreia i-a fost contemporan.

Ruxandra Cesereanu: Opinia mea este că „spălarea creierului” în ralenti a izbutit în România. Sechelele acestui „lavaj cerebral” la nivel colectiv le resimțim și astăzi, în 2005, la 15 ani de la căderea regimului comunist. Romanul *Sertarul cu aplauze* pledează și el pentru această viziune. Care este motivul pentru care considerați că „spălarea creierului” a izbutit în România?

Ana Blandiana: Intensitatea represiunii din România, mai mare decât în celelalte țări est-europene, cred că a avut de la început două cauze: pe de o parte faptul că România a fost singura dintre țările din jur care în momentul ocupației sovietice avea încă în stare de funcționare structurile democratice (în speță partidele politice care, chiar și în lipsa funcționării parlamentare, au continuat să existe și să conteze), iar pe de altă parte faptul că rezistența din munți a fost mult mai îndelungată. Această represiune a reușit în primii 20 de ani să extermină practic în întregime elitele de orice fel. În lipsa modelelor și a reperelor, fără lideri intelectuali, morali, spirituali, aneantizată de spaimă, populația a fost transformată într-o masă amorfă din care s-a putut modela „omul nou”. Rezultatele au fost și continuă să fie mai evidente și mai spectaculoase la noi și pentru că, la sfârșitul perioadei staliniste – atunci când în celelalte țări destrângerea șurubului și criticarea oficială a cultului personalității au dat naștere unor valuri de dizidenți – noi am intrat în raza cântecului de sirenă a „independenței naționale”, apoi a patologiei puterii absolute și a celor 3 F (frică, foame, frig), care au desăvârșit jalnic, dar eficient, ceea ce se începuse în cercurile infernului de la Sighet, Jilava, Pitești, Gherla, Aiud, Oradea, Botoșani, Râmnicu Sărat.

Desigur, această analiză este una de ordin teoretic, istoric. În *Sertarul cu aplauze* încercarea de a înțelege coboară pe alte coordonate până la analiza chimică a lucrurilor, acolo unde celula rațională se dizolva în acidul – secretat chiar de corpul victimei – al oportunismului. Iar minciuna – devenită boală și în cele din urmă nebulie – se conserva apoi în limbajul de lemn care începea prin a camufla gândurile și sfârșea prin a le interzice să se nască.

Ruxandra Cesereanu: În *Sertarul cu aplauze* descrieți o adevărată maree a delațiunii materializată în comunismul ceaușist. Mai exact, clasificați delatorii ca fiind de ocazie, din oportunism, din frică ori lașitate. Care sunt, astăzi, consecințele acestei arhitecturi a turnătoriei? Cum ar putea fi deconstruit acest „fratricid” dintre români, care a avut loc în perioada comunistă?



Ana Blandiana: Am crezut în timp ce scriam, și mai cred și acum, că una dintre calitățile cărții este ideea de a dubla anumite scene prin imaginea lor rezultată din „raportarea”, de către unul dintre participanți, a faptelor. Dialogul dintre diferiții delatori și superiori lor ierarhici mi-a dat posibilitatea să individualizez câteva tipuri ale acestei faune (dar de ce, oare, folosim cuvinte care se referă la inocentele animale, atunci când vorbim de ticăloșia oamenilor?) și să încerc demontarea mecanismului a cărui funcționare reprezenta chiar principiul de funcționare al societății. Am fost extrem de mirată că în numeroasele cronici ale cărții nimeni nu a remarcat acest aspect. M-am întrebat, chiar, dacă neobservarea lui se datora faptului că era perceput ca un rău prea banal pentru a mai fi menționat sau, dimpotrivă, le apărea comentatorilor ca insolit și poate exagerat. Oricum, odată cu deschiderea de către CNSAS a dosarelor, dimensiunile răului apar mult peste cele mai pesimiste previziuni, iar aplauzele pe care le-au recoltat din partea comunității în care activau unii dintre colaboratorii dovediți cu acte în regulă ai Securității spune enorm nu numai despre stadiul în care ne aflăm, ci și despre numărul real al „colaboratorilor” care domină încă – și prin poziții, și cantitativ – societatea românească. Pe de altă parte, faptul că tinerii nu se dovedesc oripilați, ci indiferenți la fenomen nu lasă iluzii prea mari nici pentru perioada de după dispariția generațiilor implicate.

Mai există însă și un alt fel, mai grav, de a privi lucrurile. Poate că dimensiunile flagelului se explică și prin ceea ce eternul și fascinantul nostru umor a numit „capra vecinului”. Poate că delațiunea era doar o modalitate politică de a valorifica înclinația mioritică viscerală spre „fratricid”. Oricum, la scară politică sau existențială, singurul fel de a deconstrui fenomenul este de a-l așeza sub reflectoare. De a curăți rana pentru a limita continuarea infecției.

Acest text este o versiune adăugită și revizuită a unei analize, pe romanul Anei Blandiana, prezentă în cartea mea – *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Polirom, Iași, 2005.

Iulian BOLDEA

Memoria ca palimpsest

Fascinația eseului

Ana Blandiana a exprimat, și în volumele ei de publicistică și eseu (*Calitatea de martor*, *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile*, *Coridoare de oglinzi*, *Autoportret cu palimpsest* etc.) aceleași obsesii legate de condiția creatorului, de mirarea de a fi, ori de raporturile omului cu propriul destin și cu istoria. Eseistica Anei Blandiana este, în fond, poate, apropiată de specia poemului în proză, în care narația se estompează, iar reflecția și înfiorarea emotivă stau la confluența reprezentării mimetice și a străfulgerării simbolice, în notații expresive, de inenarabilă naturalețe. Există o neîndoielnică și subtilă consubstanțialitate între versurile Anei Blandiana și eseistica sa; aceleași toposuri, aceleași obsesii și stări de spirit își desfășoară volutele deopotrivă în poezii și în publicistică, cu o oarecare pregnanță explicativă în aceasta din urmă, cu un plus de reflecție, dar și de cursivitate, de atenție la detaliu și la alcătuirea întregului. Toposul vegetalului, ce apare sub nenumărate întrupări în poeme, capătă conotații diferite în eseuri, ca simbol al vieții atotstăpânitoare, ca efigie a fluidității existenței, sau, dimpotrivă, ca austeră alcătuire a unei forme vitale. Lipsa de împotrivire, de reacție, mai mult sau mai puțin aparentă, la stimulii realului, alunecarea în voia unui destin implacabil și necunoscut conferă plantelor seninătate și libertate, dar și o anume demnitate a stabilității și eleatismului existențial, la care aspiră și eseista: „Frica se naște întotdeauna numai din bănuiala că mai există o șansă pentru ca răul să fie evitat, din neliniștea că nu au fost epuizate toate mijloacele îndepărtării primejdiei, din remușcarea că nu au fost încercate toate posibilitățile luptei. În timp ce, dimpotrivă, fatalitatea absolută, imposibilitatea totală a împotrivirii sau a eludării nasc o liniște aproape egală cu libertatea, o seninătate aproape comparabilă cu forța. Plantele sunt senine și libere pentru că, neavând nici o șansă de a-și schimba destinul, nici iluziile, nici spaimele legate de el nu le mai intră în socoteli”. Și, puțin mai departe: „Oricum, cred că mi-aș fi dorit un destin vegetal și aș fi optat pentru el, dacă nu mi s-ar fi cerut să optez și acolo între statutul trandafirului și cel al urzicii sau volburei și dacă aș fi fost sigură că, mult sub sau peste înțelegerea regnului nostru animal, în alte stări de agregare și în alte sisteme de măsurare, seninătatea plantelor nu se țese, la rândul ei, din mai complicate și subtile spaime”.

Adevărate „autoportrete cu palimpsest” (pentru a relua titlul unei culegeri publicistice), notațiile Anei Blandiana se află la confluența dintre *referențialitate* și *evocare*. Dorința de a recupera reflexul timpului trecut, de a recompune fragmente de timp dau paginilor sugestii ale rememorării; ca o veritabilă scriitură în palimpsest, dedesubtul gestului prezent aflăm înfiorarea

trecutului, cu amestecul lui de lumini și umbre, cu palori crepusculare și reflexe aurorale. Memoria involuntară dispune cuvintele într-o anumită ordine, care nu face altceva decât să redea arhitectura schimbătoare, fluctuantă a trecutului, un trecut resimțit de fiecare dată altfel, în funcție de dispozițiile și de relieful prezentului; în reverberațiile clipei trecute, clipa de acum capătă conotații revelatoare, inedite („Îmi amintesc că am știut chiar de atunci, din primele clipe și de la primii kilometri parcurși, că n-o să uit niciodată după-amiaza târzie, încercând să îmbune o zi de caniculă, violentă, devastatoare, când am pornit din Olimpia”). Recursul la luciditate transpare cu precădere în acele notații despre condiția celui care scrie, a „ființei de hârtie”, care-și asumă cu fervoare propriu-i destin, propria menire. Scrisul e, pentru Ana Blandiana, supliciu și modalitate de existență, vinovăție și expiere, cale de exorcizare a răului și de regăsire a umanității din străfundurile oricărui individ, cu toate trăsăturile ei (scepticism, orgoliu, disperare, răutate, oboeală de a fi etc.) O astfel de confruntare similitudinală regăsim în eseu *Scriu din Autoportret cu palimpsest*: „Scriu pentru că n-am descoperit nici o altă soluție mai eficace, mai totală, nevoii mele de-a exista, exasperării mele de-a mă convinge nu numai că sunt, dar și că ființa mea are un sens (...). Pentru că sunt convinsă că scrisul, mai mult chiar decât celelalte arte, este un bun conducător de umanitate și cred, mă încăpățânez să cred în nevoia oamenilor de a fi umani”.

Sintagma „coridorul de oglinzi” este revelatoare pentru „existența” scripturală a Anei Blandiana, dar și pentru modul său de a percepe universul, de a smulge lumii sensuri părelnice ori taine de nepătruns, care se multiplică la infinit în conștiința eului contemplativ, a celui ce-și regăsește mereu chipul în relieful divers al lucrurilor („Un coridor de oglinzi este pentru mine un loc în care totul se reverberează la nesfârșit, cei doi pereți întorcându-și unul altuia imaginile multiplicare într-o ironică și interminabilă complezență. Un coridor de oglinzi este un loc geometric al propriilor mele reprezentări printre care abia dacă reușesc să mă strecor lovită din toate părțile de propriul meu chip, înmulțit, alungat ca o minge de tenis între rachete adverse, pândind din adâncul pereților. Un coridor de oglinzi este o cărare existențială pe care înaintez pentru a descoperi lumea, o lume care se ascunde în dosul propriilor mele idei despre ea, o lume care nu poate fi niciodată văzută cu adevărat pentru că se apără întorcându-mă mie pe mine însămi, o lume camuflată atât de perfect sub reproducerea subiectivismului meu, încât mi se pare exagerat să mă întreb uneori dacă mai există și altfel decât prin mine însămi. Un coridor de oglinzi este o metaforă cum nu se poate mai exactă a lirismului, cu toate miracolele și cu toate neajunsurile sale: a lirismului înțeles nu ca un dar și nu ca o boală, ci ca o fatală apartenență la un anumit regn”).

Enunțurile despre propriul travaliu estetic sugerează o poetică și o poietică implicată, în care



„calitatea de martor” are un rol predominant, se bucură de o semnificativă preeminență. Scrisul, ca mod al ființei de a se exprima pe sine și de a exprima adevărurile lumii, se leagă strâns, placentar, de aventura trăitului. Trăitul și scrisul sunt consubstanțiale, poartă amprenta aceleiași voințe de armonizare a eului cu lumea, scrisul reprezentând în acest fel o oglindă ce amplifică trăirea, îi transfigurează ecurile afective, îi dinamizează tulburătorul contur biologic, purificând-o în bună măsură, precum într-o patetică mărturisire cu funcție de *ars poetica* (*Încăpățânata iluzie*), în care sunt puse în scenă, cu nedisimulată fervoare, spaimile și beneficiile eului care-și contemplă cu mirare, în propria grafie, sentimentele și gândurile cele mai tănuite și pentru care participarea la miracolul existenței este aproape imposibil de fixat în conturul canonic, atât de procustian, al vocabulei. Cu toate acestea, scrisul conferă identitate clipei fugare, încremenește eleatic efemerul, nuanțează formele prea apăsate, fluidizează ceea ce este rigid, trecând, prin „coridoarele de oglinzi” ale cuvintelor o realitate polimorfă și irepetabilă, trasată de voința unui demiurg ascuns, a unui *deus otiosus*. „Salvarea prin scris” presupune un exercițiu continuu, vital, o participare intensă, vizionară la viața universală, o încercare de asumare fără rest a propriilor obsesii și resorturi interioare, o voință de limpezire a sinelui, torturat de întrebări și neliniști, încercat de incertitudini chinuitoare și de spaima de necontrolat: „Știu că nu mă pot salva decât prin scris și totuși, ce manie să scrii fără încetare tot ce vezi, tot ce crezi, tot ce-ți trece prin cap! Știu că nu mă pot salva decât prin scris și totuși, ce blasfemie să transformi în cuvinte un fulg de zăpadă, ce profanare să modelezi în fraze efortul îngeresc al unui zbor! Desigur, cuvintele, frazele rămân, în timp ce fulgul se mistuie, zborul sfârșește, trece. Dar să fie oare mai prețioasă această veșnicie uscată, această prelungire slab foșnitoare, decât timpul limitat și plin al unei priviri, decât tensiunea vie, greu de susținut, a unei participări? Să fie de preferat durată – nesfârșită

– a cuvântului desenat din litere moarte, pieritoare secunde de-acum? Și chiar puterea schimbătoare de forțe a frazei, capacitatea ei de a lupta și de a transforma sufletele și orânduiele, poate fi preferată liniștii fără hotar a unui fulg care cade, împăcării cu sine și cu lumea a unei semințe încolțind?”

Eseista e preocupată însă și de relația atât de contradictorie și de discutată dintre *scriitor* și *om*, dintre creator și *umbra* lui, căci scrisul nu este doar rodul substratului afectiv inconfundabil al fiecărui individ, a eului profund, ci și un ecou al tribulațiilor trupului; scrisul reia, astfel, în arhitectura sa tulburătoare și mai mult sau mai puțin secretă ritmul existențial, consubstanțial ritmurilor transcendente ale universului. Autoarea pledează, în acest fel, pentru o privire echidistantă, în care să fie circumscris deopotrivă omul și scriitorul; nici omul nu trebuie ignorat, însă, de asemenea, umbra sa – fatalmente supusă efemerului și convulsiilor afective de orice fel nu trebuie să covârșească creația; din contră, omul nu trebuie înfățișat decât prin prisma operei sale, singura care validează în forma cea mai adecvată „biografia” unui creator: „Mi-a fost întotdeauna milă de lipsa de apărare a umbrelor. M-am gândit întotdeauna cu infinită compasiune la marii oameni care, obsedați numai de realizarea unei opere, au lăsat în urmă, în mod fatal, și povestea vieții lor din afara creației, viața de cele mai multe ori întâmplătoare, ieșită la nimereală și trăită neatent, căreia ei nu i-au dat importanță (decât în măsura în care trebuia să fie astfel încât să nu împiedice producerea operei), dar pe care urmașii admiratori sau detractori, la fel de avizi de a ști, a interpreta, a judeca – au descoperit-o cu nerăbdare și au cercetat-o cu violență. Întotdeauna totul s-a petrecut ca și cum, odată opul produs și intrat în patrimoniul colectiv, lumea ar aștepta impacientată dispariția fizică a autorului, pentru a putea intra și în posesia vieții lui, îmbogățită încă antum cu anecdote apocrife și legende jenate de posibilitatea verificării (...). Nu susțin că nu trebuie să vedem omul de dincolo de operă, susțin doar că singurii ochelari prin care avem dreptul să-l privim este opera sa. Pentru că, altfel, totul seamănă cu acele coridoare de oglinzi ondulate din bălciuri născând monstroasele lor reprezentări, amplificate și deformate la infinit, printre care făptura reală se pierde și nu mai găsește ieșirea” – *Lipsa de apărare a umbrelor*). Lipsite de retorism ori de verbozitate inutilă, eseurile Anei Blandiana au consistența unor reflecții netrucate asupra adevărilor zilnice ori perene, au sugestivitatea unor metafore în care se străvede chipul multiform al lumii ori sufletul celei care, scriindu-se, își descoperă identitatea, se dizolvă în propriile cuvinte ori se travestește în măștile înșelătoare, părelnice ale propozițiilor.

„Mirarea de a fi” și extazul privirii

Într-o însemnare din eseu *A fi sau a privi*, Ana Blandiana elogiază beneficiile pe care experiența, percepția imediată a lumii le aduce ființei care, contemplând universul, se regăsește pe sine, îmbogățită

cu senzații și trăiri noi. „A fi pentru a privi” reprezintă un mod de salvare, o modalitate soteriologică, o „soluție” la aporiile lumii moderne. *Privitul* devine un mod de viață, un răspuns la întrebările și încercările universului, un fir al Ariadnei în labirintul existenței, ca și o emblemă a propriului destin: „Absoluta mea încredere în puterea benefică a experienței și-n forța curativă a suferinței s-a transformat cu timpul dintr-o concepție de viață, într-un destin, și chiar într-un destin literar – din moment ce orice mi se întâmplă reprezintă un spor de cunoaștere și, la rândul lor, toate jertfele de pe altarul cunoașterii au, cu puțin noroc, șansa de a fi aprinse de ochiul zeului și transformate în pagini, eu însămi nu sunt decât un prilej dat vieții să se întâmple, un martor benevol și plin de atenție al propriilor mele tragedii. Veșnic plecat de acasă, mereu în documentare în propria sa viață, spiritul meu este prea ocupat cu privitul pentru a putea fi cu adevărat înfrânt sau învingător și chiar pentru a putea fi. *A fi* și *a privi* devin două verbe opuse și violent exclusive în lumina unui întreg destin. A fi sau a privi, asta e întrebarea”. Acuta sensibilitate la miracolul existenței, mirarea de a trece printr-o lume ce-și desfășoară cu atâta risipă splendorile este exhibată printr-o extremă forță a percepției, a surprinderii detaliului semnificativ, acela ce reflectă, în structura sa monadică, anvergura totalității lumii, cu toate dimensiunile sale secrete ori aparente. Ochiul eseistei, sensibil la statornicie dar și la trecerea timpului, peripatetizează tandru și sensibil printre lucruri, mângâindu-le cu duioșie și delicatețe. Peisajul primește atunci culoarea inefabilă a sufletului care îl contemplă, se preschimbă în stare de spirit, iar comuniunea dintre tectonica sentimentului și conformația locurilor pe care privirea le absoarbe se transformă într-o formă subtilă și supremă de empatie, în care afectul capătă forma peisajului, iar peisajul are dinamica afectivității („Am trecut în viața mea prin peisaje de sentimente. Am traversat dureri care schimbau culoarea cerului și a arborilor și indiferențe care uscau și ultimul fir de iarbă din jur; am traversat renunțări care nu mai pretindeau nici picurul de viață al ploii și oboseli care opreau fluviile să mai curgă spre mări; am traversat munți sterpi de scepticism și puste încinse de neputință. Dar nimic nu e mai greu, mai insuportabil, decât să treci – nedreptățit – printr-un peisaj în care nu îndrăznești să faci un gest, de teamă să nu atingi prin ceață pe cel ce te-a rănit și nu cutezi să rostești un cuvânt, de groază să nu jignești pe cel ce te-a insultat; un peisaj în care prietenii își pleacă ochii în pământ și te salută cu vocea îngroșată de rușine, iar frunzele se scutură stânjenite de târg; un peisaj vinovat și capabil în orice clipă să-și transforme vinovăția în ură, pe care n-ai fi în stare să-l suporti dacă n-ai ști că în frigul tot mai sincer care-i urmează, în iarna care începe după el din nou, pe tine te așteaptă întinse, imaculate peisaje de zăpadă”).

Călătoria are, pentru Ana Blandiana, semnificația revelatorie a unei inițieri în tainele mirifice ale spectacolului mundan, dar, în același timp, ea capătă și accente utopice, în măsura în care, prin transcenderea

limitelor spațiale se produce un fel de ieșire din timpul real, o supralicitare a imaginarului și a ficționalului. De altfel, tema timpului este omniprezentă în însemnările de călătorie ale Anei Blandiana; timpul trăirii și timpul mărturisirii sunt cele două momente ale duratei interioare pe care eseista le asimilează într-un regim al beatitudinii și al revelațiilor esteticului: „Da, timpul este cel care mă ține ca într-o operație magică ore întregi încremenită pe malul mării, fascinătoare nu atât prin nemărginita frumusețe, prin mirosurile ei putrede și moi, prin culorile ei tăioase și neliniștite, cât prin eternitatea profundă de dincolo de ele, prin adâncimea eternității căreia nu îi pot nici măcar bănuî malurile; da, linia timpului o urmăresc din sală în sală prin marile muzee, descoperind în satirii lui Picasso numai palide pastişe ale celor vii de pe amforele grecești, demascând, sub stofele scumpe și diademele bogate ale madonelor baroce, pleoapele de petală și privirea, sașie puțin de intensitate, a fecioarelor lui Giotto; da, numai timpul îl căutam printre coloanele răsturnate – groase cât stejarii multiseculari – de la Olimpia, printre statuile romane decapitate de noua credință, printre moscheele maure travestite în lăcașuri catolice; da, numai timpul mă cutremura atunci când, urcând ore întregi clinul unui munte, știam că nu fusese, în acea înțelegibilă adâncime a erelor, decât pielea încrețită de furie a pământului, așa cum stânca ascuțită, pe care talpa abia reușea să se pună, cursese lavă moale, fierbinte, din măruntăiele lui bolnave. Timpul îl căutam în toate aceste profunde și senzaționale întâmplări, știința lui de a urâți și arta lui de a înfrumuseța, puterea lui de a uita și priceperea lui de a aduce aminte, inimaginabila lui ingeniozitate de a face bine și fatalitatea lui blândă de a face rău; căutam miraculosul, cuprins regește în limitele lui nevăzute între ele, miraculosul dispersat în vreme ca într-un văzduh de sfârșit de vară, din care puteam să-l adun fulg cu fulg și să-l recompun, pentru a-i afla forma și legile cărora trebuie să mă închin sau de care pot să mă feresc” (1).

E limpede că, pentru Ana Blandiana, călătoria înseamnă transgresarea limitelor exterioare și interioare, după cum revelațiile călătoriei nu se pot împlini decât

în măsura în care ele sunt consemnate în scris, prin intermediul cuvântului, încărcat de aromele evocării și de irizațiile subiective ale transfigurării poetice sacrificiale. Trăirea propriu-zisă și fixarea în scris a emoției sunt două momente distincte, de o importanță esențială pentru textul memorialistic. Desigur, între momentul emoției liminare provocate de parcurgerea unui peisaj, de „lectura” reliefului lumii și momentul, marcat de luciditate și de beatitudine, al scrisului, există diferențe specifice, pentru că sunt controlate de resorturi psihologice distincte: „Orice călătorie are pentru mine două părți distincte, complementare una alteia și izvorând una dintr-alta în mod necesar, două părți pe care le voi numi cu cele două verbe stăpânitoare asupra lor: partea lui *a vedea* și partea lui *a scrie*. Timpul călătoriei se sfășie între aceste două la fel de sălbatic dorințe și la fel de imperioase necesități, delimitându-se și cu greu împărțite dușmane și reciproc dependente. Timpul călătoriei se împarte în timpul în care văd și timpul în care scriu ce-am văzut, și nimic nu este mai greu decât a face cu dreptate această împărțire, decât a acorda judicios hălciile aburinde ale minutelor și orelor contemplării universului curgător în uitare ori fixării lui cu cruzime în cuvinte. Spun «cu cruzime» pentru că, scriind, trecând în verbe o formă, o lumină, o culoare, retrăiesc sentimentul pe care îl încercam în copilărie când fixam, omorând, frumoșii fluturi în insectar. Îmi amintesc halucinant repulsia și mila pe care le trăiam în timp ce înfigeam cu groază acul între aripile zbătându-se ale insectei și, mai ales, îmi aminteam implacabila necesitate a gestului meu. Fixarea în ace era singura formă de perpetuare a frumuseții lor; neuciși, fluturii ar fi pierit în neant. Fixarea în cuvinte este singura formă de perpetuare a frumuseților contemplate, singura formă de conservare a emoției trăite” (2).

Excursul Anei Blandiana, deopotrivă în relieful propriei memorii și în relieful inconstant al lumii reale nu este marcat doar de servituțile și beneficiile instinctului perceptiv sau ale fiorului descriptiv. Dincolo de redarea aparențelor lucrurilor, dincolo de capacitatea mimetică pe care aceste însemnări o trădează, există în arhitectura textului și o irepresibilă nevoie de clarificare morală, de discernere a valorilor și de recurs la claritatea categoriilor etice. Nu de puține ori, autoarea ne propune, mai apăsător sau subtextual, un comentariu subtil al lumii în care își înscrie devenirea, din nevoia de a-și asuma, în regimul lucidității și al unor opțiuni liber consimțite, propria condiție și condiția celorlalți. Un text din volumul *O silabisire a lumii* (Ed. Humanitas, 2006), intitulat sugestiv *Binele și răul*, este cât se poate de edificator pentru ținuta morală pe care și-o anexează însemnările de călătorie ale Anei Blandiana: „De câte ori îmi aduc aminte acele grupuri de indieni Navajo întâlnite în oazele zguduite de vânt ale deșertului Arizonei; de câte ori îmi amintesc grupurile acelea de oameni strânși unii într-alții cu o solidaritate primară și hăituită, nemaiîncercând să înțeleagă nimic din lumea care îi înconjură – după atâtea secole de oprimare – cu o



curiozitate respectuoasă acum, plină de remuşcare şi de bunăvoinţă; de câte ori îmi aduc aminte acele figuri ca nişte peceti neînţelese ale claustrării în propria suferinţă, acele figuri familiare din filme eroice şi din entuziaste studii etnografice, mă gândesc cât de greu se poate imagina o mai tragică şi ireconciliabilă confruntare de idealuri şi de moduri de înţelegere a lumii decât cea desfăşurată în America de Nord odată cu apariţia omului alb (...). Binele şi răul reprezentau pentru fiecare dintre părţi în aşa măsură altceva, încât orice comunicare nu întârzia să se transforme într-o neînţelegere îndurerată şi profundă. Omul alb, dornic să mănânce, să consume, să producă, se făcea misionarul idealului său de bunăstare şi-i cerea indianului să devină ţăran şi gospodar, dar indianul se lepăda de profanare: «Îmi ceri să tai iarbă şi să fac fân, şi să devin bogat ca omul alb, dar cum aş îndrăzni, oare, să tai părul mamei mele?» (3).

Există, în cuprinsul cărţilor de călătorie ale Anei Blandiana, şi mai ales în volumul *O silabisire a lumii*, numeroase pagini descriptive, unele dintre ele de o remarcabilă claritate şi expresivitate, pagini în care resorturile rememorării şi pregnanţa reprezentării acute a reliefului mundan contribuie la edificarea unui peisaj învăluitoare şi, în acelaşi timp, evocator, un peisaj alcătuit din transparenţe şi miraje ale imaginarului, din reflexe ale oniricului şi din limpidităţi armonioase: „Spre seară devenise foarte frig, dar gerul nu făcea decât să se adauge limpezimii soarelui ce apunea într-o descătuşare de culori. Intuiam că lumina care scălda, aproape fantastică, oraşul semăna aceleia din nopţile albe, sidefie puţin, nestrălucitoare, sclipind, perlată şi neliniştită, din când în când. Plimbarea prelungită cu ore şi ore, în timpul căreia trecusem pe o parte şi alta a Nevei pe cele nouă mari poduri, nu avea nimic real. Aerul era perfect transparent şi totuşi violent; soarele, care nu se vedea cum apune, se răsfrângea din culcuşul lui de nori secreţi în geamurile palatelor, şi geamurile străluceau într-un mod ocult şi încântător, ca şi cum palatele ar fi fost iluminate de becuri imense, sub care sălile ar fi aşteptat goale, cu pereţii albi. Apa Nevei, lentă întotdeauna probabil, părea atunci că fierbe pe loc, agitându-se şi aruncând în sus stropi grei care se întorceau în masa ei înainte de a se desprinde cu totul din ea. Apa era intens violetă, cu o nuanţă stranie, localizată între aur şi lila, încât nu părea decât o materializare, o lichiefiere a aerului de aceeaşi culoare. Apoi, rând pe rând, s-au aprins culorile, armonioase în felinarele vechi, şi totul a fost înlocuit cu o feerie mai veche, ştiută. Amurgul ireal mă trăsesse fermecată, înspăimântată în propria mea viaţă, dar, condescendentă, seara mă întorcea, mă depunea, epuizată, în literatură” (4).

Descoperirea unui spaţiu străin favorizează edificarea unei dialectici flexibile a cunoscutului şi necunoscutului, precum şi punerea în ecuaţie a identităţii şi alterităţii. Pentru Ana Blandiana, cunoaşterea autentică a unui oraş străin se realizează prin intermediul unei emoţii fulgurante, a unei stări sufleteşti în care stuporea şi fragilitatea clipei de acum se întretaie cu revelaţia recuperării unui timp revolut, cu redimensionarea unor

momente privilegiate rămase doar în amintire: „Nu mi-au rămas în memorie decât oraşele pe care le-am vizitat singuri, pierduţi pe ramurile fremătătoare ale străzilor, surprinşi de fiecare cotitură, uimiţi la fiecare biserică, descoperind lumea ca din întâmplare, o întâmplare bogată în minuni nederijate de explicaţiile savante şi demitizatoare ale vreunui ghid, neprotejate, nederanjate de grija vreunei gazde. Nu mi-au rămas în memorie decât oraşele pe care le-am străbătut cu pasul nesigur de emoţie, expus tuturor surprizelor, dispuşi tuturor pericolelor, capabil de descoperiri în măsura în care eram capabili de riscuri, gata să plătim cu fireşti şi incredibile sacrificii bucuria exaltată a fiecărei cunoaşteri. Iar o bucurie valorează întotdeauna cât preţul pe care l-ai plătit pentru ea (...). Cunoaşterea, descoperirea unui oraş seamănă momentelor de revelaţie ale unei iubiri, se face în singurătate şi concentrare sufletească, fără martori” (p. 80). Însemnările memorialistice ale Anei Blandiana se remarcă, în mare măsură, prin capacitatea autoarei de a reînvia un peisaj revolut în cele mai fine nuanţe şi trăsături ale lui, de a restitui memoriei afective irizaţiile trecutului şi vulturile zilelor şi nopţilor. O însemnare intitulată *Cea mai frumoasă oră* ne oferă sugestia plenitudinii afective pe care o încearcă autoarea în momentul tainic al înserării, în care lumina şi întunericul se îngemănează într-un miraj al misterului extatic şi al unei suprarealităţi abia presimţite: „Cea mai frumoasă oră a zilei mi se pare cea care precede începutul amurgului. Nu o numesc, pentru că în funcţie de anotimp ea lunecă mai sus au mai jos pe cadranul solar, încât iarna poate să fie ora patru, iar vara opt, într-o labilitate a luminii care păstrează neschimbat numai sentimentul capabil să se nască într-un anumit moment. E un moment lung, lung cât o oră sau poate şi mai lung, dar nu măsurarea lui este cea care are importanţă, pentru că îl caracterizează tocmai iluzia de a se afla în afara timpului. Cruzimea luminii a trecut, dar cruzimea întunericului nu a început încă, iar în spaţiul care le separă, neînchipuit de limpede, se naşte o linişte atotînţelegătoare, o pace tristă poate, dar blândă şi bună, de o mare înţelepciune. Luminoasă, fără a fi strălucitoare, caldă, fără a fi fierbinte, ora aceasta nu este a faptei, ci a contemplaţiei şi a puterii de a înţelege. Este o oră tăcută în care îmi place să merg şi îmi place să privesc, o oră în care, spre deosebire de altele ale zilei, tot ce văd şi tot ce mi se întâmplă îmi rămâne întipărit cu o ciudată, nostalgică forţă. Spun ciudată, pentru că amintirea pe care o păstrez nu se lasă subsumată realităţii, ci unei zone mai aburoase, mai muzicale şi mai incerte decât ea, şi spun nostalgică pentru că, fără să fie absolut sigur că a trăit-o, sufletul tânjeşte după ea” (5).

Peisajele care prind formă în însemnările de călătorie ale Anei Blandiana sunt impregnate de sugestiile artei; intarsiile policromiei, ale proporţiilor şi ale perspectivei sunt extreme de lămuritoare în privinţa expresivităţii şi a talentului descriptiv al autoarei. Iubitoare de armonie, posedând ştiinţa surprinderii detaliului revelator şi a adjudecării nuanţei celei mai subtile, Ana Blandiana nu ezită să configureze în paginile sale memorialistice impresii şi observaţii asupra unor opere

de artă văzute în muzeele lumii. Observațiile autoarei, în care se îmbină bunul-gust cu simțul paradoxului și al revelării unor unghiuri inedite în perceperea unor opere de artă de indiscutabilă prestanță estetică sunt exacte și subtile totodată: „Stau în fața operei lui Praxiteles – «Venus din Cnidos» –, considerată cea mai frumoasă dintre toate statuile grecești (Phyrne, faimoasa curtezană, cunoscută în toată antichitatea pentru uluitoarea ei frumusețe, servise fericitului sculptor de model). Perfecțiunea ei a fost socotită atât de copleșitoare, încât cei vechi au simțit nevoia s-o acopere cu un văl de bronz de la coapse în jos, văl pe care restauratorii au reușit cu greu să-l desprindă în dorința de a reda capodoperei forma originală și legendara fascinație. Ca și în alte cazuri de statui feminine grecești, o privesc și pe această obositor de celebră Veneră cu un fel de perplexitate. O femeie semănându-i astăzi ar fi considerată mai degrabă urâtă. Gâtul este prea gros, talia prea lipsită de mobilitate, glezna este grea și paranteza coapselor plată. Profilul feței aproape bărbătesc este, din cauza severității sau seriozității numai, lipsit de acea copilărie care intră pentru moderni în compoziția farmecului feminin. Prejudicată a anticilor sau prejudicată a celor moderni, este deprimant pentru mine de câte ori descopăr că frumusețea poate fi o chestiune de prejudicată. Totuși, nu cumva anticii erau cei care greșeau? Nu cumva lipsa lor de siguranță în gustul pentru frumusețea feminină provenea tocmai din lipsa lor de dragoste pentru femeie, din atitudinea lor mereu fluctuantă față de cea pe care nu o socoteau demnă de dragostea și egalitatea lor, dar din care erau totuși obligați să se nască?” (6).

Una dintre calitățile spiritului de observație ce răzbate din aceste pagini e fixarea în pagină a ineditului, a ceea ce scapă unei priviri grăbite. Exactitatea percepției se întretaie, așadar, cu simțul extraordinarului, a detaliului ex-centric, a faptului aparent banal, dar cu alură iregulară, neobișnuită, bizară: „Frumusețea ieșită din comun este rezultată numai din suprapunerea – care se observă din anumite puncte – a planurilor formând un fel de trepte care urcă toate înspre bulbul cupolei sobre, neaurite. Este greu de descris în cuvinte efectul liniștitor, nu atât de înălțare, cât de intimidare cu principiul suprem, de contopire cu el. Impresia, intenția și rezultatul sunt cu totul deosebite de cele ale marilor catedrale gotice, de exemplu, unde simți cum urci, infimă particulă, spre un cer în care vei dispărea, un cer bogat și distant, capabil să absoarbă și să pedepsească. Aici contopirea se produce prin dispariția în primordial, prin mistuirea culorilor în alb și a oamenilor în natura cu lacuri și păduri în jur. Iar această seninătate campestră, această intimitate divină au îndepărtat spaimele meta și infrafizice, făcându-le să se reverse în uluiul fluviu, ce avea să fertilizeze lumea, al marii literaturi. La Pskov și Novgorod, la Vladimir și Susdal am descoperit însă, cu o aproape vinovată uimire, că la început a fost liniștea” (7). De o liminară expresivitate mi se pare meditația autoarei asupra timpului, asupra trecutului, asupra înlănțuirii clipei care poartă, în filigranul lor evanescent, forma lipsită de contur a dorințelor și a năzuințelor noastre. De altfel, în paginile

Anei Blandiana umbra trecutului este omniprezentă, fapt ce conferă expresiei o turnură nostalgic-elegiacă, o tonalitate melancolică ce nu exclude însă reveria ori ținuta apolinică a frazei: „Tot ce aparține trecutului se încarcă de o aură care depășește în intensitate și sens simpla nostalgie, vechimea devenind valoare în sine, o noțiune autonomă, puternică, asemenea frumosului. Un obiect vechi este prețios nu prin frumusețea care a reușit să străbată timpul în el, ci chiar prin timpul pe care îl întruchipează, care i s-a depus – materie stranie, aproape palpabilă – în crăpături. Și totuși, ca în atâtea alte domenii, și în această împărăție revolută, limitele sensibilității noastre sunt prezente și de netrecut. Să observai cum un obiect de acum un secol este pentru noi o relicvă emoționantă, unul de acum o mie de ani, o tulburătoare revelație, în timp ce unul de acum patru, șase sau zece mii de ani nu mai produce asupra noastră o impresie sporită sau cel puțin egală, nu ne mai uimește cu aceeași intensitate, ca și cum s-ar găsi dincolo de sfera în interiorul căreia suntem în stare să simțim. Îmi amintesc cum am intrat în palatele de la Cnossos, intimidată și indiferentă în egală măsură, revoltându-mă singură de lipsa mea de emoție. Aparțineau unei epoci prea îndepărtate ca să mă mai atingă, dominată de o umanitate străină despre care, tot ce știam, știam din poveștile atenienilor, colorate, fantastice, caracterizându-i în mult mai mare măsură pe autorii povestirii decât pe eroii ei. Vreau să spun că dacă m-a uluit ceva cu adevărat la Cnossos nu a fost înalta civilizație, mândră de cuceririle ei tehnice și având vocația confortului în acea adâncime de neconceput a timpului, ci faptul că această civilizație a existat pur și simplu, indiferent când, faptul că nu era numai o poveste. Minos cel înșelat de soție, Minotaurul, Teseu, labirintul, Ariadna, Dedalus, știusem dinainte totul, dar totul fusese prea frumos ca să fie adevărat. Ceea ce părușe un simbol nu era decât o realitate? Ceea ce fusese metaforă nu era decât istorie? Și încă o istorie atât de veche, încât numai poveștile care-i răsăriseră pe urme mai reușeau să-i dea un înțeles. Odăile regelui, ale reginei, sala tronului, atelierile meșterilor, temple, necropole, săli de baie, conducte de apă, terase, curți interioare, scări, coloane, totul repetând acest cap obsesiv de taur și securile înspăimântătoare cu dublu tăiș, totul scos de sub incredibila cenușă a celor patru mii de ani, totul indiferent, străin, neconvingător. Poate că ecuația labirintului, poate că povestea blestemată a Minotaurului contribuiau la acest sentiment care se opunea și el realității și o împiedeca să triumfe. Timpul minoic depășea cu mult capacitatea sufletului meu de a percepe timpul și stăteam în fața lui pierdută ca un neînotător care, într-o apă adâncă de trei sau de o sută de metri, se îneacă la fel” (8).

Memorialistica de călătorie a Anei Blandiana e, cum s-a văzut, un amestec de lirism și de observație riguroasă, de meditație asupra timpului și de implicare a fibrei etice, de extaz al privirii și de luciditate rece. Enunțurile au, dincolo de suplețea lor constitutivă, substanțialitate și precizie, ascunzând, în structura lor inanalizabilă, irizațiile anamnezei și ținuta apodictică a recursului la *mimesis*.

Note

1. Ana Blandiana, *O silabisire a lumii*, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 7-8
2. Ana Blandiana, *op.cit.*, p.9
3. Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 170-171
4. *Ibidem*, p.174
5. *Ibidem*, p.55
6. *Ibidem*, p.60-61
7. *Ibidem*, p.101-102
8. *Ibidem*, p.179-180. Trebuie precizat că, deloc întâmplător pentru viziunea asupra timpului a Anei Blandiana, însemnarea se intitulează *Mai mult ca trecutul*.

Bibliografie critică selectivă

Iulian Boldea, *Ana Blandiana*, Editura Aula, Brașov, 2000; Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987; Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Editura Aula, Brașov, 2001; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1990; Ion Pop, *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj, 1997; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).



Georgeta MOARCĂȘ

Supraviețuiri, camuflări și persistențe
în proza Anei Blandiana

Proza scurtă a Anei Blandiana cuprinsă în volumele *Cele patru anotimpuri*, 1977, și *Proiecte de trecut*, 1982, stă sub semnul unui proiect cu implicații mult mai adânci decât simpla miză a exersării registrelor fantasticului.¹ Intențiile autoarei se lasă bănuite într-un interviu din 1977, când, vorbind despre primul său volum de nuvele, ea afirma: „Epica, atât cât există, nu determină nimic în paginile mele, nu este decât o haină în care au intrat și s-au simțit bine obsesii și concluzii pe care poezia nu le putea cuprinde în întregime.”² Iar aceste obsesii, vom constata, sunt altceva decât prestidigitatie literară, apropiindu-se de un nucleu biografic traumatic. Departate de a fi redus la o simplă convenție literară, autoarea consideră regimul fantasticului drept cel mai potrivit instrument literar pentru adâncirea în realitate, pentru explorarea prezentului sau a trecutului: „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfățișare mai plină de semnificații a acestuia, și dacă memoria mea logică este într-adevăr lacunară, cea senzorială și cea a visului își păstrează întreaga acuratețe, rămânând într-o perpetuă și halucinantă stare de veghe. Pot să mă bizui pe ele.”³

„Poetice, fantastice și memorialistice”⁴, cum le-a descris Nicolae Manolescu, prozele Anei Blandiana pornesc fie dinspre real, fie dinspre visare, fie din prezent, fie din amintire. Varietatea punctului de plecare nu modifică însă scenariul: o călătorie prin spații insolite în cursul căreia eroinei i se revelează, printr-o întâmplare trăită sau numai rememorată, un dat fundamental al condiției umane. Situate unele în prelungirea celorlalte, spațiile se ordonează aproape la infinit, potrivit unei legități secrete. Ele sunt străbătute într-o alunecare hipnotică ce unește realul și irealul, spațiul vieții și spațiul artei. În *Capela cu fluturi*, apariția unui miros înecăcios devine „semnalul și pretextul” părăsirii casei, „mai puternic decât sentimentul siguranței” fiind „neastâmpărul de a ieși cât mai repede din... zona otrăvită.”⁵ O plecare dintr-o realitate cunoscută pentru a explora spațiul misterios al cartierelor bătrâne, având ca punct culminant popasul în insolita capelă cu fluturi amenințatori și senzuali. Pe peretele luminat al camerei veșnic reci din copilărie, recuperată nostalgic în amintire, atârnă două acuarele – „cadre arhetipale de viață” – în care se va adăposti, la capătul unei lungi ascensiuni, eroina matură a *Amintirilor din copilărie* (*Toamna*).

Poate cel mai potrivit exemplu ce dezvăluie această viziune este călătoria din *Amintiri din copilărie* (*Toamna*). O simplă plimbare după un pachet de cărți aflat într-un depozit nu întârzie să se transforme într-un

drum inițiat. Mahalaua cu patină antebelică, depozitul vegheat de bătrâna decrepită cu înfățișare malefică sunt antreul și anticamera pe care exploratoarea trebuie obligatoriu să le traverseze. În căutarea administratorului nevăzut dar auzit al depozitului, ea urcă o scară nesfârșită, semnificând atât adâncirea în timp cât și adâncirea în peisaj. De sus, „grădina se vedea departe, ca la capătul întors al unui ocean, cu amănuntele abia descifrabile și vizibile”⁶. Ca și cum de la suprafața lumii și din prezent, ea ar călători spre miezul ei și spre trecut. În punctul central al nuvelei, un punct ascultând și de legile perspectivei picturale, îndepărtat în spațiu dar și în timp, se află livada de gutui.

Arcadia Anei Blandiana, mai întâi doar o himeră, putând fi confundată cu un peisaj ce se vede prin geamul murdar din camera bătrânei, capătă o realitate nebănuită îndată ce eroina explorează și depășește rândurile ticsite și greu accesibile ale depozitului. Pătrunderea în spațiul paradisiac, regăsirea unui focar afectiv, e înlesnită de „mirosul de cărți vechi, cu scoarțele aromate de cleiurile din alte vremuri, cu praful pătruns în pagini, în însăși textura hârtiei îngălbenite, devenite friabile.”⁷ Livada de gutui e „centrul neînțeles și fermecător al existenței mele”⁸. De aici este posibilă viziunea inversă, revelatorie, a unor lumi paravan descoperite treptat, înșirate unele în spatele celorlalte. Depășirea lor a reprezentat o adâncire în mister: „Mă întind pe spate în iarba uscată și cu ochii închiși, cu auzul întors în mine, păstrând numai mirosul viu, ritmica sorbire a aerului aromat ca într-un ritual, ca într-o magie. *Undeva departe* este un coridor îngust de cărți, mirosind ca-n podul copilăriei; și, și mai departe, o cameră sordidă plină de aburi de leșie, locuită de o pisică bătrână și o bătrână rău prevestitoare; și, și mai departe, o mașină cu un șofer nervos așteptându-mă în noroiul unei mahalale de dinainte de război; și, și mai departe, camera întunecoasă, cu lămpi de birou aprinse în plină zi, a bibliotecii; și, și mai departe, odaia mea, cu absurdul miros de hârtie arsă... *Straturi, straturi, tot mai ireale, tot mai cu neputință de amintit*, tot mai străine...”⁹

Senzualitatea peisajului arcadic insinuează ideea temporalității iar pustietatea, ca preludiv al decăderii, generează melancolie: „Frunzele gutuilor erau și acum verzi-negre, pieloase, *neatinse de timp*, formând un fel de savant contrast fructelor pe care le camufiau cu neglijență, imperfectelor globuri de aur... care atârnav miraculos pe crengi subțiri, plecate spre pământ, legate de ele prin incredibile, aproape inexistente, codițe de lemn. Pământul era acoperit cu o iarbă roșcată, uscată, devenită fân atât de fin și mirositor în amiază, ca un covor întins și omogen... pe care fructele căzute apăreau altfel, mai puțin strălucitoare, dar mai calde decât în întunericul înfrunzit al ramurilor, mai animale parcă... *Era anotimpul acela, suspendat și părând fără sfârșit*, când lumina și căldura primesc nuanțe nesfârșit de blânde... când... aerul continuă să rămână cald și luminos, cerul primește nuanțe gălbui, muchiile se îndulcesc... lumina se așează ca un polen cald pe lucruri,

ținându-ne cu sufletul la gură, într-un suspans plin de farmec, într-o liniște capabilă de orice.”¹⁰

Convenție prin care devine posibilă explorarea fără sfârșit a lumilor, regimul fantastic nu îngăduie o retragere definitivă într-un univers compensativ. Chiar atunci când toate datele textului par să conducă la această așteptare, ea îi este refuzată și eroinei dar și cititorului. În spațiul cu cele mai multe valențe paradisiace din proza Anei Blandiana – livada de gutui descrisă în *Amintiri din copilărie* –, căderea în timp e provocată de mirosul gutuilor și al frunzelor arse ale toamnei, care îi trezesc „o amintire acută, aproape violentă”¹¹.

Moartea ce se insinuează în Arcadia este moartea cărților arse de tatăl ei în copilărie, semn al agresiunii istoriei. Amintirea traumatizantă determină părăsirea acestui spațiu pentru cel ideal, al artei, aflat dincolo de gard, în aceeași măsură un spațiu recuperator și integrator. Însă popasul în cabana de lemn din peisajul rustic este doar unul provizoriu: „Dimineața puteam foarte bine să mă trezesc în coridorul întunecos al depozitului de cărți, sau în odaia sordidă a bătrânei, sau în camera mea, cu veșnicul și misteriosul ei miros de ars sau – de ce nu? – în după-amiaza de vară a copilăriei cu ochii pe cele două neliniștitoare acuarele de la picioarele patului. După cum puteam să mă trezesc în același pat în care adormisem legănata de mirosul țărănesc al blănurilor prăfuite și al lemnului uscat, stingându-mă de foame și citind adevăratele cărți ale tatei. Nu mă mira, îmi era doar foarte somn și îmi era imposibil să aleg care ar fi fost cea mai rea și cea mai bună dintre posibilități.”¹² Și dintre lumile posibile.

Oricât de multă relativizare a perspectivei ar include autoarea în explorarea acestor lumi – ținând de rigorile genului ales, dar și surdinizând angoasa –, există totuși o convergență a câtorva texte spre dezvăluirea unui nucleu biografic tare. *Amintiri din copilărie (Toamna)*, *Reportaj*, *Proiecte de trecut* și *Lecția de teatru* cuprind în miezul lor ecourile unui eveniment familial tragic. Este și motivul pentru care, credem, volumul *Proiecte de trecut* deține o poziție privilegiată printre cărțile Anei Blandiana, generând mărturisiri de felul celei ce urmează: „Sunt foarte fericită că, de exemplu, în Europa sunt cunoscută mai degrabă ca autor al acestei cărți, decât ca autor de poezie.”¹³

Chiar admitând deformarea ficțională a istoriei din *Proiecte de trecut*, trăită și povestită de altcineva, calitatea de martor asupra căreia meditează Ana Blandiana impune recuperarea acestor experiențe existențiale în scris. Întâmplările celorlalți vor fi asumate, încadrându-se și colorându-se de „reprezentările și spaimele printre care crescusem”, fiind înglobate „retroactiv și abuziv... evenimentelor copilăriei mele”¹⁴, care se desfășurase „printre oameni care tocmai se întorceau de la închisoare sau care se așteptau oricând să fie arestați.”¹⁵

Maniera în care sunt scrise, evidențiată de Cornel Moraru în cronică sa din 1977 – „par mai degrabă pagini de jurnal decât ficțiuni absolute”¹⁶ – dar și contextul epocii și al carierei scriitoare, marcată deja

de o interdicție de a publica, par să indice folosirea fantasticului drept cel mai potrivit camuflaj al acestor mărturii, o situație asemănătoare revitalizării structurilor și temelor mitice în proza acelor ani.

Pe de altă parte, nota absurdă a unor întâmplări le indică drept rezultatul legilor neînțelese ale lumii totalitare: niște nuntași sunt ridicați chiar de la nuntă și abandonați timp de 11 ani în Bărăgan (*Proiecte de trecut*), un fost torționar propune ca proiect de salvare a insulei din mijlocul Dunării construcția unei armături din oasele foștilor deținuți politici, trunchiuri fragile de plop și trupuri vii de soldați (*Reportaj*), tatăl își ascunde biblioteca în pod pentru ca la un moment dat să ardă unele file compromițătoare în încercarea de a-și mai salva, chiar și mutilate, cărțile.

Dimensiunea memorialistică a textelor, sesizată deja de critici este întregită de meditația etică spre care converg. În acest sens cităm observațiile lui Dan Cristea cu privire la incipitul acestei teme în scrisul Anei Blandiana: „prozele [din 1977] au un sens simbolic, de natură morală. Tema lor comună e agresiunea impură în sfera conștiinței și a valorilor. Neliniștea pe care o comunică e legată nu atât de straniețatea faptelor relatate, cât de gândul unei invazii insidioase, drapate uneori în seducătoare aparențe, în zonele care semnifică integritatea și securitatea ființei umane”¹⁷

Supraviețuiri ale unor momente dramatice, amintirile camuflate în registrul fantasticului vorbesc în primul rând despre condiția umană supusă agresiunii istoriei. Scenele care se decupează în centrul emoționant al acestor proze sunt dominate de figura tatălui, „părintele și modelul meu, așa cum era al mulțimii care umplea până la refuz biserica.” Reconstituim, din fragmente disperate, datele particulare ale acestui destin. Vorbind despre rolul tatălui în viața sa într-un interviu publicat în revista *Familia*, Ana Blandiana mărturisea: „Numai târziu, comparându-mă cu alții, mi-am dat seama cât de norocoasă am fost, cât de mulți copii nu au avut norocul să aibă un *model*, iar faptul că o mare parte a copilăriei mele a fost departe de mine, fără măcar să se știe unde... n-a făcut decât să-i mărească aura și s-o împiedice să se degradeze prin familiaritate”¹⁸

Călătoriile din *Amintiri din copilărie* (*Toamna*) și *Reportaj* sunt și regăsiri ale copilăriei, depozitară a unor evenimente esențiale. Recuperarea lor e bazată pe tehnica proustiană, dar în prozele Anei Blandiana scenele sunt traumatice. Mirosul frunzelor uscate îl recheamă pe cel al cărților arse, un bărbat și un copil mâncând cu gesturi hieratice pe puntea șleului au aceleași mișcări calculate ca ale celor de altădată, sora și necunoscutul care venise să îl ridice pe tată. Deși neînțelese pentru martorul copil de odinioară, ele păstrează întreaga tensiune a unui eveniment capital: în momentul arderii cărților, „pe fața [tatălui] se citește o asemenea deznădejde, încât orice comunicare cu el mi s-ar părea o impietate și o obrăznicie”¹⁹.

Într-un dialog cu Virgil Podoabă, Ana Blandiana consideră amintirile legate de prima arestare a tatălui drept

primele sale amintiri politice, ale confruntării cu istoria, subliniind încă o dată rolul revelator și catalizator al acestor nuclee biografice, posibilitatea dezvoltării lor într-o „materie literară”: „*Primele mele amintiri politice...* pe care de altfel nu le-am povestit încă, deși ele ar putea fi o reală materie literară, sunt legate de prima arestare a tatei, care cred că a avut loc în 1948 sau '49. Cred că în '48, pentru că nu eram încă la școală.”²⁰ Dezvăluindu-i-se mai mult intuitiv caracterul malefic al puterii politice – invazia spațiului privat, falsificarea cinică a probelor –, această experiență timpurie nu este decât un caz particular al situației-limită jaspersiene de nesiguranță pe care o inspiră lumea.

Nu numai proiecția Arcadiei sau trecutul sunt contaminate de moarte ci și visul își pierde valențele soteriologice. Ascultând de principiul fantastic al disoluției graniței dintre materie și spirit, realul se prelungește într-un imaginar coșmarec, potențându-l, dezvăluind coruperea acestui ultim spațiu salvator. Transformând astfel proza Anei Blandiana într-o meditație asupra fragilității condiției umane într-un univers ostil.

Nuvela *Reportaj* concentrează variațiunile pe tema agresiunii față de individ: violența politică a regimului comunist – în episodul rememorat al ridicării tatălui de acasă și în descoperirea gropii comune a deținuților politici din Insulă –, violența și abuzul fostului torționar, tratând soldații ca pe un simplu material aflat la discreție – și nu în ultimul rând o violență a materiei însăși – stihia dezlănțuită a apei din realitate și din coșmar.

Permanența morții este aici revelația Anei Blandiana: „Trecută, pentru a se salva, din domeniul istoriei în cel al geologiei, moartea refuza să părăsească – în ochii mei oripilați – malurile fluviului.”²¹, revelație care o va îndrepta spre tema prozei sale, agresiunea unor forțe de nestăpânit asupra omului.

Recitindu-le din această perspectivă, descoperim în prozele fantastice recurența unei situații. Agresor dar și agresat, locul omului în lume devine din ce în ce mai precar. Toate simțurile îi sunt atacate. Mirosul insuportabil o gonește pe eroina *Capelei cu fluturi* din spațiul domestic, auzul violentat de zgomotul înfricoșător al aripilor miilor de fluturi atinși de flacăra chibritului – „ca o zgârietură slabă pe geam multiplicată de mii de ori, reluată mereu ca într-un canon”, făcând-o să creadă că percepe „un fel de scrâșnet continuu al universului”²². Culminând cu imaginea triumfătoare, suprarealistă dar în același timp angoasantă, a pisicii și a victimei sale: „Pisica mea stătea cățărata pe masă, cu toți mușchii încordați, ținând în dinți și în gheare un imens fluture albastru și negru, din trupul căruia, pe blana felinei și pe fața de masă picurau mari boabe de sânge cleios și întunecat care părea în egală măsură vopsea topită, amestecată, a culorilor de pe aripi.”²³

O privire atentă a peisajului îi descoperă călătorei amenințările ascunse: „Culoarea era galbenă, aurie chiar, dar era un auriu zgrunțuros, spart

din loc în loc de pete mari de negru, căruia mișcarea, neagră și ea, dar mai lucioasă parcă, mai alunecoasă, îi dădea o neliniște și un suspans.²⁴ Câmpia vie este locul împlinirii legii acestui univers: „nu numai animalele, insectele și păsările devorau porumbul, ci și porumbul părea să devore animalele și insectele, în așa măsură, ele, boabele, se agitau și amenințau mereu să înghită celelalte viețuitoare, pe care reușeau să le acopere chiar, pentru câteva clipe”²⁵. Materia astfel transformată amenință să sufocă și așezările umane: „de unde eram, satul se vedea mic și cenușiu, teribil de perisabil în îmbrățișarea vie și veșnică a șesului care, ofensiv și din toate părțile, îl înconjură. Așa cum apărea, ghemuit parcă, strâns cât mai bine în sine, abia lăsând să-l încoroneze câțiva nuci patetici care nu putuseră fi camuflați, era chiar de mirare că supraviețuise totuși, că nu fusese acoperit de pasta aceea atât de vie, întinsă din zare în zare.”²⁶

Soarele negru, metalic, alteori apa, provoacă descompunerea lentă a lumii și moartea omului: „O cornișă aplecată prea mult deasupra trotuarului s-a desprins în cele din urmă ca o mare picătură... și a prins sub plesnetul greu al căderii doi oameni, ale căror trupuri s-au văzut nemișcate, rigide, câteva clipe înainte ca pasta groasă a asfaltului să-i acopere cu totul.”²⁷

Pentru a include și meditația etică, străină deocamdată temei agresivității stihiale, Ana Blandiana construiește contexte în care omul este deopotrivă victimă și agresor. În deplin acord cu registrul fantastic, pe neașteptate și fără a fi înțeleasă până la capăt, postura victimei din *Imitație de coșmar* se dezvăluie a fi fost de fapt a agresorului. Textul nu dezvoltă consecințele reversibilității acestei condiții, plasând-o într-un final spectaculos. Dar ea reprezintă o ușă deschisă spre poezia Anei Blandiana, pentru care exigența purității morale este și ea o persistență.

¹ V. despre aceste registre cronică lui Nicolae Manolescu la volumul *Proiecte de trecut*, unde criticul identifică un fantastic intelectual, un fantastic bazat pe motive folclorice, legende și eresuri populare, un fantastic buf, republicat sub titlul *Proiecte de trecut*, în *Literatura română postbelică*, vol. I, *Poezia*, Aula, Brașov, 2001, pp. 277-281.

² Ana Blandiana, dialog cu George Arion, „Flacăra”, 10 noiembrie 1977, republicat în *Cine sînt eu?*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 12.

³ Ana Blandiana, *Dragi sperietori (Primăvara)*, reeditată în *Imitație de coșmar*, Editura Du Style, București, 1995, p. 40.

⁴ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 277.

⁵ Ana Blandiana, *Dragi sperietori (Primăvara)*, în *op. cit.*, p. 11.

⁶ Idem, *Amintiri din copilărie (Toamna)*, în *op. cit.*, p. 112.

⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ana Blandiana, *Amintiri din copilărie (Toamna)*, în

op. cit., p. 119, s.n.

¹¹ *Ibidem*, p. 122.

¹² *Ibidem*, p. 132.

¹³ Ana Blandiana, dialog cu Virgil Podoabă, în „Vatra”, octombrie 1991, republicat în *Cine sînt eu?*, ed. cit., p. 174.

¹⁴ Idem, *Proiecte de trecut*, în *op. cit.*, p. 245.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

¹⁶ Cornel Moraru, *Ana Blandiana: „Cele patru anotimpuri”*, în „Flacăra”, 15 septembrie 1977, republicat în *Imitație de coșmar*, ed. cit., p. 387.

¹⁷ Dan Cristea, în *Imitație de coșmar*, ed. cit., p. 391.

¹⁸ Ana Blandiana, dialog cu Ioan Moldovan și Traian Ștef, în „Familia”, martie 2000, republicat în *Cine sînt eu?*, ed. cit., p. 352.

¹⁹ Ana Blandiana, *Amintiri din copilărie (Toamna)*, în *op. cit.*, p. 125.

²⁰ Ana Blandiana, dialog cu Virgil Podoabă, *art. cit.*, în *op. cit.*, p. 164, s.n.

²¹ Ana Blandiana, *Reportaj*, în *op. cit.*, p. 212.

²² Idem, *Capela cu fluturi*, în *op. cit.*, p. 20 și 26.

²³ *Ibidem*, p. 36.

²⁴ Ana Blandiana, *La țară*, în *op. cit.*, p. 172.

²⁵ *Ibidem*, p. 174.

²⁶ *Ibidem*, p. 175.

²⁷ Ana Blandiana, *Orașul topit (Vara)*, în *op. cit.*, p. 87.

Vasile BAGHIU

Trăirea poetică a propriei epoci

Există, se pare, pentru fiecare scriitor o întâlnire literară care contează cel mai mult între toate, atât în planul propriu-zis al scrisului, cât și în drumul lui în literatură și în viață. Pentru mine, acea întâlnire a fost atunci când am avut șansa să o cunosc pe scriitoarea Ana Blandiana.

Era cu puțin înainte de 1989 și mi-am dat seama imediat nu numai că sunt pe aceeași lungime de undă, ca să spun așa, cu domnia sa, dar că întâlnesc, în sfârșit, un scriitor care, deși este important, nu are orgoliul și infatuarea atât de răspândite, din păcate, în lumea noastră literară. Atitudinea acestei mari poete exprimă de fapt o cunoaștere reală a vieții. Am înțeles aceasta atunci și mereu în anii care au urmat și în care m-am bucurat deopotrivă de prietenia domniei sale și a scriitorului Romulus Rusan, amândoi niște oameni cu totul speciali, un cuplu unic în literatură.

Această înțelegere adevărată a vieții este, cred, și cheia poeziei pe care Ana Blandiana o scrie, una de cea mai adevărată substanță și a cărei calitate principală – evidentă încă de la prima lectură, asemenea poeziei lui Eminescu sau celei a lui Blaga – este naturalitatea. Mi se pare că în persoana scriitoarei Anei Blandiana se întâmplă o rară potrivire a omului-scriitor cu scrisul său. Pe cât de deschisă este autoarea memorabilelor poeme, pe atât de firesc sună fiecare vers. La fel și paginile de proză și eseurile sale. Pentru că modul în care Ana Blandiana se consumă sufletește în proiecte care țin de viața noastră comună de români este nu altceva decât poezie trăită, un acord între scris și trăit, o trăire poetică a propriei epoci.

Prin timbrul unic al poeziei pe care ne-o dăruiește și, mai mult, prin calitățile sale umane, prin atenția pe care am văzut că o acordă fiecărui om cu care stă de vorbă într-o împrejurare sau alta, prin normalitatea atitudinii care nu lasă nici o clipă să se insinueze, repet, vreo umbră de orgoliu de scriitor, prin exuberanța, altruismul, tenacitatea de a duce la capăt proiectele, prin atitudinea prietenoasă, prin spontaneitatea cu care limpezește lucrurile în situații care par tuturor complicate și nu în ultimul rând, firește, prin prezența sa de o feminitate cuceritoare, Ana Blandiana este o personalitate cu totul aparte în peisajul literar românesc. Există în atitudinea, comportamentul, felul de a fi al Anei Blandiana o atât de umană deschidere înspre celălalt și o generozitate atât de manifestă încât toate barierele de comunicare dispar în compania sa ca și cum nu ar fi fost niciodată.

De fapt, șansa mea de a o cunoaște personal, de a discuta în atâtea rânduri cu domnia sa, de a fi putut fi alături de lupta sa civică din anii nouăzeci a venit după ce am avut un schimb de scrisori, prin 1988, și după ce mi-a citit primele poeme pe care i le trimisese atunci, la sfârșitul anilor optzeci, din sanatoriul de tuberculoză în care munceam și trăiam, undeva în munți, izolat, nu foarte departe de Piatra Neamț. Nici nu a trecut o lună și, imediat, am avut bucuria să văd publicate acele poeme pline de călătoriile mele „himerist”-imaginare, în *Familia*, în rubrica sa pe care chiar începând cu acel număr nu a mai avut voie s-o semneze, regimul ceaușist interzicându-i semnătura. Nu le-a publicat însă oricum, ci cu o prezentare foarte elogioasă care i-a făcut invidioși pe mulți dintre colegii de breaslă.

Din acei ani am rămas prieteni, iar prietenia s-a consolidat în timp, în așa fel încât prin 1994, după ce marii editori ai țării refuzaseră publicarea memoriilor din lagărele sovietice ale tatălui meu (memorii scrise în anii cincizeci, nu după 1989!), numai ei doi, Ana Blandiana și Romulus Rusan, au înțeles că manuscrisul trebuia oferit publicului. Și s-au luptat pentru aceasta. Astfel, memoriile au fost difuzate în patru episoade la Radio Europa Liberă, în lectura Ioanei Măgură-Bernard și a lui Ștefan Pisoschi, apoi au apărut fragmentar în revista *Memoria*, apoi, în sfârșit, integral, la Editura Axa. Au urmat anii de activism civic la Alianța Civică și ai începuturilor proiectului Memorialului Sighet. Le mulțumesc amândurora și aici pentru șansa pe care mi-au oferit-o atunci de a fi aproape de frământările și zbuciumul lor pentru instaurarea democrației în România și pentru refacerea memoriei, o luptă dusă practic împotriva noilor vechi reprezentanți ai statului și nu de puține ori, din păcate, împotriva unei mari părți a elitelor scriitoricești și culturale.

Anii aceia au însemnat mult în formarea mea și m-am referit aici un pic la câteva momente în care drumul meu ca scriitor s-a intersectat cu al domniei sale pentru a încerca să arăt, atât cât se poate, atât cât sunt în stare niște cuvinte, fie și în parte, generozitatea și altruismul unei scriitoare emblematice pentru epoca



noastră.

Pentru că am văzut pe viu la acest cuplu literar de legendă ce înseamnă să duci la capăt proiectele, să dai din timpul vieții tale și din timpul tău de scris pentru a schimba lumea din jurul tău, pentru a o apăra, pentru că am văzut cât de important este să îți urmezi drumul pe urmele dreptății și, adesea, să suporti, în același timp, atacuri, insulte, amenințări, să suporti toate mârșăviile și calomniile fără să răspunzi, fără să ai replică.

Ana Blandiana este o poetă recunoscută parcă mai mult în străinătate. Din păcate pentru noi, aș zice, care nu prea știm să ne susținem valorile, deși vrem, pe de altă parte, să fim recunoscuți „afară”. Nici nu mai știu de când nu am mai citit o cronică sau un eseu despre poezia sa (cronică sau eseu scris de un critic adevărat, vreau să spun), iar prezența sa la televiziunile noastre – extrem de atente, altfel, cu tot felul de personaje care mai de care mai dubioase – este atât de rară încât, atunci când se întâmplă, devine un act de demnitate și de probitate profesională pentru acei jurnaliști care o invită.

E limpede că atitudinea sa în favoarea democrației din ultimii douăzeci de ani, coagularea Alianței Civice (cu protestele din Piața Universității din 1990 și anii care au urmat) ca mișcare de opoziție la tendințele anti-democratice ale regimului neo-comunist și pledoaria pentru memorie prin proiectul Memorialului Sighet au transformat-o într-un inamic al sistemului. De aici și nerecunoașterea, respingerea, marginalizarea.

Deși Memorialul Sighet este o operă pentru care statul român ar trebui să fie recunoscător scriitorilor Ana Blandiana și Romulus Rusan (tocmai pentru că este, în fapt, ceea ce statul însuși, auto-declarat democratic, ar fi trebuit să inițieze și să susțină), lucrurile se întâmplă invers, adică proiectul este marginalizat. Iar marginalizarea va continua, din păcate, câtă vreme rămășițele sistemului comunist vor mai fi puternice și vor mai face legea și jocurile lor imunde în România.

Indiferent însă de felul în care este condusă această țară, rămâne o certitudine faptul că atât prin opera literară, cât și prin opera civică, Ana Blandiana este pentru mulți români un reper, unul din acei scriitori care nu ar putea fi contemporani cu nici o altă

epocă decât a lor. Este modelul de scriitor căruia îi pasă de lumea în care trăiește. Iar acest model ar putea fi vizibil cu adevărat, așa cum merită și cum merităm toți, dacă și lumea noastră românească ar reuși, în sfârșit, să capete un pic de normalitate. De fapt, dacă și noi, fiecare în parte și împreună, am face un pas mai hotărât pe acest drum al normalității.

Adrian Dinu RACHIERU

„Reducția la poezie”

Scriș fără bucurie, dezvăluind adevăruri „în premieră”, slalomând printre încercări, *Fals-ul tratat de manipulare* (Humanitas, 2013) este o carte tristă, mărturisirea Ana Blandiana. O biografie a umilințelor. Nicidecum o carte de memorii, ci o încercare de a-și înțelege viața, „construindu-și” singurătatea (împărțind atâtea necazuri, dar și reușite). Cercetând, de pildă, „desprinderea” de generație, schizofrenia unor destine, visul de a scrie cărți, acuzând – ca incurabilă idealistă – tentativele de deturnare. Iluzionarea, implicarea („nebănuită”) în varii direcții, încăpățănarea de a înțelege drămuindu-și „rezervele de naivitate”, costă. Pendulând între eroic și ridicol, necapitulardă, cu „prețul” de a fi sacrificat orele hărăzite scrisului. Or, *Fals-ul tratat*, odată isprăvit, ne anunța poeta, înseamnă reîntoarcerea la literatură! Dezamăgită de viața „de breaslă”, asaltată de puzderia atâtor întâmplări/ dezinformări și cumva înstrăinată chiar de propriile texte, Ana Blandiana găsește forța de a reveni. Interioritatea sa, vulnerabilă, dar doritoare să se exprime, confiscă lungă vreme de o exterioritate convulsivă, confuză, plonjând într-o libertate turbure, cercetată, însă, cu ochi vigilanți, au închis, în fine, un lung ocol prin Istorie, lăsând să triumfe poezia.

Comentând *Fals-ul tratat*, Sorin Lavric semnală un „paradox bizar”, subliniind că notorietatea Anei Blandiana n-ar fi de ordin intelectual! Evident, nimeni n-ar putea contesta *ecoul public* al inițiativelor celei care a lansat ideea *Alianței Civice* (chiar suspectată de „angelism”), asigurând și președinția Academiei Civice; prinsă apoi în vârtejul evenimentelor, va marșa în aventura PAC (împrumutând aura), vorbind în piețe, emoționând lumea, ocupându-se de *Memorialul de la Sighet*, sprijinită, se știe, de Romulus Rusan, în pofida șirului de decepții postdecembriste (invective, dezbinări, demascări, fantezii calomnioase). Ca să nu pomenim de „întâmplările” antedecembriste, și ele faimoase (supraveghere, interdicție, poezii copiate, de circulație subterană). Sorin Lavric, recunoscându-i rolul de *simbol cultural*, depreciază, credem, poeta. Cea care, recapitulând, în volumul pomenit, timpul străbătut, încăpățănându-se a crede că lumea poate fi schimbată, se refugia în „oaza” scrisului tocmai pentru a înfrunta „sâmburele de întuneric” al lumii. Recunoscând că amenințările i-au dat putere. Fiindcă acest *Fals tratat* se ivise dintr-un acut *sentiment al obligației*, se destăinuia

Ana Blandiana (n. 25 martie 1942, la Timișoara). Cartea urma a filtra întâmplările care i-au străjuit / influențat existența, inspectându-și „paradisul” (un „morman de sentimente și idei”) sub cupola unui imperativ: *scrișul ca predestinare*. Devenind, astfel, destin. Acceptându-și condiția de *martor* și recunoscând „spaima de literatură”, poate și „vinovăția” pentru timpul sacrificat altor cauze. Pe care, totuși, în vacarmul postdecembrist, cineva trebuia să le îmbrățișeze. Mulți comentatori, aplaudând sau deplângând activismul civic al poetei („confiscată de politică” după seismul decembrist), evident cronofag, au insinuat ipoteza abandonului. Altfel spus, Ana Blandiana, ispitită de politică, s-ar fi despărțit de poezie. Poeta a reușit, parțial, demonstrația potrivnică, vestejind ideea (de circulație, totuși). Pentru a vesti acum o așteptată, definitivă retragere în cetățile Poeziei.

Cum bine se știe, cea care se considera „foarte ardeleană”, vădea, la debut, frenezie vitalistă, cuprindere extatică a lumii, fervoare afectivă și, desigur, pasionalitate și fraternitate. Erau acolo (*Persoana întâia plural*, EPL, 1964), transferate în numele „tineretii curate”, efuziunile unei vârste (să ne amintim că poeta avea doar 22 de ani), dar, dincolo de jubilația naturistă și exploziile sincerității, au putut fi sesizate, pe de o parte, „pasul sigur” (cum zicea G. Ivașcu) și, din alt unghi, zonele de penumbră (cf. Eugen Simion). Jubilația dezlănțuită era împinsă într-un panteism blagian; poeta iubea „cu patimă ploile”, risipindu-și ființa. Și mărturisind „o uimire bucuroasă”. Să recunoaștem, însă, că abia *Călcâiul vulnerabil* (1966) îngăduia un diagnostic ferm, făcând vizibilă schimbarea atitudinii lirice. Poeta declarase, în repetate ocazii, că ar fi vrut să debuteze cu al doilea volum, „uitând” placheta primă. „A muri de alb” – cum suna un vers emblematic din faza entuziasmului genuin – suportă o previzibilă convertire prin „marea lege-a maculării”, ca implacabil tribut. „Totul e fluid”, descoperă poeta în jocurile dintre esență și aparență, căutând și aflând lumea. Încât, firească, avântul juvenil, exultanța (neproblematizante) suportă corectivul neîmplinirilor, provocând ruptura. Dar, să notăm imediat, pe suportul continuității. Fiindcă Ana Blandiana oferă, la o grijulie cercetare retrospectivă, certitudinea unei evoluții lente, făcând din *obsesia morală* o stare sufletească, drapată în faldurile unei candori mimate. Căutările poetei, provocând o confruntare dramatică, dezvoltă o mitologie a purității, inventând un trecut fabulos. Și, pe de altă parte, „tributul pentru a trăi” îi ascute luciditatea, invitând-o la asceză, forțând „retorica sfielii” (cum scria Alex. Ștefănescu). Să fie vorba de bovarism? Acea comuniune voluptuoasă, de un erotism suav, paradisiac, anunțată în „tonuri clare”, respingând formulele criptice, pare a ceda teren unei detașări care păstrează, în pofida glacialității, o sentimentalitate spiritualizată. Încât poeta poate fi considerată, cu egală îndreptățire, fie o senzorială (aprecierea e a lui Gh. Grigurcu), fie, dimpotrivă, o fire rațională (M. Nițescu). Râvnind, însă, spațiul candorii, știind că e condamnată la solitudine, pedalând pe vocația etică. Problematizând,

în consecință. Poeta însăși pare a se dezice de primul volum, considerându-l doar *expresia unei vârste*. Plus imaginarul liric comun (al generației), mâna redactorului/cenzorului, maltratând manuscrisul. Încât, după acel liceal debut tribunist, cu două poeme, sub pseudonim (folosit apoi, sfătuită de Ion Manițiu), Ana Blandiana va prelua, în „încercarea de luminare”, destinul Tatălui, preotul Gheorghe Coman, arestat de câteva ori (deținut politic). Trece printr-un șir de suferințe, adună întrebări chinuitoare, e supusă unor interdicții (ultimele, în 1985, 1988-1989), face din citit un scut împotriva realității agresive. Inițial „caldă”, vibratilă, beatificantă, afectată totuși, poezia se pliază unui vector moral, se încarcă de reflexivitate, ocolește, ciudat, erosul, capătă asprimi care o împing în matca impersonalității, constata Nicolae Manolescu. Dezvăluindu-și, cu pudoare, suferința, vizitată de ispita regresiei, cu presimțirea unor amintiri dintr-o altă viață. „Din ce în ce mai muritoare”, poeta, în zodie postblagiană, vede „veșniciile cum cură” și acuză, în regim semi-oniric, obsesia somnului. Atmosfera meditativă a acestei lirici face din firescul notației prilej de filosofare, oferindu-i o amprentă stilistică, lesne recognoscibilă. Conjugând inefabilul cu intelectualizarea trăirilor, apăsând, fără excese supărătoare, pe nota morală.

Evident, și *Patria mea A4* (2010) păstrează, cu mici deplasări de accent, aceste constatări. În fond, Ana Blandiana învăluie, cu aceeași privire mirată, printr-un lirism elaborat, elevat, încărcat de gravitatea meditației, lumea. Doar că acel spirit ingenuu, marcat – la începuturi – de expansivitate și jubilativism, acuză acum, prin infuzia de dramatism, degradarea, dezaxarea, robotizarea. Sinele despodobit, răscolit de temeri și spaime, întemnițat într-o „încăpere de carne obscură” se visează în „cripta luminoasă de cuvinte”. Cândva, poeta, mereu mărturisitoare, dorea „să sufere pentru toți”, uitând trăitul, viața proprie pentru a dobândi *o identitate exponențială* (cf. Mircea Martin), aducând în prim-plan *un eu general*. Și un „program unanimist”, ca ofrandă (cf. Marian Popa). Făcând din implacabila lege a maculării *o obsesie fondatoare*, în numele intransigenței morale, de solemnitate fluentă. Dar acest absolutism moral, cu „tonuri clare”, iubind „culori în stare pură”, cutureiat de marile întrebări ale ființei, râvnea simplitatea, acea superioară înțelegere care să îngăduie „curățirea de spaime”. Adică o poezie confesivă, reflexivă, cu accente elegiace, dezvăluind un fond dramatic, pendulând între gravitate și seninătate, lepădând exaltările de altădată. Și trecând, fără superbă, metafizica prin filtrul rațiunii. Sunt, mai apăsate, texte interrogative acum, încercând a risipi starea confuză, panica, angoasa, onirismul invadator prin cunoaștere. Să observăm că poeta contrapune instanța metafizică („perfectiunea fără milă”) celei lirice: binele și răul coexistă, un „Dumnezeu al vinovăției” *a hotărât totul singur*. Această mixtură spirit/ materie, cum sesiza Gh. Grigurcu, face din literatură *o zonă-tampon*: „Spaima ce se amestecă cu taina/ A cărei dezlegare mi-e destinul” (v. *Vânătoare în timp*). Macularea, trecerea, destrămarea,

conștiința limitării etc. întrețin tensiunea între *spiritul* care se vrea învingător și *trupul* ruinat, învățând murirea. Iar „opaițul vieții” cere sânge, constată poeta.

Să reamintim că *scrisul* este pentru Ana Blandiana un dar tragic și o ispită fatală. Dincolo de uimirea contemplării, mereu nestinsă, el trezește o „bucuroasă disperare”. Fiindcă poeta locuiește într-o inconfortabilă tensiune. Posibila scindare a ființei ar trebui să împace starea de neliniște, de alarmă și insecuritate, cu limpezimea calmă a rândurilor așternute. Ana Blandiana reușește performanța de a proteja acest miez dramatic într-o scriitură limpede, conservând haloul misterios. Recunoscând conștiința limitei și afișând, totuși, „viziera zâmbetului”. Dedublându-se, dar mărturisind, în repetate ocazii, că rostul scrisului este cel de a veghea, fără eclipse de luciditate. Mai mult, „tot ce ating se prefăc-n cuvinte” ne asigură poeta, de vreme ce „există un zeu care se crede cuvânt” (v. *Iluzie*). Ar mai fi de adăugat că, străină de prejudecata specializării, Ana Blandiana consideră toate genurile „reductibile la poezie”. N-ar trebui, așadar, să mire că s-a încercat și în proză cu același elan mitologizant și palpit cosmic, avansând rețeta miracolului, dovedind priză la real; sau, cum spunea nimerit Valeriu Cristea, e vorba, mai degrabă, de un „fantastic îndrăgostit de real”. Fiindcă, pentru Ana Blandiana, fantasticul prezintă „o înfățișare mai plină de semnificații a realului”. Așa încât, filtrând lumea, *refractând-o*, autoarea ne livrează îmbietoare „proiecte de trecut”, inventându-le; făcându-l de nerecunoscut. Experiențele revelatorii suportă intruziunea fantasticului iar miraculosul face parte, insidios, din real: „A-ți imagina – ne previne grațios poeta – înseamnă a-ți aminti”. Cum *viața este vis* irizările fantasticului ne invită în spațiul increatului. Totuși, să nu uităm dramatismul latent al mesajului. După o lungă gestație, în 1992, apărea *Sertarul cu aplauze*, un roman-parabolă, frizând absurdul, testând o altă rețetă prozastică. Dar, de fapt, în tot ce scrie, Ana Blandiana se dezvăluie ca o natură romantică, eminamente meditativă (cf. D. Micu); și visătorie sau somnia, oferindu-i și șansa de „a se copilări”, „vindecându-se” – spunea poeta – de maturitate, ascund un sâmbure dramatic. Sub faldurile calmului elegiac, metaforizant, sub aparența ambiguității și a simplității se ițesc, seismic, marile și gravele interogații. Fiindcă, pentru Ana Blandiana, cuvintele trebuie să fie „bune conducătoare de gând”, sprijinind dispoziția meditativă. Sub aparența calmului elegiac, răzbat ecoul precarității, foșnetele unei lumi supuse derizoriului, în destrămare, reverberând cosmic. Și, nu în ultimul rând, polarizarea teluric / spiritual, alertând ființa. Fiindcă motivul somnului, dorința de repaos ar induce „plutirea”, lentoarea, împăcarea. În vreme ce aspirația spre puritate pare amenințată, boicotată de aluviunile pe care „apa curgătoare a zilei” le târăște, provocând agitație și haotism. Cum ne spălăm „într-un râu de secunde”, trecerea devine amenințătoare, ferită, totuși, de gheara anxietății. Adierile thanaticului ne târcolesc, invocând un „miros de trup abandonat de suflet” (v. *Trup amar*). Iar volumul pomenit pare a accentua acest implacabil prag,

ca dat organic, învăluit în lamentații discrete, catifelate, purtând „învelișul/ unei boli îngerești” (e drept, mortală). Trecerea de la primul mormânt (al lichidului amniotic) înspre momentul extincției, anunțat de ruina ființei, invocă același scenariu al contopirii cu elementele, dizolvându-se în natură, fără delirul jubilant al începuturilor. Și tot sub semnul acvaticului, o veche predilecție a poetei. Ea s-ar dori „o stâncă în mare”, mângâiată de valuri. Altfel spus, rezistând tăcut, în van (recunoaște), la zbaterea mării, văzută ca o „fiară a apocalipsei”. Ordonându-se pe această axă problematizantă, *poemele noi* agravează simptomele, dar nu propun o altă formulă lirică. Răsfățată de critică și suspectată de abandon, poeta revenea în forță, risipind misterul. Politica n-a îndepărtat-o de poezie (cum suspinau, temătoare, unele voci) și, cu atât mai puțin, n-a retezat o prodigioasă carieră lirică; după cum oboseala, astenia civică a societății românești n-au stimulat un lirism „de baricadă”. Auzind „surd” realitatea, împovărată de cercurile vârstelor, Ana Blandiana ne propune acum o colecție de *tatuaje lirice*. Au rămas undeva în urmă frenezia contaminantă și elanurile juneții, acea frumoasă solidaritate (pierdută) care o soma să scrie, într-o descărcare de mare sinceritate: „Epoletii generației mele/ Cine ar îndrăzni să îi jignească?” Sub flamura revizuirilor s-au lansat și jigniri și observații acid-judicioase cu privire la fenomenul liric al anilor '60, încercându-se „vacantarea” ierarhiei moștenite (cf. Nicoleta Sălcudeanu). Am uitat (deși n-ar fi trebuit) și sintagma „poporului vegetal” (de mare ecou) și aventurile celebrului motan Arpagic; cu protectori înalți în epoca ceaușistă (Geo Bogza, G. Ivașcu, Gogu Rădulescu, printre ei), poeta s-a lansat într-o lamentativă „opozitie esopică” (cf. Marian Popa). Acum, după mai bine de două decenii de la dispariția regimului dictatorial, striviți de lehamite și dezinteres, navigând spre un viitor ceșos, ne mișcăm inertial; răbufnirile mediatice au un ecou palid. Încât poeta, înțelegând că timpul „e frumos ca un poem” își contemplă risipa, castrându-și efuziunile. Sub „tandra putere a morții”, totul se degradează (vezi *Sonet degradat*). Universul însuși e în extincție, populat cu îngeri bătrâni, „urât mirositori/ cu iz stătut”. Întâlnim un cal scheletic, un ciot de lumânare, aliaje confuze, putrefacția e în extensie. Timpul, zice admirabil poeta, „scrie pe trupul meu versuri” (vezi *Op*). Dar, să reținem, folosind cuvinte „în care moartea s-a copt”. Încât ipoteza *modelului vegetal*, lansată cândva de Valeriu Cristea, capătă o deplină și definitivă confirmare.

Și volumul *Refluxul sensurilor* (2004) închidea un ton funebru, așteptând noaptea-soroc. Asediată de întrebări, tot mai străină în oglinda „moale”, poeta socotea că și-a încheiat destinul; stingheră, înconjurată de fantomele din „oglinzi bătrâne”, ea își recitește existența într-un secol care nu-i aparține. Peisajul familiar s-a dizolvat „în marea lumină”, un cal de aer o poartă, în travesti, spre o altă vârstă, țărâna – suportând o ciudată transparentizare – o „privește voluptuos”. Poemul însuși „va fi altul”, la o altă lectură. Iar cohorta cititorilor așteaptă. Iată *refluxul sensurilor*, încolțind într-

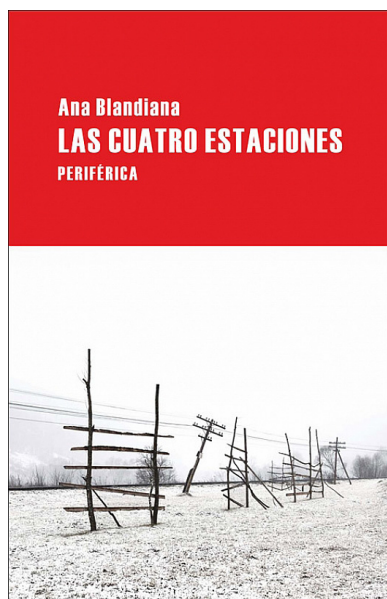


un moment fast, departe de a fi marcat un impas creator; decantând acumulările unei existențe, recunoscând, surdinizat-fermecător, *criza*.

Călăuzită, spuneam, de imperativul moral, pendulând între pioșenie și căutare („Mi s-a spus să te caut/ Nu să te găsesc”; v. *Nec plus ultra*), poeta trăiește în *patria neliniștii*. Angajamentul de „mărturisitor” vedește continuitate, accentuându-și trăirile crepusculare, de vibrație dramatică, sesiza Constantin Cubleşan; iar transcrierea acestor stări (o „trecere pe curat”) își află izbăvirea printr-un exercițiu exorcizator, care va veni: „Mă supun ierbii/ Care mă salvează/ De neliniștea care sunt eu însămi”. Încercând a afla „o rază de sens” (într-o lume „din care înțeleg atât de puțin”, cum ne previne), Ana Blandiana cultivă acum *replierea*.

Să observăm că antologia *Pleoape de apă* (Editura Paralela 45, 2010) se deschidea inspirat cu poema *Darul*, numind șansa de a-și asuma destinul tragic al lumii prin „lumea cuvintelor”. O suferință ritualizată, jubilat-obosită, o vinovăție a ființei, întreținând obsesive dezbateri morale, în fine, o nostalgie a timpului original, androginic (locuind în „uterul spaimei”) și, în replică, prezenteismul „murdar”, agonic, dezolant, transformat în cuvinte-merinde, care, ciudat, asigură tocmai *destrămarea*: „Din fericire am descoperit/ Că totul/ Poate fi transformat în cuvinte/ Și am continuat să înaintez/ Presărând/ Vorbele în care mă destram” (v. *Poveste*). Pe bună dreptate, Mircea A. Diaconu nota că sinele își instituie acum prezența *exclusiv prin scris*, ca o ultimă ipostază, identificatorie. Iar poeta, înțelegând *scrisul ca patrie* (se) va mărturisi într-o splendidă *Biografie*: „Nu mai am dreptul să mă opresc/ Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit/ Pune în pericol universul/ Suspendat de buzele mele”. Doar așa, rostindu-se, căutând fără istov sensul tănuț, condamnată la neliniște, ea poate depune mărturie, revoltându-se, neputincios, împotriva trecerii.

Examinând fulgurant „cele două vieți”, Ana Blandiana (adică Rusan Otilia Valeria) va rememora episoadele care au marcat-o: dosarul, împiedicându-i, o vreme, studiile universitare (fiind zidărită), apoi redactor la *Viața Studentească* și *Amfiteatru*, bibliotecară; colaboratoare, cu rubrici de ecou (*Antijurnal*, *Atlas*)



și multe călătorii (vezi bursa la Universitatea din Iowa, în urma căreia s-a născut, în tandem, *America Ogarului cenușiu*). Apoi surpriza *Herderului* (1982), confruntările cu cenzura, haloul numelui după „succesul” unor poezii „concrete”, aluzive (decembrie 1984), inconsistența speranțelor, denunțurile colegilor, „spargerea anturajului”, interdicțiile sub blazonul motanului Arpagic, lecturile (în absență) de la *Covent Garden* (1986), dar și volumul *Poezii*, scos la BPT (1989). Desigur, tabletele din *România literară* (până în august 1990), valul de calomnii, prezența unor oameni providențiali, întinzându-i o mână în clipe grele (I. Bănuță, G. Dimisianu, G. Ivașcu), destinul unor cărți, întâlniri „suprerealiste” (cazul tovarăsei Sonea), îndărătnicia de a refuza vicepreședinția Consiliului FSN, în pofida presiunilor (fiind „foarte iubită”, argumenta Ion Iliescu), vecinătatea dezagreabilului Silviu Brucan, procese tergiversate, brusc anulate etc. Conducând, însă, la o forțată maturizare politică; implicit, poeta declarându-și *oroarea* față de orice fel de putere și „risipă de timp istoric”. Ceea ce a nedumerit pe mulți (de la Emil Constantinescu la N. Manolescu). Dovadă că, angajându-se în diverse bătălii, trezind civismul nației, „absorbită” vremelnic de politică, Ana Blandiana, sublimându-și suferința morală, a rămas *poetă*. O mare poetă, evident, gravă, reflexivă, vulnerabilă, invidiată, respectându-și capitalul exponențial anunțat la debut. Fiindcă ea reprezintă azi, observa Alex Ștefănescu, *persoana întâia plural*. *Cine sunt eu?*, un volum care aduna „un sfert de secol de întrebări”, adică interviurile pe care, în timp, le-a oferit Ana Blandiana, încerca să risipească dilemele identității. Oricât ar dezavua placheta care îi marca debutul, poeta și militanta confirmă un mai vechi diagnostic, rostit fericit de Mircea Martin, asigurându-i o *identitate exponențială*.

Maria-Ana TUPAN

Ana Blandiana: ipostaze spaniole

„Sunt adevăratele premii!” Cuvintele rostite cu patimă de Antigonă justițiară de poeta Ileana Mălăncioiu cu ocazia decernării Premiilor Asociației Scriitorilor din București pe 1982 sunt tot ceea ce îmi mai amintesc de la ceremonie, resimțită, nu doar de participanți, ca gest reparator față de cele mai comentate și elogiate cărți ale anului proaspăt încheiat, dar care fuseseră omise de „juriul mare”, al Uniunii. Printre ele se numărau și două cărți de proză aparținând generic realismului magic: *Proiecte de trecut*, de Ana Blandiana, și *Coroana Izabelei*, de Marius Tupan. În ambele, adevărul regimului concentraționar, un cadavru al anilor cincizeci reanimat sub o nouă mască de Nicolae Ceaușescu începând din 1972, răzbătea indirect, dar fără echivoc de sub deghizeul mitico-fantastico-oniric suprapus, conform convenției genului, peste realitatea politică tabuizată în discursul public, explicit.

Distinsă recent cu Premiul Herder, fostă bursieră a unei universități americane și viitoare autoare comentată vers cu vers în ziarul britanic *The Independent* pentru verdictul dat unui regim muribund în amurgul celui de al nouălea deceniu, Ana Blandiana făcea doar acasă figură de Cenușăreasă. „Grozav trebuie să te mai simți așteptând să-ți aducă Ana Blandiana cartea la masă”, comenta ironic anglistul Dan Duțescu angajarea poetei la o bibliotecă studențească, el însuși fiind demis în urma altercației cu un obscur activist de partid. Pentru vremuri primejdioase, precum aceea în care se rostogoleau strălucite capete pe eșafod, filozoful Francis Bacon recomanda disimularea. „Nu mi-am dat seama că se poate interpreta așa”, a declarat și poeta interpellată pentru poemele sale subversive la adresa acelei lumi pe dos. Ca tehnică narativă, disimularea a inspirat un personaj-narator care adoptă postura veșnicei mirări în vreme ce străbate, precum Alice, o lume a logodnei ticăloșiei cu idioțenia, analogă celei din desenele negre ale lui Goya. Pentru a realiza că „fata îmbrăcată în alb, fără podoabe, desculță, care vorbește simplu și cu un fel de semnare tragică”, după cum descrie un critic pe protagonista acestui pelerinaj inițiat, este, în realitate, o sumbră Casandră înarmată cu o apocaliptică spadă cu două tăișuri (limbaj dublu-articulat, alegoric) e, poate, nevoie de distanță. De exemplu, de la celălalt capăt al lumii cunoscute de cei vechi, din străinătățile Gibraltarului.

Anglista Viorica Patea de la Universitatea din Salamanca a ales proza Anei Blandiana ca scrisoare de acreditare a autoarei în mediul hispanic, traducând și comentând volumele de povestiri, *Cele patru anotimpuri* (Albatros 1977) și *Proiecte de trecut* (Cartea Românească 1982). Specialistă în modernism (T.S. Eliot), fosta studentă a Universității din București e intens conștientă de importanța încadrării autorului

comentat în contexte culturale și generice. Cu dubla percepție a individului dislocat etnic, Viorica Patea este mediatorul ideal, căci îi sunt familiare ramele mentale și axiologice ale ambelor culturi. Povestirile Anei Blandiana se adaugă, într-adevăr, unei consistente tradiții românești, cu rădăcini în folclor și emancipate la rang de literatură înaltă în genul fantasticului simbolic, psihologic sau filozofic de Eminescu, Urmuz, Blecher, Eliade, Voiculescu, A. E. Bakonsky, Bănulescu..., dar o și modifică radical în direcția realismului magic, care a conservat, în metamorfozele hispano-americane, datul primar al nașterii sale în Germania lui Franz Roh. Criticul și artistul post-expresionist a teoretizat, ca manifest estetic, un fel de superpoziție de stări contrare observate de fizicienii contemporani: capacitatea realității de a primi o încărcătură de nefiresc, absurd sau potențial amenințător care să o defamiliarizeze, să o facă să pară iluzorie, magică. Nefirescul venea din sfera politicului care evolua în direcții totalitariste și militariste. Criza epistemologică ce definește fantasticul pur (breșă în modul de funcționare a legilor cunoscute ale fizicii) era astfel înlocuită de trama politică. În Spania care a făcut reverență în fața lui Churchill de teamă să nu vină peste ea barbaria „circhizilor” (cf. Juan Goytisolo), Ana Blandiana se legitimează cel mai eficient ca dizidentă față de regimul lui Ceaușescu și militantă post-decembristă pentru edificarea acelei societăți civile capabile, cum spune Gramsci, să împiedice instaurarea unei dictaturi brutale. Viorica Patea îi creează, așadar, un portret de familie: Ana Ahmatova și Vaclav Havel. Încadrarea în sfera fantasticului prilejuiește distincții subtile care trădează înclinațiile teoretice ale universitarului occidental. Impresia de straniețe este, în cazul Anei Blandiana, mai curând efect de limbaj (polisemie, paradox, ambiguitate, conotații, sugestii latente) decât de transgresiune ontică. Ea a revitalizat fantasticul românesc, cu rădăcini în folclor, prin grefa realismului magic (Bulgakov, Marquez, Cortazar...), recurând la această convenție pentru a revela „dimensiunea grotescă a existenței într-un stat totalitar”. Realismul magic este narațiunea ideală prin care sunt denunțate falsele „adevăruri”, impuse de ideologia oficială. În realitate, e vorba de disoluția întregii comunități, ca în legenda Sfântului Graal, în Infernul dantesc sau în pelerinajul alegoric al lui Bunyan, tocmai din cauza minciunii și falsului (abisul dintre semn și referent). Ordinea anotimpurilor e schimbată, nu se începe cu primăvara renașterii, ci cu iarna, anotimpul morții, sfârșind cu toamna, anotimpul căderii, al naufragiului moral și spiritual, căci nu numai memoria individului ci și cea culturală, a cărților, e amputată, falsificată. Universul acestor povestiri pare fantastic numai pentru faptul că ambele valuri de represiune (1948-53 și 1958-60) au depășit limitele verosimilității. Cum să crezi că au fost încarcerați oameni fără procese, că au murit fără să știe de ce fuseseră închiși (un drept consfințit în Apus încă din 1215), că au fost ridicați oameni la întâmplare din locuințe și aruncați sub cerul liber în Bărăgan, că aceștia

nu au încercat, măcar, să se apropie de satele din jur, și nici sătenii vecini nu i-au căutat pe ei, deși știau de existența lor, deoarece un regim subuman pedepsea orice gest de compasiune și solidaritate? Toate acele realități au întrecut imaginația. Viorica Patea scrie despre ele ca hermeneutul ideal al lui Paul Ricoeur al cărui succes depinde de capacitatea de a se goli de sine pentru a se identifica cu interlocutorul: este el însuși dar și celălalt (*soi-même comme un autre*). Din păcate, contingența răului istoric i-a obișnuit pe români cu el, astfel încât sarcasmul sublimat al Anei Blandiana nu mai este perceput, ea putând trece drept ... vulnerabilă și resemnată. Recunoașterea localizării elementului absurd, irațional, în realitate și nu în imaginația autoarei este de aceea un obiectiv justificat al comentariului critic.

Dimpotrivă, am spune, naratorul acestor povestiri este un agent epistemologic și autoreflexiv, care își propune imposibila misiune a descifrării labirintului și a conștientizării răului în rândurile unei comunități abrutizate de el, întoarse la starea vegetativă a naturii ca trecere pur biologică spre moarte: „Și degetele lor fibroase, contorsionate de munci și reumatisme, cu venele bulbucându-se prin piele ca niște sfori înnodate, strângând cam anapoda la un loc oasele grele și răni obosite, degetele lor ca niște animale de sine stătătoare ...”. O umanitate lovită de amnezie, negând grozăviile, teroarea și asasinările, coborâtă sub nivelul de conștiință al unui delfin... mort. Nu e nimic fantastic în mulțimea de fluturi așezați pe un iconostas, e simbolic gestul prin care trupul unuia din ei e ars așa cum erau frânte atunci trupurile condamnaților, aceștia ajungând să se confunde astfel cu sfinții martiri. Și tot alegorie e și desacralizarea unei biserici sătești și apoi călătoria bisericii-fantomă, cu doisprezece noi apostoli, către Bărăganul deportărilor unde au reînviat, prin voință și energie spirituală, victimele inocente ale regimului. Într-o pagină de un sarcasm inegalabil, naratoarea, plecată pentru un reportaj la locul unor inundații care aduc la suprafață victime ale închisorilor din bălți, încearcă să-și potolească groaza agățându-se de certitudinea că tatăl său murise acasă, cu alte cuvinte, trăise în infern dar cel puțin se bucurase de confortul morții la domiciliu...

Cel mai adesea, fantasticul este un efect al fragmentării actului percepției (de exemplu, identificarea fluturilor la lumina unor chibrituri care se sting, făcând să alterneze lumina și beznă, înțelegerea și blocarea ei). Eroina este acel copil despre care Wordsworth spune că e tatăl maturului, în sensul kantian al evoluției conștiinței. Experiențele copilăriei devin rame – scheme cognitive – prin care e filtrată, interpretată experiența ulterioară. Tragedia familiei este ca rana care l-a ucis pe delfin o „rană schematică”. Incapacitatea tatălui – în comparație cu intuiția adevărului de către fiul său – de a vedea în delfin o creatură reală și nu un artefact sugerează nu atât hiperrealitatea lui Baudrillard – incapacitatea de a mai

distinge între lucru și imagine, între realitate și artefact -, cât incapacitatea semenilor de a recunoaște semnele traumelor istorice și de a le vindeca. Ana Blandiana a simțit, probabil, atât efectele subconștientului său traumatizat de agresiuni kafkiane în copilărie, cât și incommensurabilitatea lor și imposibilitatea de a le reda adevărul atunci când a definit imaginația ca amintire (experiența trecută determină percepția prezentă, care nu e fotografie mecanică ci interpretare), iar rememorarea ca proiect (trecutul e reinventat din perspectiva prezentului, căci nu îl povestim de două ori la fel). Pentru scriitorul postmodern, spre deosebire de cel modernist, memoria și limbajul nu mai sunt moduri de recuperare a realității ci de îndepărtare de ea. Ca monedă de schimb, el ne oferă versiuni multiple ale ei, un calcul al probabilităților ei stări în funcție de datele definitorii. Dacă unica realitate întâmplată este, după cum am văzut, cel mai adesea incoerentă, absurdă, lumile posibile calculate de scriitorul realist-magic sunt mai „adevărate”, adică etic și epistemologic justificate.

Paul ARETZU

Metamorfoza sau Intrarea în propriul scris

Fiind student, la începutul anilor șaptezeci (răstimp de amăgitor dezgheț politic, urmat curând de o adevărată *epocă* glaciară), urmăream cu mare interes cărțile Anei Blandiana, marea poetă, recunoscută încă de pe atunci, respectată pentru autoritatea morală pe care o reprezenta. De fapt, întreaga generație neomodernistă a însemnat un adevărat miracol, contrazicând toate strategiile și constrângerile *ideologice* impuse de dictatură. În mod tacit, literatura constituia un refugiu și o rezistență, iar Ana Blandiana și ceilalți recompuneau o speranță (despre opoziție politică nu putea fi vorba). S-a încercat, în perioada stalinistă a comunismului (1945-1950; 1953-1958), o mișcare duhovnicească și culturală, în efortul de a prelunge spiritul interbelic, *Rugul Aprins*, de la Mănăstirea Antim, reprimată dramatic. Prin mijloace mai deghizate, literatura (neomodernismul) a reușit acest lucru. După hiatul ce părea să o transforme într-un instrument propagandistic, compromițându-i domeniul specific, generația șaizecistă reinstalează criteriile valorii estetice și actul critic autentic.

Pentru poezia Anei Blandiana, anul 2014 va fi unul jubiliar. Antologia *Poeze 1964-2004* (Editura Humanitas, București, 2004), de acum aproape un deceniu, dădea o imagine cuprinzătoare a evoluției acesteia, fiind selectate texte din douăsprezece volume, lor adăugându-li-se și faimoasele poeme de atitudine politică publicate în 1984, în revista *Amfiteatru*.

Lirica Anei Blandiana pare a avea o natură specială, cu un grad înalt de imaterialitate, comportându-se asemenea regnului vegetal, frecvent evocat. Fondul ei meditativ, plin de reflecții, de imaginație, este disimulat într-un înveliș fragil de genuinități, de calinerii. Dintr-o astfel de asociere se naște surprinzător revelația. Procesul pare asemănător, cum am amintit, transformării imperceptibile a fotosintezei în emanație fragrantă (prin înflorire). Nu altfel se întâmplă lucrurile în cazul iluminării, fiind vorba despre o ieșire din substanță, despre o sublimare. Scriitoarea face ea însăși (intuitiv, cu bună știință?) un astfel de transfer.

Ingenuitatea vine, desigur, dintr-un mod propriu de a gândi, dar și obținută cu ajutorul unor mijloace discrete, cum ar fi teama falsă, contrastul (dintre psihologia copilului și realitate), exuberanța produsă de asocierea afectelor cu fenomene ale naturii, de o exacerbare a feminității și tinereții, ca în *Descântec de ploaie*, capodoperă a debutului: „E-n aer miros de dragoste, viu,/ Și toți trecătorii adulmecă ploaia să-i simtă mirosul,/ Pe-o asemenea ploaie poți să te-nrăgostesci fulgerător,/ Toți trecătorii sunt îndrăgostiți,/ Toți trecătorii de mine sunt îndrăgostiți/ Și eu te aștept./ Doar tu știi –/ Iubesc ploile,/ Iubesc cu patimă ploile,/ Înebunitelile ploi și ploile calme,/ Ploile feciorelnice și ploile – dezlănțuite femei...”

Disponibilitatea imaginativă a poetei face ca totul să fie posibil, gesturi omeneste sunt preluate de lumea obiectelor, omul (ca la filosofii stoici) este integrat în armonia cosmică, în care este răspândită rațiunea divină, între ins și natura din jur există o comunicare familială, plină de tandrețe. Foarte evident este entuziasmul vârstei, prezentat prin impulsii expresioniste: „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tâmplă până la gleznă./ Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou./ Noaptea-și ascunde ca pe-o patimă vântul în bezne,/ Dansului meu i-e vântul ecou.” (*Dans în ploaie*).

Al doilea volum, *Călcâiul vulnerabil* (1966), aduce o trezire bruscă din mirajul cuvintelor, pe care le învinovățește de perfidie, de relativism. Poeta constată imperfecțiunile ale lumii. Puritatea este infertilă, duce la moarte. Universul, văzut ca un întreg, devine fragmentar, morbid, proliferază suferință, răutate. Poemul *Ar trebui* este o meditație elegiacă, propunând o lume inversată, cu oamenii responsabili la naștere, cu moartea transformată în înviere: „Ar trebui să ne naștem bătrâni,/ Să venim înțelepți,/ Să fim în stare de-a hotărî soarta noastră în lume./ Să știm din răscrucea primară ce drumuri pornesc,/ Și iresponsabil să fie doar dorul de-a merge./ Apoi să ne facem mai tineri, mai tineri, mergând./ Maturi și puternici s-ajungem la poarta creației,/ Să trecem de ea și-n iubire intrând adolescenți,/ Să fim copii la nașterea fiilor noștri./ Oricum ei ar fi atunci mai bătrâni decât noi./ Ne-ar învăța să vorbim, ne-ar legăna să dormim,/ Noi am dispărea tot mai mult, devenind tot mai mici,/ Cât bobul de strugure, cât bobul de mazăre, cât bobul de grâu...”

În *A treia taină* (1969), poeta este contrariată de imuabilitatea legilor firii, de situația sa de prizonieră a existenței, a unui joc făcut dinainte, de care, paradoxal, se simte vinovată: „Nimic, nimic nu pot să împiedic./ Toate-și urmează destinul și nu mă întreabă./ Nici ultimul fir de nisip, nici sângele meu./ Eu pot doar spune –/ Iartă-mă.” (*Umilișă*). Cu toate că locuiește într-o lume egomorfă, taina vieții este accesibilă numai celorlalți. Un narcisism agresiv, sufocant, o realitate speculară duce la propria negare: „Mă hăituiește universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine.” (*Legături*). Folosind un joc al concordanțelor, poeta face un transfer al gândirii, dintr-un empirism ludic, în zona gravitațiilor morale, metafizice. Lupta cu destinul ființării, cu vinovăția de a se fi născut, este contrazisă, însă, de vitalitatea generală, a semințelor care încolțesc, a dimineții care răsare, a mirosului de scris și de *hârtie neîncepută*, a prisosului de timp. Afectată de pierderea tatălui, trece prin stări dicotomice, contradictorii, fiind totodată uimită și dezorientată în fața neștiinței de a trăi. Frumusețea poeziei Anei Blandiana este dată de dualitatea construcției, plâpândă ca lamura gândului, dar flexibilă și trainică, având un imaginar mereu împlănit.

Alegoriile ingenioase, tulburătoare prin spiritul pătrunzător, devin, în *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972), discursive, confesive, cu un dramatism asumat. Moartea nu mai îngrozește, deși începe în momentul despărțirii de pântecul mamei. Ea desăvârșește darurile vieții, deschizând calea învierii: „Mamă, întâiul meu mormânt,/ Beznă fierbinte./ Cu-atâta nerăbdare prostească părăsită./ În timp ce fiecare bulgăr/ Al țărânei sale/ Se-mpotriva plecării fără rost./ Îmi vei ierta vreodată învierea./ Grăbita înviere ce mă rupea de tine/ Pentru ca, din lumină în lumină./ Să mă apropie de-o altă moarte?/ E tot mai frig./ Străinătatea mă pătrunde./ Pe cum mă urc se șterge drumul înapoi./ E-atâta depărtare pân'la tine./ Că s-ar putea-nălța biserici/ Să mijlocească rugile-ntre noi.” (*Mamă*). Nașterea este pornire într-un exil fără întoarcere, despărțire dramatică de geneză. Chiar iubirea, care aglutinează iubii, transformându-i într-o singură ființă, este hieratică, încărcată cu privilegiul morții. O pândă continuă există între ceea ce este înăuntru și ceea ce este afară, între existent și imaginar, între realitatea văzută și cea nevăzută.

În volumul *Poezii* (1974), lumea este o iluzie, o creație a somnului, un miraj specular, o rătăcire în poveste și în labirint. Utopia visării se prelungește în cartea următoare, *Somnul din somn* (1977), adăugându-i-se imaginarul ninsorii, regresivitatea în pacea satului, a naturii, intenția de a reinventa vorbirea, prin comprimarea cuvântului până la tăcere, prin scrierea direct pe plante. Într-o lume spiritualizată, în care semințele anihilează ideea morții, în care miresmele alternează cu miasmele, în care fructele sunt lăcașuri pentru viermi sau sunt transformate în volatilitatea alcoolului, libertatea adevărată, totală este cea a somnului din somn, a unei duble ficționări, a unei

duble submersiuni, o ascundere în ascuns. Chemarea primordialității, prin senzorialitatea crudă, prin tradiții, vine din orizontul mitic blagian: „Mai mult miros/ Decât imagine sau sunet./ Miros de fum în seară, mai ales./ Când se întorc cirezile-ațipite/ De prea mult lapte înflorit în șes./ Miros de lapte care face spumă/ Erotic muls din uger, ca și cum/ Se-mpreunează-n carnea lui albastră/ Sufletul verde-al ierbii/ Sălbatece cu suflul/ Bland și înduioșat de fum./ Miros de paie ude/ Și de grămezi de boabe./ Miros de piramide de grâu urcat spre cer./ Pe când văzduhul serii în sine se resoarbe/ Și norii se destramă-n/ Povești subțiri și pier./ Miros de tine însuși./ De păr ținut în soare./ De piele visând ierburi./ De somn și de cuvânt –/ O, sat, clădit în aer/ Din veșnică părere./ Iubit cu răsuflarea/ Și clătinat de vânt!” (*Sat*). Sunt prevalente pitorescul pictural, invocarea energiilor naturii, comuniunea cu lumea.

Ochiul de greier (1981) intensifică mitologia poetului, hărăzit unei existențe oculte, unei evaziuni fertile: „Greierii cântă numai în somn./ Greierii ziua sunt numai insecte./ Lăsați-i să doarmă și-ascundeți-i, ierburi./ De sinceritățile zilei, suspecte:// De adevărul uscat și zadarnic/ Ferească-i al rouă-i prea limpede domn/ Și tot ce nu reușesc să trăiască/ Întâmplă-li-se în somn:// Lăsați-i să doarmă legați de coșmare./ Cântând ca din strune din propriile funii./ Subțiri prinți de tipăt jertfiți ascuți/ Singurătăților lumii.” (*În somn*). Sunt evocate stări contradictorii: plenitudinea lumii, nostalgia Paradisului, tentația precreeției, aspirarea către o existență vegetală, ori către o locuință făcută din litere și cuvinte, spaima pentru o posibilă trecere din somn într-o *viață străină*. Între elementele lumii se petrec cele mai familiare conexiuni. Se reunesc semințe și icoane, părinți plecați în transcendent și un cântec universal care își caută poezii pentru a se întrupa, opulența grădinii cu flori și frigul metafizic.

Poezia Anei Blandiana se definește printr-o plasticitate binevoitoare, printr-un atașament (afecțiune) față de existent, printr-o simplitate cuprinzătoare: „Nu mă laud./ Știu să mor cum puțini oameni știu –/ Mă învelesc întâi în tăcere./ Apoi în pustiu/ Și pornesc astfel încet, un pas./ Încă un pas, și încă un pas./ Până nu se mai vede din mine/ Decât un glas/ Așezat somptuos/ În al cărții sicriu.// Nu mă laud./ Credeți-mă, știu să mor/ Și știu, mai ales, să înviu./ Dar asta e, bineînțeles./ Mult mai ușor.” (*Încă un pas*). Moartea cea dramatică ține de firea omenească, se învață și se tolerează. Ca la Arghezi, lumea este o veșnicie a transformărilor, grădina lui Dumnezeu. Asemenea altor șaizeciști, poeta este specialistă în fragilități, în hipersenzorialități, în finețuri tandre: „Ce poate fi mai firav/ Decât o umbră a ierbii,/ [...] Escaladată cu greu/ De-o umbră la fel de stinsă/ De buburuză?” (*O umbră a ierbii*).

În *Steaua de pradă* (1985), sacrul și profanul formează o singură obște, coabitează. În poemul *Cer sau pământ*, cele două țării se întrepătrund, amestecând schelete de zei și de sfinți, țărână și nori, lumina (devenită somatică) putrezește. Ochiul, frecvent evocat, este

devorator și metamorfic. Asemenea fructelor pârguite, îngerii cad din cer. Somnul, care probează moartea, este, de fapt, placenta din care se hrănește scrisul: „Somnul pulsează ca un ocean/ Și ritmic lovește în țărnul viu/ Ce încă mai sunt, și mă surpă, și scriu/ Cu spinii pleoapei plecate viclean;/ Mai smulg o silabă din ape, pământ/ Moale de somn, lângă una mai veche,/ Oceanu-mi scandează chemări în ureche/ Și ritmic lovește în țărnul ce sânt;/ Mă surp cu o literă, cu o vorbă, cu un an./ Din dulci calendare mă năru și-adorm,/ Pe când, morfolindu-și poemul diform,/ Somnul pulsează ca un ocean.” (Țărnu). După o rațiune caracteristică, susține: „Sunt vinovată numai pentru ceea ce n-am făcut.”

Arhitectura valurilor (1990) este străbătută de o viziune heracliteană dramatică, în care toate seamănă între ele, pentru că sunt dominate de instabilitate, sunt etern trecătoare, nașterea fiind o sigură condamnare la moarte. Poeta ar vrea să oprească mișcarea în gol a existenței, curgerea fără sens, dureroasă în sine. Istoria, aparent atât de stabilă, nu este decât neastâmpărul formelor, rostogolirea iluziei, teamă de necunoscut, emițând avertismente și simboluri deșarte: „Cine-ar putea să încremenească odată/ Mișcarea aceasta prea vie pentru a nu mai muri/ Și pentru a nu mai renaște prea muritoare/ Cine-ar putea să strige valurilor «Stați!»/ Și apelor să nu mai fie mare/ Și-acestei mănăstiri mereu surpată/ În sine însăși ca într-un ecou/ Să îi clocească stâlpilor-osificați/ În aerul făcut în juru-i ou?” (*Arhitectură-n mișcare*). Mersul timpului este grotesc: un val organic de viermi care se mută din cimitir în cimitir. Poeta susține că nu există libertate într-o închisoare universală, în care temnicer este timpul. Chiar credința pare atinsă de o nefirescă degringoladă. Când totul este sortit dispariției, cui mai folosește suferința? O lume browniană este captivă unui malaxor, fără o direcție explicită, înși inerti, lipsiți de apărare, intersectându-se aleatoriu.

O imagine stoică a lumii funcționând ca întreg, în care se manifestă zeul (*logosul*), dând echilibru și armonie, este susținută în volumul *Soarele de apoi* (2000): „Să nu fii bărbat sau femeie,/ Nici bătrân sau copil./ Să nu fii piatră sau arbore,/ Nici apă sau foc./ Să fii întreg – să fii întregul./ Tu și eu, lumină neîmpărțită/ Reinventând zeul/ În stare să rodească singur.” (*Întregul*). Fără îndoială, este o metaforă a desăvârșirii iubirii. În aceeași manieră, tot mai dese accesuri de scepticism sunt contracarate de ponderația poetei, prin texte fericite, precum această falsă apocalipsă: „Sfârșitul lumii dac-ar fi să fie/ Ce-ar fi mai mult decât explozia-n vânt/ A unui glob de pădăie/ Care dispare semănând?” (*Sfârșitul lumii*). Poezia Anei Blandiana atinge, adesea, concizie aforistică și profunzime sapiențială. Drama stringentă pe care o resimte este aceea a morții inexorabile a copilului etern dinlăuntru. Altfel, perenitatea infinită a naturii produce sentimente stenice.

Semne crepusculare apar în volumul *Refluxul sensurilor* (2004), constând în alterarea realității,



în desemantizare și în decrepitudine (chiar și a sacralității), în erodare până la aneantizare. Recurgând însă la mijloace eufemistice, la vorbirea în parabole, la subtextualitate, poeta prezintă, într-un excepțional poem, viața ca o insolită evanescență: „N-am reușit niciodată să știu pe ce lume sunt./ Încălecam un cal tânăr și fericit ca și mine/ Și în galop îi simțeam între pulpe/ Inima zvâcnind/ Și inima mea zvâcnea în galop neobosită,/ Fără să observe că între timp/ Șeaua mea se sprijinea doar pe scheletul unui cal/ Care în viteză se dezmembra risipindu-se/ Și eu continuam să călăresc/ Un cal tânăr de aer/ Într-un secol care nu mai era al meu.” (*Un cal tânăr*). Realitatea, alcătuită din fragmente cu agregare confuză, pare a se sustrage unei cunoașteri adevărate. Meditația iscodește modul cum interferează conștiința cu lumea din afară. În legătură cu poezia sa, autoarea este, însă, sigură că nu este un simplu costum menit să drapeze și să facă impresie, ci un suport moral interior transformat într-o pavază: „Evident nu semăn/ Cu nici unul dintre acești torcători de cuvinte/ Care își croșetează costume și cariere,/ Glorii, orgolii,/ Deși mă mișc printre ei/ Și ei îmi privesc cuvintele ca pe niște pulovere,/ «Ce bine ești îmbrăcată!» îmi spun,/ «Ce bine îți vine poemul»,/ Fără să știe/ Că poemele nu sunt haina mea/ Ci scheletul/ Extras dureros/ Și așezat deasupra cârnii ca o carapace./ Cu lecția țestoaselor/ Care astfel supraviețuiesc/ Lungi și nefericite/ Secole.” (*Fără să știe*).

Având o firească percepție a esențialității, Ana Blandiana constată că valurile timpului, prin mișcarea lor ritmică, de înaintare și retragere, dau, de fapt, sens lumii, acoperindu-i și descoperindu-i tainele. Mormintele, ruinele sunt mai tulburătoare și mai stabile decât slava trecătoare de odinioară. Rostul lumii, paradoxal, este o nesfârșită derulare și o eternă reîntoarcere.

Azi, și mereu, poeta își continuă cavalcada pe un cal tânăr, pentru că poezia ei a rămas aceeași, fără vârstă, sfidând trecerea timpului. Este neverosimilă, traversând perioade istorice improprii, Ana Blandiana a reușit să realizeze o operă de o valoare atât de însemnată. Desprinsă de contextul politic, sau implicată fulgerător și intransigent, a scris o poezie de cunoaștere, angajându-și toată ființa, cu o franchețe uimitoare. Este, predominant, o lirică de meditație, dar nu-i lipsesc alte componente care o desăvârșesc. În

pofida construcției sigure și a rafinamentului stilistic, prevalează impresia de fragilitate, de candoare care fascinează. Asemenea convingerilor pe care le susține, poezia Anei Blandiana renaște mereu, în fiecare cititor, prin iluminare: „Acest poem durează doar atâta/ Când îl citești:/ Data viitoare când îl vei citi/ Va fi altul/ Pentru că tu vei fi altul/ Și, bineînțeles, va fi complet diferit/ Atunci când îl va citi altcineva.// El există doar în clipita/ Stării tale de spirit/ Pe care a construit-o/ Din ce-a găsit în tine –// Trecătoare operă/ Ca o foaie de hârtie/ Pe o apă: curgând/ Mereu în altă direcție./ Neavând nici o importanță/ Cine a pus hârtia acolo/ Și dacă a scris ceva pe ea.” (*Acest poem*).

Viorica PATEA

Fantastic, rememorare și subversiune: *Cele patru anotimpuri*

În toamna anului 1989, pe vremea când demonstrațiile anticomuniste zdruncinau temeliiile zidului Berlinului, nuvelele fantastice ale Anei Blandiana, grupate în volumul *Proiecte de trecut* (1982), erau cartea prin excelență care prezenta un tablou sintetic al istoriei României în cea de-a doua parte a secolului XX și care, împreună cu volumul precedent, *Cele patru anotimpuri* (1977), configurau o extraordinară analiză a fenomenologiei totalitarismului. Publicate în 2008 și 2011 în limba spaniolă, cărțile Anei Blandiana s-au bucurat de un ecou răsunător și au fost selectate de către criticii literari spanioli printre TOP 10 ale anului.

* * *

Poetă, eseistă și romancieră de excepție, simbol al rezistenței în fața dictaturii, Ana Blandiana (născută în 1942 la Timișoara) este în prezent poeta noastră cu cea mai mare recunoaștere internațională datorită celor șase volume de poezie și proză traduse în douăzeci și trei de limbi. Locul pe care îl ocupă Blandiana în literatura română poate fi comparat cu cel deținut de Anna Ahmatova sau Vaclav Havel în literatura rusă și, respectiv, literatura cehă. Figură emblematică, Blandiana reprezintă, ca și aceștia, un simbol al curajului și al integrității morale în confruntarea cu o putere arbitrară.

Publicat în 1977, după ce a fost interzis de cenzură din cauza „tendințelor sale antisociale”, *Cele patru anotimpuri* este primul volum de proză fantastică, editat în același an cu cel de-al șaselea volum de poezii, *Somnul din somn*. Ambele volume marchează un proces de aprofundare și condensare a expresiei sale artistice. Opera sa în proză va continua cu volumul de nuvele fantastice *Proiecte de trecut* (1982) și romanul *Sertarul cu aplauze* (1992). Narațiunea păstrează limbajul poetic al unui poem în proză caracterizat de tehnica introspecției

subiective și descrierile în manieră proustiană ale unor stări de spirit, incluzând în același timp referințe istorice și semnificații etice.

Proza Anei Blandiana, la fel ca și poezia sau eseurile sale, are un caracter meditativ, liric și subiectiv. Ea cuprinde elemente onirice și suprarrealiste ce ridică întrebări legate de însemnătatea și interpretarea istoriei. Scriitura fantastică prezintă un dublu avantaj: cel pe care îl oferă proza de a pune la dispoziție un spațiu mai amplu „obsesiilor și viziunilor” autoarei și cel al poeziei, care este acela de a sugera. Ca și poezia, proza fantastică „nu mai creează personaje și situații, ci universuri și miracole, în care lumea văzută se topește pentru a se rearanja după liniile de forță ale unui nou câmp magnetic, revelator”. Fantasticul șterge contururile realității pentru a dezvălui „splendide și nonfigurative taine”. Tensiunea acestui gen de proză provine din conflictul „dintre văzut și nevăzut, dintre spus și nespus, dintre posibil și imposibil, dintre ce s-ar putea turna în formele fixe ale realității și ceea ce poate să palpate numai în zonele libere ale imaginarului”¹.

Datorită lungimii, intensității și tensiunii sale, nuvela este locul privilegiat al fantasticului. Limbajul său asemănător poeziei se bazează pe polisemie, concentrare, paradox, ambiguitate, conotație și jocul sugestiilor latente. Înscriindu-se în siajul lui Poe, Kafka și Borges, influențată de realismul magic al lui Márquez sau Cortázar², Blandiana continuă tradiția inaugurată de Mihail Bulgakov cu *Maestrul și Margareta*, care recurge la convenția fantasticului în scopul de a denunța, în mod disimulat, dimensiunea grotescă a existenței într-un stat totalitar. Blandiana explorează capacitatea subversivă a fantasticului și revitalizează tradiția literaturii române prin intermediul acestei strategii literare.

Mai mult decât orice alt gen literar, fantasticul pune sub semnul întrebării noțiunea de realitate și analizează caracterul iluzoriu al unor „adevăruri” impuse de cultura dominantă. În maniera realismului magic, fantasticul folosește metafora pentru a critica structurile puterii, ridicând în același timp un semn de întrebare asupra validității unei ideologii care deformează viața și realitatea. Așa cum observă Rosemary Jackson, literatura fantastică reflectă discrepanța dintre universul oficial și cel real și exprimă aspectele nespuse și nevăzute ale culturii dominante³. Categorie evanescentă și liminală, fantasticul vorbește despre zone întunecate, incerte, despre teritorii pe care nu le poate explica nici știința, nici rațiunea. Uneori, aceste realități ce nu pot fi numite se referă la hiaturile negre ale istoriei. Nuvelele Anei Blandiana, ca și poezia sa, atrag atenția asupra acelor realități nespuse, ignorate, interzise, care pot fi numai sugerate. Limbajul său metaforic se încadrează între enunțat și neenunțat și se bazează pe complicitatea cititorului pentru reconstruirea înțelesului.

Fantasticul erodează certitudinile pozitivismului materialist și se revoltă contra unei concepții asupra lumii care elimină subiectivitatea, supranaturalul, miraculosul și intuiția postulatelor sale. Se revelează

în coliziunea dintre natural și supranatural, între inexplicabil sau inadmisibil. Criticii ajung la un consens atunci când susțin că fantasticul transgresează frontierele lumii reale și reprezintă o amenințare pentru nivelurile imuabile și riguroase care o guvernează. Născut din „conștiința negativă a pozitivismului secolului al XIX-lea” (Todorov), fantasticul se caracterizează printr-o „intruziune brutală a misterului în viața reală” (Castex). El presupune o „ruptură” sau o „întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în miezul inalterabil al realității cotidiene” (Caillois), „un asalt” al „inexplicabilului” asupra universului cunoscut (Vax) sau o „ezitare între o explicație naturală și una supranaturală a faptelor narate” (Todorov)⁴.

În nuvelele sale, Blandiana sugerează o definiție reconciliantă a fantasticului, care exclude noțiunea de ruptură: „Fantasticul nu este opus realului, este doar o înfățișare, mai plină de semnificații, a acestuia. La urma urmei, a-ți imagina înseamnă a-ți aminti”⁵. El recurge la interferențe, zone suprapuse, evenimente care îi dezvăluie „umbrele fantastice” și spații în care realitatea „se scurge în hotarele fantasticului” în timp ce acesta se infiltrează în pliurile cotidianului pentru a dezvălui semnificațiile profunde ale realului.

„Așa cum fantasticul nu poate exista fără realitate (mai precis, așa cum el nu este decât o montare neobișnuită, nenaturală, a unor fragmente de realitate), viața nu poate exista fără fantastic, nefiind nici ea, la rândul ei, decât o asamblare firească, naturală, a unor elemente care, la o analiză atentă, unui cercetător suspicios îi apar numai ca travestiri nebătătoare la ochi a unor miezuri miraculoase, fantastice. Dar chiar dincolo de aceste întrepătrunderi, pe care le-aș numi chimice, cele două domenii – văzutul și nevăzutul, acceptatul și incredibilul, evidența și irealitatea – au cele mai strânse relații de vecinătate”. (*Spaima* 78)

Blandiana se raliază tezei unității indivizibile a realului. Fantasticul nu presupune ruptura dintre două lumi diferite, ci continuarea acestora. Linia care separă realul de ireal este încălcată periodic. Universul nuvelor Anei Blandiana se situează la limita dintre real și imaginar. Genul fantastic se instalează în spațiul dintre limite. Noțiunea de limită, de frontieră ce nu poate fi trecută, reprezintă un element preliminar. În ficțiunea Anei Blandiana, fantasticul se insinuează în realitate, în timp ce evenimentele cele mai miraculoase și inexplicabile se verifică în codul realului.

„Există atâtea feluri de fantastic, încât nu e de mirare că unele dintre ele pot să treacă uneori drept realitate [...] între realitate și irealitate există o linie trasată de la facerea lumii, o linie a cărei încălcare nu înseamnă nesocotirea, ci încercarea forței ei [...] Realitatea și irealitatea coexistă, paralel, independente una de alta și indiferente chiar una alteia în cea mai mare parte a timpului. E adevărat însă că, în rarele momente

când se ating, amestecul lor este reciproc revelator: un element fantastic trecut prin realitate se întoarce în imaginar întărit de autoritatea acestei verificări, iar un element obiectiv ajuns în irealitate se încarcă de semnificații capabile să-i prefacă existența din care, pentru o clipă doar, a evadat”⁶.

În opera Anei Blandiana, realitatea se află la baza fantasticului și intervine atunci când realitatea devine absurdă. Fantasticul este echivalentul absurdului ionescian:

„a fi fantastic nu înseamnă a te îndepărta de adevărul vieții, ci a-l analiza, descompunându-l până la nerecunoaștere, cu instrumente absolut personale. Scriitorul, ca orice artist, este o lentilă în spatele căreia se refac altfel decât în realitate, deformate, dar tocmai de această mereu surprinzătoare deformare are nevoie realitatea pentru a fi înțeleasă”. (*Spaima* 85)

În ciuda faptului că volumul este alcătuit din patru texte aparent fără nicio legătură între ele, nuvelele din *Cele patru anotimpuri* (1977), la fel ca și cele din *Proiecte de trecut* (1982), alcătuiesc un tot unitar și aparțin genului așa-numitor „cicluri” (Forrest Ingram 1971), „succesiuni de povestiri” (Luscher 1989), sau „povestiri compuse” (Lunden 1999)⁷, de tipul celor dezvoltate de James Joyce în *Oamenii din Dublin* (1914), Sherwood Anderson în *Winesburg Ohio* (1919), Ernest Hemingway în *În timpul nostru* (1925), William Faulkner în *Pogoară-te, Moise* (1942) sau Eudora Welty în *Merele de aur* (1949). Specificitatea generică a povestirilor compuse constă în strategiile textuale, interrelaționările, structurile, temele și simbolurile recurente care unesc nuvelele individuale. Strategia acestor povestiri prezintă asemănări importante cu ciclurile sonetelor, compozițiile muzicale și poezia lirică, care cultivă structurile recurente și se remarcă prin dezvoltarea progresivă a temelor și *leitmotivelor*.

Motivul unificator al *Celor patru anotimpuri* este dat de titlu, care asociază nuvelele cu succesiunea anotimpurilor, fiecare nuvelă fiind în același timp parabola unui anotimp. În totalitatea lor, cele patru nuvele recompun spațiul afectiv și imaginar a patru vise sau viziuni onirice care încearcă o reconfigurare imaginară a realității. Nuvelele stabilesc unele corespondențe cu poemele Anei Blandiana, care abordează ciclurile vitale și viața ce se regenerează periodic.

Ciclul anotimpurilor nu începe cu primăvara și nici nu se încheie cu iarna, cum ar fi de așteptat. Blandiana rupe această ordine stabilită. Prima nuvelă începe iarna, cu spațiul morții. Seria se încheie toamna, simbol al căderii. Nuvelele adoptă aspectul unei inițieri, care dezvăluie structura profundă a realității. Scrise tot timpul la persoana întâi, eroina nuvelor își asumă invariabil rolul de martor al unei întâlniri stranie, aproape ireale, care ia naștere dintr-o realitate absurdă. Eroina apare întotdeauna în ipostaza unui *flâneur*

care hoinărește fără țintă prin oraș, prin parcuri sau pe plajă în căutarea aceluia ceva necunoscut. Nutrește sentimentul că ceva insolit, neobișnuit și straniu este pe cale să se producă. Intră în spațiul misterios al fantasticului, al unui vis sau al unui coșmar care o va conduce către conștientizarea sensurilor profunde ale realității și istoriei imediate. Eul narator trece pragul către fantastic în spațiile liminale ale unei capele abandonate și infestate de fluturi în care a nins („Iarna”); ale unui cimitir vechi ascuns între edificiile moderne ale orașului („Primăvara”); ale unui oraș care se topește în apropierea valurilor mării („Vara”); și ale unui depozit de cărți interzise cu o geometrie fluctuantă („Toamna”). Aici întâlnește mereu o figură stranie și neliniștitoare: un bătrân uitat de timp și câțiva copii maturi care se transformă în insecte zburătoare („Iarna”), un misterios iubit-mesager angelic, aproape cristic („Primăvara”), un delfin mort („Vara”), o femeie enigmatică sau un administrator kafkian („Toamna”). Tensiunea navelor constă în senzația constantă de vinovăție a protagonistei în fața unei interpretări simplificate a realității, în sentimentul de datorie de a depune mărturie și nevoia de a se opune răului existent în lume. În mod invariabil realitatea i se revelă ca o „uriașă metaforă neînțeleasă” și în același timp „înfricoșător de real[ă]”, din ce în ce mai amenințătoare, peste care planează o „iminentă primejdie”⁸ față de care naratoarea se simte responsabilă.

Sensul simbolic al navelor are o dimensiune morală. Tema lor comună este agresiunea asupra conștiinței și asupra valorilor etice, exercitată de o forță impură, promiscuă și ambiguă care maculează și ascunde autenticitatea vieții. Anxietatea ia naștere din tema față de invazia insidioasă a unui discurs ideologic, care, sub aspectul unor aparențe seducătoare și frumoase, atacă integritatea și autenticitatea ființei⁹. În toate aceste navele, protagonista se prezintă ca o voce solitară care încearcă disperată să-și exorcizeze tema și să zdruncine conștiințele letargice ale celorlalți în fața pericolelor tragediei colective. Poate că atmosfera ireală a navelor este intensificată tocmai de această conștientizare a dimensiunii etice a protagonistei, concomitentă cu o lume în care rămâne insensibilă la aceste imperative morale și în care lipsește sentimentul solidarității.

Fantasticul se alimentează din realitate și din introspecția eului narator. Proza Anei Blandiana măsoară timpul interior al fluxului conștiinței în căutarea duratei bergsoniene. Înlocuiește timpul realității obiective cu timpul unei biografii esențiale, al istoriei alcătuite din momentele de explozie internă și din rarele ocazii în care lumea „se dezvăluie brusc”, care condensează vârsta eidetică a eului în doar „douăzeci și trei de ore” („Iarna” 11). Blandiana selectează doar acele momente pline de încărcătură subiectivă care contribuie la reconfigurarea fantastică a realității și care dezvăluie imaginile și obsesiile ascunse ale subconștientului. Această proză a rememorării și a timpului interior constă în precizia exacerbată a unei percepții care capătă

intensitatea halucinantă a unui vis revelator. Universul concret concurează cu reprezentările onirice pe care eul le are despre realitate. Se sfârșește înțelesul determinării realiste, se diluează coordonatele carteziane și se creează alte perspective în care timpul se dilată la infinit, în vreme ce spațiul devine misterios, labirintic, fluid, în perpetuă schimbare și în stare de dezintegrare.

Stilul narativ al Anei Blandiana combină tonul confesional al unui jurnal de evocare realistă cu incursiunile unei imaginații vizionare. Nuvelele aparțin atât literaturii fantastice, cât și memorialisticii. Dimensiunea onirică și introspectivă a celor *Patru anotimpuri* nu este lipsită de referințe istorice și sociale, care vor căpăta o importanță mult mai mare în cel de-al doilea volum de literatură fantastică, *Proiecte de trecut*. Aceste prime nuvele invită mai degrabă la unele interpretări alegorice ale forțelor care oprimă ființa umană și îi mutilează existența. Ele confirmă o reflecție globală, de natură teoretico-alegorică a fenomenologiei totalitarismului, o analiză a fascinației ideologice și a mecanismelor psihologice ale fricii.

Dacă parabola „Capela cu fluturi” denunță efectele unei fascinații utopice care falsifică valorile spirituale și degradează individul până la nivelul unei insecte zburătoare, iar „Dragi sperietori” este o pledoarie inocentă care incită la insurecția conștiinței, direcționată către toți aceia care se află în serviciul forțelor de represiune, „Orașul topit” reflectă viziunea apocaliptică a unei lumi arse de un torid soare roșu, emblema unei ordini și a unei ideologii noi, a cărei lipsă de coordonate morale conduce la declinul unei civilizații și la sfârșitul lumii. Dintre toate, „Amintiri din copilărie” este navela care schițează cel mai grăitor cronică subtilă a anilor cincizeci. Arderea cărților de către tatăl naratoarei evocă represiunea din anii cincizeci întreprinsă de guvernul comunist condus de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1948-1965), când deținerea anumitor cărți sau simpla lor lectură putea reprezenta, în opinia regimului, o acțiune subversivă contra ordinii sociale și era pedepsită cu închisoarea.

În „Capela cu fluturi”, protagonista încearcă să se elibereze de mirosul insuportabil din apartamentul său hoinărind pe străzile orașului. Pașii o poartă către un parc din zona veche a capitalei unde pentru prima dată intră într-o biserică abandonată, de rit incert, a cărei ușă se deschide parcă anume pentru a o invita să îi calce pragul. În obscuritatea bisericii descoperă că a nins. Altarul este invadat de mii de fluturi de culori minunate și forme insolite a căror prezență se dovedește a fi ostilă, malefică și alarmantă. Odată cu dansul straniu al acestor „larve înaripate”, a căror mișcare sugerează „ceva profund senzual și lasciv”, se inițiază un proces ireversibil de profanare a sacralului care, la sfârșitul navelor, conduce la depersonalizarea și degradarea eului și a lumii înconjurătoare. Îngrozită, naratoarea se simte obligată să îi prevină pe ceilalți de acest pericol incert, dar înspăimântător, care amenință să invadeze și să pună stăpânire pe lume. Persoanele straniei pe

care le întâlnește, un bătrân care pare să trăiască în afara timpului și o femeie tânără, rămân impasibile la avertizarea sa. Preocupați de lucruri mult mai puțin grave, aceștia îi răspund invariabil: „dacă ar fi numai asta ...”. Ceva neliniștitor, teribil și distructiv planează asupra acestui peisaj idilic. Disperată, naratoarea caută ajutor într-un teatru unde asistă la un spectacol în care dansatorii imită în mod conștient mișcarea fluturilor, în timp ce spectatorii, hipnotizați de acest limbaj lasciv și morbid care pune stăpânire pe spiritul lor, renunță la individualitate pentru a se integra într-o masă umană amorfă și impersonală. Se transformă în roboți care aplaudă mecanic, dornici să câștige bunăvoința acestei noi puteri care se exercită într-o „lume dominată de culori zburătoare cu ochi otrăviți de voluptate” (33), „de o senzualitate amenințătoare” și de o „inexplicabilă lascivitate” (33). Își dă seama că nu îi poate avertiza despre pericolul iminent, deoarece toți s-au predat deja acestei forțe ambigue, care manipulează aparențele înșelătoare care le-au stăpânit gândirea. Mintea lor a rămas captivă fascinației ideologice.

Naratoarea se reîntoarce în parc, unde întâlnește niște copii care se joacă în zăpadă. Își dau drumul să cadă cu brațele deschise, dar pe omătul pur urmele lor desenează formele unor larve zburătoare. Copiii își schimbă înfățișarea, se transformă în oameni-satir, niște „Icari” căzuți și violenți care și-au pierdut capacitatea de a gândi, renunțând astfel la cuvânt și la capacitatea care distinge natura umană: „cu un fel de demență ... rostind printre hohote ca niște horcăituri, un cuvânt sughițat, mereu același, de neînțeles” (33). O ninsoare escatologică se abate asupra peisajului și dizolvă persoanele. Pentru protagonistă, coșmarul începe cu adevărat abia când se întoarce acasă și percepe din nou duhoarea insuportabilă. Aici, pisica sa o întâmpină ținând între gheare un fluture vâscos, proba palpabilă a ascensiunii continue a acestei puteri malefice. Dacă parfumul este un simbol asociat cu puritatea sau cu o prezență spirituală, duhoarea evocă în schimb putrefacția și un tărâm pustiu, devastat de un flagel. În tragedia greacă, pestilența ia naștere dintr-o crimă care încalcă legea și ordinea lumii, distruge structura socială și se propagă precum o epidemie până ce eroul restabilește ordinea. În *Biblie*, duhoarea se referă la mirosul pestilențial care, la fel ca în literatura Sfântului Graal, în cercurile *Infernului* lui Dante sau în mlaștinile lui John Bunyan (*Călătoria creștinului*, 1678), simbolizează degradarea morală produsă de minciună și duplicitate.

„Dragi sperietori” se profilează ca aventura inițiatică a unei protagoniste care dorește să capteze momentul exact al „transformării miraculoase a primăverii” într-un oraș modern, unde betonul a uzurpat spațiul naturii. Și pentru a fi prezentă la această explozie a forțelor regeneratoare ale vieții, merge la piață unde are o întâlnire erotică și mistică cu un tânăr străin „pe care îl cunoaște înainte de a-l recunoaște”. Suportă „persecuția absurdă” a acestui mesager misterios, o figură sacrificială care a apărut „în întunericul acestei

lumi”. Neîncrezătoare, un fel de alter ego a lui Orfeu în variantă feminină, naratoarea dorește să îl pună la încercare pe cel care nu este „nici bărbat, nici femeie, nici bătrân, nici tânăr” și provoacă un accident în timpul căruia îl pierde pe misteriosul personaj. Este ca și cum această prezență o dirijează pe protagonistă către o întâlnire cu moartea. În suburbiile orașului, asistă la un convoi funerar și, în mijlocul unei păduri de beton de clădiri identice și depersonalizate, descoperă o biserică veche și un cimitir uitat, simboluri ale unei ordini de viață deja dispărute. Dar, în mod bizar, moartea umanizează acești locuitori, deoarece reprezintă „unicul element imprevizibil și imposibil de controlat într-un sistem de determinări atât de perfecte”, este singurul element care poate învinge totalitarismul vlăguitor al unei ideologii care sterilizează existența până la uniformitatea ei totală. Moartea amintește de fragilitatea ființei umane. În fața ei, aroganța construcțiilor și abstracțiunilor ideologice pare ridicolă și eul recuperează limbajul uitat al riturilor și credințelor ancestrale. În cimitir, unde „viața și moartea erau victorioase”, naratoarea descoperă între morminte niște copii-flori-îngeri de „mărimea unui bob de mazăre” care îi dezvăluie secretul existenței. Conform acestor creaturi ciudate, copiii nu se nasc din părinți, ci din pământ. Din această perspectivă mitică, viața provine din mistere telurice, traversează mediul uman și participă la fântâna vieții universale și participă la ritmurile cosmice ale devenirii.

Epifania acestei zile a echinocțiului de primăvară constă din această „legătură profundă dintre viață și moarte”, care presupune în același timp „o dovadă splendidă a perfecțiunii și echilibrului lor”. Moartea nu se prezintă ca o anihilare absolută, ci ca o etapă care înlesnește apariția unui nou ciclu și care asigură regenerarea și devenirea. Blandiana concepe moartea ca pe o trecere către altă modalitate a ființei, ca pe „un orizont, din perspectiva căruia sensurile se schimbă, capătă relief” (*Spaima* 250). Moartea are un înțeles inițiatic, care marchează începutul unei noi existențe spirituale, așa cum demonstrează Mircea Eliade în *Mythes, rêves et mystères*¹⁰.

După această revelație, protagonista aleargă către câmp ca spre o „salvare”. La fel ca în celebrul poem al lui Walt Whitman, *Fire de iarbă*, mireasma intensă, nedomesticită a ierbii „este însăși esența libertății”. Chemarea naturii către câmpuri nesfârșite se traduce printr-o chemare spre libertate. Dar această explozie exuberantă a energiilor vitale este frânată de o armată de sperietori care domină câmpia cu brațele deschise, într-un gest atât de ambiguu de îmbrățișare sau blestem. Hainele lor lungi acoperă „orizonturile”, iar pălăriile imense nu lasă cerul să se vadă, natura însăși este pustiiată din cauza prezenței lor, iar „iarba grâului începe să se plece” (72). Cu aparența lor grotescă, sperietorile reprezintă alegoria tuturor forțelor de represiune care supun individul. „Ridicole și înspăimântătoare”, sperietorile simbolizează formele goale, lipsite de viață, ale tuturor acelor care, acceptând să îi subjuge pe alții,

au renunțat la propria umanitate. La sfârșitul nuvelei, cititorul descoperă că întregul text al nuvelei este de fapt o pledoarie adresată sperietorilor în speranța că vor înceta să mutilizeze misterul vieții, natura și oamenii: „Am început să vă implor să dispăreți, să-mi lăsați câmpul liber și primăvara neatinsă” (71). Naratoarea nu simte ură față de ele, ci doar imposibilitatea frustrantă de a le înțelege. În pledoaria sa, Blandiana apelează la umanitatea lor ascunsă:

„Dar la urma urmei nu sunteți și voi un fel de oameni? Nu aveți haine, și pălării, și fulare bătute în vânt? Nu aveți rochii, trabucuri, și pipe, și uniforme? Este adevărat că în interior, în locul trupului de carne și sânge, nu a rămas decât o bucată de lemn rigid și scârțâitor, dar, la urma urmei, nu haina face pe om și poate sufletul v-a rămas prins în parul care vă susține, în hainele care vă flutură amenințător în vânt. Pentru că un suflet trebuie să aveți, nu mă îndoiesc, un suflet rău sau bun, simplu sau complicat, dar existent, pentru că altfel n-ați avea cum să rezistați aici în bătaia vântului”. (72)

Această apologie a libertății este o exhortație adresată tuturor acelor care se află în serviciul forțelor de represiune ale dictaturilor de orice tip, cu scopul de a-i convinge să renunțe la o putere care le anulează umanitatea și îi instalează într-o irealitate grotescă și absurdă: „Sunteți urâte și jalnice ca niște biete imitații de oameni, niște caraghioase surrogate de spaimă” (72). Modul lor de a fi este o violare a vieții și a firii, *contra naturam*.

„Dragi, dragi sperietori, spuneți-mi și mie de ce o faceți? Pe cine vreți să speriați? Pe cine vreți să înspăimânteți? În cine vreți să băgați groaza? [...] Pe cine apărați? [...] Stau și mă uit la voi. ... Stați înfipte în realitate și realitatea, poate, se sperie de voi. Dar irealitatea? Dar visurile, dar halucinațiile, dar minunile cărora le sunt fără încetare martor? [...] Mi-ați luat câmpia, e adevărat, dar ce puteți face împotriva nesfârșitelor câmpii pe care pot oricând să mi le imaginez? Cum mai puteți speria păsările din minte, cum mai puteți ofili grâul care-mi crește în somn și albinele care-mi zboară în închipuire? Mă uit la voi și nu cred că vă urăsc. Simt pentru voi, chiar dacă ați reuși să mă înfrângeți, numai milă, acest dispreț îndurerat... Și, totuși, nu pot să mă desprind din fața voastră, fascinată nu de răul pe care îl faceți, ci de imposibilitatea înțelegerii lui. De ce o faceți? Pentru cine o faceți?” (72)

În 1992, la trei ani de la revoluția din 1989 care a sfârșit Cortina de fier, Gabriel Liiceanu¹¹, unul dintre cei mai importanți filosofi români, adresa un ultimatum foștilor membri ai Securității într-o carte, *Apel către lichele*, al cărei titlu reia mesajul nuvelei semnate de Blandiana în 1977.

„Orașul topit” este dramatizarea unei viziuni apocaliptice. Sub vopia unui soare torid de vară, lumea

se dizolvă într-o masă vâscoasă cu culori strălucitoare. Naratoarea este unica supraviețuitoare aleasă pentru a lăsa mărturie despre sfârșitul lumii. Nuvela se derulează pe parcursul unei zile, care începe cu descrierea unui răsărit – alegoria ascensiunii unui nou discurs ideologic – și se încheie la apus. Naratiunea începe cu rivalitatea implacabilă dintre doi sori: cel care se ridică victorios pe cer – „tot mai strălucitor, tot mai imperial”, „mai obiectiv triumfător peste lume” (80-81) – și „soarele mort” care se stinge în apă în „o mie de nuanțe lichide și deosebite, tremurătoare, schimbătoare, subiective, unindu-se și despărțindu-se, amestecându-se, încercând să se delimiteze [...] și pierind” (81). „Adevărul unuia, îl nega violent pe al celuilalt” (80). Soarele victorios este reprezentarea metaforică a conștiinței diurne, a raționalismului abstract, a unei ideologii ale cărei lumini albe „impersonale și neiertătoare [...] fără identitate și fără sentimente” se impun asupra conștiinței nocturne, romantice și intimiste, asupra unei lumi care respectă individualitatea omului. Cu absolutismul său intransigent, acest soare „metalic” elimină toate „nuanțele”, tot ce era „frumos, sensibil și vulnerabil”, pentru a se „transforma în lumină universală.” Soarele „asasin” aruncă „asupra lumii valuri transparente de lavă”, preia stăpânirea asupra vieții și infestază mediul cu un miros pestilențial. Victoria sa presupune instaurarea unei duhori victorioase, triumfătoare și răzbunătoare care vine „de sus”. Sub această lumină „impersonală” și „deposedată de identitate și sentimente proprii”, țărmlul rămâne prada unei jalnice și ambigue sălbăticii, în timp ce orașul începe să se topească. Distrugerea cuprinde întreaga natură și civilizație, căpătând proporții apocaliptice. Durata conflagrației dintre cei doi sori, cu agonia unuia și ascensiunea celuilalt, se traduce în moartea unei lumi, marchează un timp „destul pentru ca lumea să se schimbe cu totul între timp” (81). Lupta este câștigată de un soare care își afirmă voința „de a lumina cu cruzime totul”, de a smulge fără milă „umbrele dulci și misterioase, lăsând lucrurile nude și lipsite de apărare, golașe” (81). În iconografia comunistă, soarele sau roata roșie sunt embleme ideologice care anunță „viitorul strălucit” al unei noi ere. Este suficient să pomenim titlurile *Soarele morților* de Ivan Șmeliov, *Roata roșie* de Alexandr Soljenișin sau filmul lui Nikita Mikhalkov, *Soare înșelător*. „Lumina atroce” a soarelui învingător reflectă indiferența abstractă a ideologiei față de viață, lipsa ei de respect față de individualitatea și identitatea inalienabilă a sinelui. Soarele acvatic, cel care exprimă infinita diversitate a firii și a sinelui, pierde pentru că refuză să renunțe la nuanțele distincte ale culorilor sale, acele „umbre dulci și misterioase” care „nu voiau să dispară unele în altele, pierind separate și mândre, frumoase” (81). Refuză „să-și amestece culorile spre a naște albul acela impersonal și neiertător, lumina aceasta fără identitate și sentimente”, pe scurt, pierde „eroic” pentru că nu corespunde noului eșalon al „omului nou”. Cu el apune o lume care respectă valorile individului.

În oraș, ca într-un tablou suprarealist, pereții

se dilată și se îngustează. Biblioteca vâscoasă se dezintegrează pe covor, clădirile se prăbușesc pe străzile transformate în râuri care ies din matcă, a căror magmă înghite oameni și lucruri deopotrivă. Ultima clădire care dispăre este, în mod simbolic, catedrala. În acest tablou eschatologic, „cerul se sfârșise. Cursese pe pământ” (91). Lumea se dizolvă pentru că nu mai are la bază principii etice și spirituale. Preludiul acestui colaps este dizolvarea stranie a cărților din bibliotecă, dezagregarea literelor care duce, în mod definitiv, la „dizolvarea” gândirii. Cărțile care se topesc duc la inaugurarea unei lumi în care binele și răul nu mai există. Universul în descompunere este emblematic pentru o conștiință scufundată într-o „sommolență ciudată”, din cauza delăsării, a nepăsării, a unei mari demisii, a unei epuizări spirituale care pune stăpânire pe locuitori. Lumea dispăre din cauza letargiei morale și indiferenței generalizate și se transformă într-o masă de oameni imună „la durere, la spaimă, la moarte chiar, inconștientă până la transformarea derutei într-o jubilară” (89). Dispare din cauza lipsei de solidaritate a unor persoane care nu doresc să se trezească din letargie, incapabile să apere ceva sau să se apere pe sine. Problematika textelor Anei Blandiana este eminamente morală. Ea afirmă existența „unui sens superior, unei forțe înalte” (75). Până și în vis rămâne un „fir de conștiință care se păstrează cu încăpățănare intact, un fel de judecată nu a spiritului, ci a materiei” (76). În fața exigențelor conștiinței, visul își pierde conotațiile romantice, nu mai exprimă explorarea melancolică a străfundurilor ființei și reflectă o evadare culpabilă din realitate, care se naște din refuzul de a-și asuma o responsabilitate morală.

După o zi interminabilă în care a fost martora acestui cataclism, protagonista este conștientă că a fost un simplu pion – „eram spectatorul menținut în viață care aplaudă minunile și care aplaudă pentru simplul motiv că a rămas în viață.” (92) – în trama unor forțe necunoscute. Totuși, nu dorește să fie complicele „acestui admirabil spectacol al frumuseții devastatoare” (92) și decide să distrugă scenariul prestabilit. La apus, descoperă pe plajă un delfin mort. În semn de răscumpărare pentru uciderea sa pe pământ, naratoarea se oferă ca ofrandă sacrificială într-un ultim și straniu „schimb de ostatici” între elemente. Își dă viața pentru a alina astfel suferința acestui delfin inocent, rănit de oameni. Apoi întreprinde ultima călătorie pe oglinda mării, mergând pe apă, în lumina lunii în căutarea ultimei ieșiri din somn (și se roagă să nu mai fie nevoită să treacă din nou printr-o deșteptare dureroasă).

Motivul cărților este tema centrală a ultimei nuvele din cadrul ciclului, „Amintiri din copilărie”, o nuvelă care se concentrează pe distrugerea altei biblioteci. Protagonista a primit însărcinarea de a lua în primire niște volume de la un depozit de cărți interzise dintr-un cartier periferic, „o mahala străveche, nu numai necunoscută dar și de nebănuț” (102) de la marginea Bucureștiului, pentru bibliotecă la care lucrează. În timpul călătoriei are presentimentul că pătrunde în altă

lume, care o va face să re trăiască o amintire sublimată din copilărie.

Nuvela evocă diverse elemente autobiografice și istorice anunțate de titlu. În perioada 1975-1977, Blandiana, la fel ca și naratoarea din nuvelă, a lucrat ca bibliotecară și scena în care își ajută tatăl să ardă cărțile evocă amintiri reale din copilăria autoarei. Tatăl Anei Blandiana, un preot licențiat în Drept și Teologie, a fost arestat în diverse rânduri, fiind considerat „dușman al poporului”. Distrugerea propriei biblioteci nu era un act izolat în anii cincizeci. Oricât de incredibil ar părea astăzi, deținerea unei biblioteci sau simpla lectură a unor cărți putea reprezenta în ochii autorităților comuniste un act cu potențial de destabilizare a ordinii socialiste, care se solda cu pedeapsa cu închisoarea. Ca în timpul Inchiziției, guvernul comunist recent instalat a publicat în 1945 prima listă cu cărți interzise (în virtutea legii 346 din 2 mai 1945) care cuprindea două mii de titluri și care, în 1949, a ajuns să cuprindă opt mii. Printre scriitorii interziși se aflau clasici din secolul al XIX-lea – Alecsandri, Kogălniceanu, Eminescu, Coșbuc, Creangă, Slavici, Maiorescu, Iorga – ale căror opere contraveneau ideologiei marxist-leniniste sau ale căror texte reprezentau mărturii care contraziceau noua versiune a istoriei României inventată de conducătorii comuniști. În 1949 ia ființă cenzura și, un an mai târziu, se retrage o cantitate mare de cărți interzise din biblioteci. În 1960 se creează așa-numitele fonduri „D” sau „S”, care nu erau altceva decât cărți care puteau fi consultate doar în baza unui permis special.

Primului val de teroare (1948-1953), care a dus la distrugerea și eliminarea elitei politice și economice, i-au urmat arestări masive de intelectuali, studenți, preoți și profesori universitari, acuzați de sabotaj, activități subversive, conversații ostile, misticism sau respingere a materialismului dialectic. Membrii Academiei Române au fost arestați, în 1948. Între 1946 și 1964 două sute de scriitori au trecut prin închisorile comuniste. Astfel, este semnificativ procesul care a avut loc în 1960 împotriva a douăzeci și trei de intelectuali acuzați că au citit opere semnate de Mircea Eliade și Emil Cioran publicate în Occident¹². Condamnații erau acuzați de atitudine «ostilă» și «subversivă» față de regimul comunist, precum și de intenția de a-l răsturna. Constantin Noica și Dinu Pillat au fost condamnați la douăzeci și cinci de ani de închisoare, precum și la pierderea drepturilor civile și a bunurilor deținute. Pedeapsa cea mai ușoară a fost de șase ani. În 1983, Ceaușescu introduce decretul care prevede controlul obligatoriu al mașinilor de scris, în virtutea căruia fiecare persoană era obligată să meargă la poliție cu mașina pe care o deținea pentru a se înregistra o probă cu tipul de litere, lucru care înlesnea identificarea și împiedicarea distribuirii de manifeste. Pentru a evita să fie arestați și pentru a împiedica posibile raiduri ale poliției, multe persoane distrugau de bună voie propriile cărți transformate în elemente delictuale într-o țară unde autoritățile falsificau istoria și cultura pentru a le racorda la noile principii ideologice. În



„Amintiri din copilărie”, unul dintre volumele distruse de flăcări este o carte de istorie cu imaginea lui Mihai Viteazul, voievodul emblematic din istoria României, care a eliberat și a unificat Țările Române în 1601.

În nuvelă, saltul către ireal este provocat de incursiunea protagonistei într-o depozit cu cărți interzise, în același timp depozitar al gândirii arestate. Nu reușește să îl întâlnească pe misteriosul administrator și *deus absconditus* al acestui univers absurd, dar cunoaște o bătrână care spală încontinuu rufe într-o covată (ca și cum ar spăla petele istoriei la modul obsesiv). Diverse spații favorizează tranziția către fantastic, către timpul care provoacă deșeptarea memoriei protagonistei: peisajele reprezentate de două acuarele care împodobeau sufrageria din copilăria sa; biblioteca acelui depozit ciudat cu o scară fără sfârșit și culoare elastice, unde cărțile permit apariția unor perspective ale unor peisaje magice reprezentate de tablouri (biblioteca depozitului evocă biblioteca tatălui); ascunzătoarea dintre crengile unui tei de unde fetița își spiona tatăl și unde la sfârșitul nuvelei găsește neatinsse cărțile distruse în trecut, care au fost, în mod miraculos, salvate de foc și de istorie.

Fantasticul se regăsește în două acuarele, „două cadre arhetipale de viață”, două peisaje atârinate în sufrageria copilăriei sale, a căror semnificație încărcată de semne prevestitoare o va însoți pe protagonistă de-a lungul vieții. Tablourile își dezvăluie enigmele vii prin intermediul amintirilor și al imaginației. Întâlnirile se află tot timpul la limita fantasticului, la frontierele irealității, în spații magice unde senzațiile olfactive declanșează în memorie un șir de amintiri cruciale. Mirosul bibliotecii din depozitul de cărți îi amintește protagonistei de cărțile tatălui său. În mod identic, arderea lor în soba din sufrageria împodobită cu cele două acuarele misterioase este evocată prin mirosul frunzelor arse toamna în livada ireală de gutui reprezentată în unul dintre cele două tablouri. Acțiunea progresează prin intermediul diverselor incursiuni vizionare în realitate și irealitate, în prezent și în trecut, două domenii care se întrepătrund sau se suprapun

cu fluiditatea sumbră a unor vase comunicante sau cu capacitatea surprinzătoare de a se multiplica precum niște păpuși rusești. Când scoate o carte de pe rafturile depozitului de cărți interzise, protagonista descoperă, între volumele învăluite într-o lumină supranaturală, livada de gutui și pătrunde astfel în peisajul uneia dintre cele două acuarele care împodobeau sufrageria unde, pe când era copil, își petrecea orele obligatorii ale somnului de după amiază și de unde, mai târziu, și-a ajutat tatăl să ascundă cărțile în pod și apoi să le distrugă. Mirosul frunzelor arse toamna în această livadă ireală reînvie, la rândul său, amintirea suferinței tatălui obligat să își ardă biblioteca, activitate la care protagonista, pe atunci doar o fetiță, a participat fără a înțelege prea bine ce făcea. Această lipsă completă de concordanță cu realitatea nu mai provoacă teamă. Mișcată de nostalgia acestei vârste, naratoarea sare gardul acelei livezi magice (reprezentată de prima acuară) și înăuntrul acestui tablou fantastic descoperă vechea casă de lemn reprezentată de cel de al doilea tablou. Ca într-un labirint, protagonista parcurge liber diversele registre posibile ale realității, trecutul, prezentul și imaginarul devin planuri concomitente ca niște vase comunicante. Și în acest plan secund al fantasticului, în casa acuarelei care păstrează încă viu „jarul din vatră” (131), a bibliotecii distruse în acel *auto da fê* comunist, se păstrează intacte, în mod miraculos, cărțile tatălui de dinainte de a fi arse. Participarea la distrugerea cărților expulzează protagonista pentru totdeauna din inocență și copilărie și presupune o inițiere în lumea scriiturii care prevestește în același timp destinul său de scriitoare. Creația literară se profilează ca o explorare a zonelor obscure, necunoscute și interzise ale istoriei, ca o recuperare a fragmentelor sale asupra cărora se ridică noi reconstrucții ale trecutului. Creația literară se definește mai înainte de orice ca o provocare adusă uitării și fatalității destinului: „la concursul de reconstituire pe care îl declară în fiecare clipă istoria” („Proiecte de trecut” 286). Cărțile din biblioteca mutilată și desfigurată reprezintă primele cărți pe care naratoarea le-a citit și mai târziu le-a re-scriș în același timp:

„Știam că zeci și sute de foi lipseau din suita paginilor pe care le parcurgeam, dar, ciudat, nu mă gândeam niciodată la asta, niciodată nu-mi amintesc să fi regretat un hiatus apărut în povestea pe care o parcurgeam. Acceptasem fatalitatea de nepătruns în întregime, fără să mă mai plâng sau să mă mai întreb



asupra ei, iar ceea ce citeam – abia acum îmi dau seama – erau niște cărți care îmi aparțineau în mai mare măsură mie decât autorilor lor. N-o să știu niciodată dacă ar fi fost mai frumoase altfel. Dacă le-am citit mai târziu întregi, nu le-am recunoscut. Aproape tuturor le lipsea pagina de titlu. Din când în când, citind câte o carte, mi se părea că recunosc câte o frază, câte un personaj, dar era poate numai o părere și mă feream să insist prea mult. Așa cum le citisem, așa cum reușiseră să ajungă la mine atunci trebuiau să-mi rămână în minte primele mele cărți pe care le-am citit și le-am scris în același timp”. (130)

Finalurile nuvelor Anei Blandiana sunt deschise și enigmatice. Ele transmit senzația că ai primit un mesaj important, al cărui înțeles scapă la prima vedere și care obligă cititorul să revină asupra textului pentru a-l descifra. În pofida faptului că este un fel de oglindă a totalitarismului¹³, opera Anei Blandiana conține un mesaj plin de speranță datorită profunde sale credințe în frumusețe, bunătate și adevăr ca posibile căi ale izbăvirii. „Dragi sperietori” transmite credința că viața și dragostea se suprapun răului chiar și în sufletul călăilor. În „Orașul topit”, finalul apocaliptic se recuperează prin compasiunea în fața frumuseții. Iar în „Amintiri din copilărie”, trecutul mutilat de tragedia istoriei rămâne intact în vreme ce adevărul și valorile spirituale sunt neatinse.

Destinul, traiectoria artistică a Anei Blandiana și activitatea ei în crearea Memorialului Victimelor Comunismului și al Rezistenței de la Sighet și a Muzeului din București, verifică și conferă o autenticitate existențială acestor creații literare.

(Acest text reprezintă o variantă amplificată a *Postfeței* publicată în ediția spaniolă, *Las cuatro estaciones* de Ana Blandiana. Cáceres: Periférica, 2008.)

Traducere din limba spaniolă de
Roxana BÎRSANU

Ana Blandiana, *Spaima de literatură*, București: Humanitas, 2006, 118.

² Francisca Nogueroles trasează o paralelă între proza fantastică a Anei Blandiana și realismul magic al scriitorilor hispano-americani precum argentinianul Julio Cortázar, columbianul Gabriel García Márquez, cubanezul Ronaldo Menéndez, scriitoarea uruguayeană Cristina Peri Rossi și argentinienii Juan José Saer și Luisa Valenzuela. Francisca Nogueroles, „Ana Blandiana și nostalgia originii”, în *România literară*, 27 martie 2009, n° 12, pp. 20-21.

³ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge, 1981.

⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970; P. G. Castex, *Le conte fantastique en France*, Paris: Corti, 1951; Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard, 1965; Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris: Presses Universitaires, 1960.

⁵ *Spaima*, 118, și „Primăvara”, *Cele patru anotimpuri*.

⁶ Ana Blandiana, „La iglesia fantasma”, *Proyectos de pasado*, Cáceres: Periférica, 2008.

⁷ Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton, 1971; Robert Luscher, „The Short Story Sequence: An Open Book”, *Short Story Theory at a Crossroads*, eds. Susan Lohafer, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, 148-67; Rolf Lundén, *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

⁸ Ana Blandiana, *Imitație de Coșmar*, București: Du Style, 1995, p. 23. Toate referințele viitoare remit la această ediție.

⁹ Dan Cristea, „Proze fantastice”, în *Luceafărul*, nr. 7/18 februarie 1978, p.2.

¹⁰ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard, 1957, pp.273-79.

¹¹ Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, București: Humanitas, 1992.

¹² Este vorba despre cărțile semnate de Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene* (Paris 1954); Emil Cioran, *Ispita de a exista* (Paris, 1956) și textul epistolar „Scrisoare către un prieten îndepărtat” (*Nouvelle Revue Française*, 1957).

¹³ Monica Papazu, „Oglinda totalitarismului în opera Anei Blandiana”, în *Cultura*, Anul V, Nr. 42 și 43 (297), joi 28 octombrie, joi 4 noiembrie, 2010, pp.16-17.

Cornel MUNTEANU

Fluxul și refluxul moral al frumosului estetic

Frumosul estetic nu este dat poetului să arboreze declamator moralitatea, dacă el nu produce și fapta morală trăită. Poemul urmează acest traiect al facerii și spunerii ori citirii, dar consecvent al des-facerii, prin deconstrucția învelișului și activarea ființei sale interioare. Pe acest flux-reflux, sensul înalt al trăirii morale dă și sublimul estetic al poeziei care se descoperă de învelișul ei, deconspirându-i artificialitatea și convenționalitatea. Dacă poezia este „un rug sacru pe care ard sentimente”, cum ar spune Nichita Stănescu, cel care visase la poetul „liber în libertate”, și fiecare poem este un asemenea rug pe care și-l ridică propria victimă, în numele adevărului suprem, nu mai puțin adevărat este că poetul se pierde pe sine, căutându-și sosia printre cei cărora le-a fost o vreme izbăvitorul. Unii poposesc în tăcerea poetică declamând într-un retorism sugrumat de propriul subiect, alții strâng tezaure de adevăr, redându-i frumusețea dintâi ori își răstignesc cauza pe altarul sublimului moral, aureolând prin suferință ethosul estetic. Destinul acestora din urmă apare cu atât mai nimb de lumina din om, cu cât în poezia lor se întâlnesc într-un mod fericit poezia incitantă a momentului cu cea de durată a creației lor, care i-a clasicizat deja într-o ierarhie valorică.

Un asemenea caz de conștiință poetică ni-l oferă Ana Blandiana. Demersul său poetic este jalonat, după opinia noastră, de două volume, reprezentative

pentru traiectul său liric, *Arhitectura valurilor* (1990) și *Refluxul sensurilor* (2004), ultimul apărut și în traducere maghiară în 2007¹. Cele două volume nu numai că redimensionează meditațiile poetice din volumele anterioare, dar și cuplează poezia elementelor pe grila unor poeme accentuat polemice, în prima carte, și reconfigurează spațiul interior al poemului, în cea de-a doua. De altfel, volumele reiau multe din poeme clasate ca „inedite” din volumul antologic, apărut în 1989, în colecția „Biblioteca pentru toți”, prelungind în cel de-al doilea tentacule lirice, ce se regăsesc în *Ochiul de greier* (1981) și sintetizând problematica din *Stea de pradă* (1986). Am putea spune că cele două volume la care facem trimitere aici pendulează între o poezie a cetății, mizând pe jonglerii ale datului existențial exterior, și una a intimității, sondând spațiul interior al poeziei, acolo unde sâmburele moral al frumosului estetic este mult mai fertil. Jocul acesta între afară-înăuntru, acolo-aici, are punctul de joncțiune și echilibru în fluxul și refluxul moral al sublimului liric, printr-o atitudine dublu ipostaziată blagian, anabasic-catabasic. Primul volum recomandă o vârstă poetică aflată într-o fază de tranziție, care, dincolo de nostalgia statutului inițial, dar păstrând instrumentarul poetic, identifică un eu liric vulcanic, care-și asumă toate riscurile unei responsabilități morale. El își justifică poziția în poem în numele unei onestități nedisimulate, care, pe de o parte ipostaziază regăsirea de sine, iar pe de altă parte, își confruntă deschis și direct poziția cu existentul din afară. Prima convoacă o poezie confesivă, mult mai pronunțată în al doilea volum, o poezie a stărilor reflexive, capabile să scotocească ființa poemului, a doua se pliază pe o poezie de atitudine, în raport cu investigațiile evenimentului. Liantul care le asigură unitatea este același imaginar poetic, specific liricii Anei Blandiana, care pare să coboare mai aproape de convulsiile prezentului, numind dilemele până ieri ale poetei înseși. Poate de aceea, *Arhitectura valurilor* decupează mai puțin poezie intimistă, aproape deloc poezie peisagistică și, tot mai rar, una simbolic-parabolică, învăluitoare; în schimb, *Refluxul sensurilor* revine la condiția eternă a poeziei, care se veșnicește, nu prin formă și litera ce-i ridică edificiul, ci prin materia care-i umple cu asupra de sens existența. Rolurile lirice, între cele două volume, se împart după „felia de viață” trăită și coborâtă în poem, printr-o mișcare circulară dublu rotativă. Printre rânduri transpare o poezie metafizică gravă, care-și răspândește metafora în versuri axiomatice, investite cu libertatea morală de a rosti adevărul plin până la esența lui ultimă, acolo unde identifică o stare, un sentiment ori o atitudine.

Sentimentul pierderii identității, o stranie senzație a îndepărtării de sine, care duce și la o căutare a esenței dincolo de cuvinte și de învelișul lor sonor și zgomotos, cum transpare din poemele *Numele*, *Vânătoare* (vol. *Ochiul de greier*), pliat pe un destin

care supune voința umană, risipind-o prin câteva urme-nișe de poezie din *Tatăl* ori *Poveste* (vol. *Stea de pradă*), conștientizează aici depozitarea, sentimentul înstrăinării, al unui complex de vină care accentuează ruptura sinelui poetic. De aici și neputința în act, vina în speranță și percepția acută a risipirii zadarnice, din poemele *Din ce în ce*, *Balada*, *retorică* (*Arhitectura valurilor*). Femeia mitologică sacrificată pe altarul creației devenea ea însăși creatorul care trăiește drama neputinței zidirii. Asocierea simbolului mănăstirii valurilor care, aparent, ridică forme denivelate în plan vertical, trimite la inconsistența obiectului creației și fragilitatea încheșării în ființă. Aceasta și-a pierdut conștiința de sine care i-a alimentat zădărnicia actului creator: „N-am altă Ană/ Și pe mine chiar/ Din ce în ce mai rar/ Mă am” (*Balada - Arhitectura valurilor*). În plus, vina pe care și-o asumă poeta ține de această lipsă de inițiativă, de voință chiar, de acceptare a unui destin impus cu prea mare ușurință. Suferința se naște atunci, pe de o parte, din falsa uitare, aparența înșelătoare a unui sens ontologic, iar pe de altă parte, din tăcere, compromis și acceptare frivolă e destinului. Poemele *Exasperarea*, *Topirea la rece*, *Drum*, *Un lanț*, *Fără un gest*, *În teacă*, din primul volum, trimit la condiția insului complice la propria sa moarte, a cărui pasivitate se va întoarce ostentativ împotriva-i. O astfel de poziție duplicitară, într-un context care impune voință și acțiune imediată, nu absolvă eul de vinovăția cu care s-a refugiat în spațiul poemului – cum transpare, în cel de-al doilea volum –, dimpotrivă, echivalează cu o degradare în plan moral, o coborâre în sentimentele sale umane. Nu cumva poetul este cel care predică în pustiu, ca-n poemul *În mișcare*, ori este cel huiduit, numai pentru că înțelege sensul major al timpului, din *Fără un gest*, și căruia i-a mai rămas doar libertatea visului și a morții, din *Un lanț*, *Somnul*? Într-o asemenea ipostază, colectivitatea umilă, supusă și adusă în stadiul unui „cerșetor de istorie” ajunge să desacralizeze înseși actele sincere ale istorie reale și trăite intens, pălind în aura unor eroi, din poemul *În jar*. Tonul oscilează între reproș și blestem, resemnare amară și revoltă testamentară. Fiecare individ își asumă riscul vinovăției față de care timpul își adjuce rolul de justițiar imparțial: „Mai vinovați decât cei priviți/ Sunt doar cei ce privesc/.../ Stăm suspendați/ de propria-ne întrebare/ Ca de-o spânzurătoare/ Un drapel./ În van, răspunde timpul, așteptați/ La judecata marilor coșmare/ Și martorii sunt vinovați” (*Martorii*). Așteptarea intră în ecuație cu mânărea, revelația cu coșmarul, într-un soi de speranță ultimă, ca un ultim tren pe care-l prindem spre eternitatea salvatoare. Între timpul fracturat, din *Tăcere*, care duce la o înlănțuire în trupul de timp, din *Topirea la rece*, și unul apoteotic, care încearcă să recupereze frumosul din jur și sensul moral ales, din *De dragoste*, raportul cauză-efect transpune mitul păsării Phoenix în alegoria solidarității umane, care alimentează un optimism de durată, în *Omphalos*,

Dies ille, dies irae. Și atunci poeta se agață de câteva puncte de sprijin, care ar putea să ne redea sentimentul stabilității și siguranței, fie prin sabia poeziei, din *Retorică*, pasărea-mamut, din *Pasărea deschisă*, fie exactitatea cifrelor, din *Numărătoare inversă*, ori luna și pescarul de speranțe, din *Luna plină*, fie chiar și oglinda adevărului, din *Cursă*.

Dacă îndoiala și speranța ipostaziază un zbor spre înalt ori o cădere în adâncul din sine, metafora valurilor fluidice ale mării, din primul volum, răstoarnă prerogativele puterii, incendiind vaporos în punctele vulnerabile ale acesteia, nevoia de concret și mult conținut, în al doilea volum, înseamnă cutarea sensurilor pe fluxul și refluxul sentimentelor durate etern. Pe o cale asistăm la o degradare frivolă, în *Tablou, Vremi călători*, pe alta la desacralizare a puterii zeiești, până la autoflagelare, în *Ca o spumă, Rând pe rând*. Fie că e *călăul, regele*, ori *cel fără nume, diavolul*, stăpân peste infernul existențial, fie reflexele lor, vestigii ale înfrângerii și neputinței, din poemele *Coloseum, Mormântul de-afară*, printr-o transfigurare a simbolului, ipostaziind izolare, singurătate, fugă, confuzie de valori morale, toate se subordonează unei treceri peremptorii și decadente, care nu au nimic cu aura sub care le-a învăluit istoria. Iluzia înălțării se soldează cu o cădere în moarte, în ciclicitatea sugerată aici de valuri care se formează și se zdrobesc reciproc. Și, odată ce și-a pierdut poziția (soclul din *Statuile*), poemul preia destinul colectiv, închizând, între cele două extremități arhitecturale, orice șansă a potențării revoltei. E aici, de fapt, legea bumerangului, care acționează cu precizie și în inerția forței care i-a dat impulsul: „Arhitect de valuri/ Înălțate mereu/ Și mereu năruindu-se/ Ca s-o poată lua de la capăt/ Meșter mare/ Întrecându-i pe ceilalți/ Nu prin știință,/ Ci prin exasperarea de a zidi/ Zburător cu aripi de șindrilă/ De două ori victimă/ A operei sale/ Blestem/ În zidul de litere-al căruia/ E închis un popor.” (*Fără nume-I*).

Așteptarea, speranța, amânarea, tăcerea, umilința înrobitoare devin stări-limită ale unei lumi în decrepitudine. Viziunea sfârșitului, care amenință armonia descentrând-o în punctele-cheie oferă o imagine crepusculară cu semnele întoarse. Poemul se destramă (*Drum*), soarele desenează pe asfalt un „Apollo al gunoaielor” (*Tablou*), semnul liturgic adulmecă o moarte derizorie într-un infern care-și naște proprii diavoli (*Un infern oul*) desanctifică gestul miraculos al nașterii, stigmatizând o lume aflată în cădere morală (*Pe nevăzute, Căzut în cer*); bisericile în goana lor au devenit agenți purtători ai morții accidentale (*De-a v-ați ascunselea*). Gravitatea însă a acestui moment, socotit „timp murdar”, ține de pierderea inocenței cu care oamenii au fost rostuiți în lume. Raportul moral, care distribuie binele și răul după niște criterii valorice fundamentale, s-a bagatelizat până la confuzia conceptelor. Între parabola liniei drepte și a celei neregulate, curbate, în imaginea râmei târătoare din *O linie dreaptă*, care dă și o morală

a călăului („Nu-l întreba pa călău/ Diferența între bine și rău”) se asociază cu o propoziție eliptică de predicat, în *Subiect*, ori cu iluzoria morfologie a unor adverbe, care trebuie să impună altă durată principiilor: „Mai binele și mai răul/ Nu există./ Ele sunt doar fantasmă/ Visuri fără măsură/ Ale binelui și răului./ Promisiuni/ Menite să amâne clipa/ Însălmântătoare/.../ Visuri fără măsură/ Ale unor și mai neînsemnate./ Și mai ambigue/ Adverbe” (*Măsură*). Sentimentul erodării, al lucrării nefaste și al trecerii inutile prin timp (*Sunete de pământ, Sistematizare*), care duce la întoarcerea ființei umane în regnul mineral, acvatic, din *Molecule de calciu*, i-a dat poetei înțelepciunea acceptării morții, ca un semn superior al înțelegerii sensului existențial. Poemul *Arta de a muri* identifică un eu liric deprins deja cu destinul, numai fiindcă a prins sensul real al gestului indezirabil al celui care mânuiește soarta omului: „Între răzbunare/ Și alibi:/ Nu mi-e frică./ Dar mi/ se pare/ Mai mare/ Umilința de a lovi” (*A lovi*). Să fie aceasta premisa prin care poezia Anei Blandiana capătă o tonalitate agravă, de meditație, formulând axiome lirice, sedimentate în cuvântul poetic, după traversarea unor experiențe decisive? Se prea poate, din moment ce unele sintagme poetice (epitete metaforice care abstractizează o categorie lipsită de concretețe, valuri de spaimă, de timp, de ură) transpun în linia denivelată a versului adevăruri verificate: absurdul (*Refren*), „putrezirea/ Idei care se deschide-n floare” (*Semnal*), timpul frânt, insultător (*Fără un gest*), raportul dintre unu și toți (*Singur*). În plus metafora titlurilor, la cele două volume, *Arhitectura valurilor, Refluxul sensurilor* recomandă încercarea mișcărilor seismice ale apei de a se înscrie într-o formă canonizată, cu riscul chiar de a forța nota acolo unde pare imposibil, și care sfârșește cu o condamnare la o muncă sisifică, din moment ce însuși materialul (liantul) scapă unui control și unei modelări. Iar dacă victima actului creator devine însuși creatorul, nu este oare el în drept să depună mărturie despre acest act, căci el însuși devine vulnerabil în nodurile scheletice care ar trebui să-i sudeze unitatea? Noul volum al autoarei porcede la zidire cu un câștig substanțial, care alătură frumosului estetic noblețea gestului moral, închizând cazna frumoasă a unui spirit ce s-a dovedit principial, o morală tutelând zămislirea și redându-i puterea de măreție, „majestatea sa”, în termenii lui Nichita Stănescu.

O stare de degradare și o disoluție a existentului (*Îngeri bătrâni, Scaieți și zei*) intră în ecuație cu sensul eternității, în care ciclul existențial viață-moarte înseamnă tot atâtea tentative de înțelegere a sensului, în *Ceea ce nu înțeleg*, din al doilea volum, *Refluxul sensurilor*. Poate de aceea timpul însuși devine aici hieroglifă încrustată în trup (*Op*), iar eul poetic se lasă modelat în morala ființei de fluxul și refluxul sensului sublim, ca în *Stâncă în mare*. Aici, față de celălalt volum, obsesia mării are rolul de a potența diferențele și a topi opozițiile, ștergând limitele și chiar proiectându-

se una în cealaltă, până la neutralizare și identificare: „Eu continuam să risipesc ștergând/ Linia care desparte/ Sublimul de ridicol/ Lăsându-le să se verse unul într-altul” (*Linia*). Frumosul flancat de opoziția morală bine-rău, ocupând psalmodic spațiul chitului, din poemul *Totuși*, prin confuzia statutului dintre victimă și călău, din *Mâzgă*, duce și la o răsturnare a sensului, între moartea ca discurs și moartea ca fapt, dincolo de care nimeni nu mai știe nimic, cum apare în *Programul*: „despre moarte/ unii spun discursuri./ Alții scriu poeme,/ iar alții pur și simplu mor/ pentru că nu știu să facă altceva”. Dacă poezia devine în materia ei haina înveșmântată a poetului retoric și declamator, eul blandian preferă verticala care ține ființa în echilibru, acel „schelet/ extras dureros” (*Fără să știe*), căci sensul nu trebuie epuizat, ci să rămână în stadiul de neștiut, pentru a nu fi spus. Atitudinea catabasică devine somn de gradul trei, acolo unde sămânța ideii naște ființa pentru devenire, prin rostire silabică a principiului: „Principiu al tuturor lucrurilor./ Loc geometric al golului/ ce se cere umplut/ pentru a deveni.../ Silabele,/ lasă-le să mă pătrundă,/ Să mă însămânțeze,/ Fă-mă să rodesc plante-răspunsuri” (*Rugăciune*). În raportul existență-poezie, ultima pare să preia prerogativele primei și să devină condiție nemijlocită a vieții prea scurte. Poate așa se explică sensul calendarului, care distribuie sensul zilelor, după partea de scris-nescris, existent-inexistent, într-un joc nonșalant și nevinovat al rotirii în cerc, ca-n acest excelent reviem liric, un poem al nimicului scăpat de a naște poezie: „calendarul pe care singură/ Mi-l scriu pe perete/ Este singurul lucru de care mi-e teamă/ Cu adevărat pe pământ/.../ Viața mea devine mai scurtă/ cu o necunoscută pierdută-n neant/ despre care n-am, fost în stare să scriu/ nici o literă care s-o ancoreze în ființă,/ pentru că nimic din ceea ce nu e scris/ Nu există.” (*Calendarul*) Cerc, spațiu strâmt, hotărât împins dincolo de linie, eliberarea de trecut și de sine, asocierea între poet și tâmplar, motive poetice frecvente în lirica din ultima vreme a Anei Blandiana, ascund sensurile, pe traiectul flux-reflux al vinovăției inocente. Poezia devine taină a tăcerii ducând întrebarea și amânând răspunsul, căci între arătat și ascuns versul este doar iluzie trecătoare: „Înțelesurile/ ca niște pietre acoperite de-o mare/ Diferit colorată/.../ Încât eu nu văd decât/ Fluxul și refluxul unor sensuri/ reverberate de valul falsificator,/ veșnic crud/ la dus și la-ntors// Flux și reflux al unor sensuri/ care aud/ Întrebările, dar nu și/ Cine le răspunde” (*Înțelesurile*). Starea somnului prin multiplicare închide vârsta, „ca semințele adormite într-o păstaie”, iar eul constată ruperea *mine*-lui prin nedeosebire (*Travesti*), în vreme ce timpul își ucide propriile instrumente, devenind incapabil să acționeze în viitor (cadran), până la lumină informă a destructului interior, din *Mandala*. Ultimul poem parcă închide această rotire în interior, căci existența efemeră a poemului este la mâna cititorului perfid, la fel de efemer, prin actul lecturii

sale, căci el va fi cel care-l va ucide; nici măcar poetul care l-a scris nu mai are importanță, fiindcă odată citit îi consumă substanța vitală. E aici un avertisment și o tragică resemnare: „Acest poem durează doar atâta/ Cât îl citești:/ data viitoare când îl vei citi/ va fi altul/ Pentru că tu vei fi altul/.../ El există doar în clipita/ stării tale de spirit/ Pe care a construit-o/ Din ce-a găsit în tine-/ Trecătoare operă” (*Acest poem*).

Dacă *Arhitectura valurilor* înseamnă pentru poetica Anei Blandiana fluxul anabasic al înaintării spre constituirea formelor, în schimb, *Refluxul sensurilor* traduce retragerea catabasică în interiorul ființei poemului, pentru a-l descoperi în conținutul său ființial. Aceasta devine expresia ruperii poemului de lanțurile încorsetate ale formei și materia poetică se disipează din interior. O ieșire și o intrare, soldată cu descoperirea și deconstrucția poemului.

¹ Ana Blandiana. *Az értelem apályá/ Refluxul sensurilor*, traducere de Gaál Áron, Ámon Kiadó, Budapest, 2007

Gellu DORIAN

Schiță de portret

A scrie despre Ana Blandiana fără să te gîndești la poezia ei ar fi ca și cum ai scutura de flori un salcîm, lăsîndu-l doar cu frunze și spini. Dar și atunci, acesta ar înflori iute din nou. Ana Blandiana nu este numai poeta mereu frumoasă și inteligentă, de la acea adolescență ingenuă la această femeie de o noblete sufletească aparte, peste care vîrsta nu lasă urme, ci și omul adevărat care, fără platoșă, fără scut, pe vreme de pace sau de război, pe vreme rea sau bună, iese în agora pentru a întreba despre libertate, despre dreptate, despre fericire, despre liniște, cu blîndețea ce face din dușman ariciul ascuns în propriul ghem de spini. Armele acestui om nu sunt sulile sau săbiile, bîtele sau ghioagele, mitralierele sau grenadele, nici măcar petardele sau cîrîtoarele improvizatoare de zgomote înfiorătoare, ci cuvintele, cele ce pentru mulți par a fi la îndemîna oricui, uzuale și perisabile, dar nu oricine le poate folosi cu eficiența cu care le folosește poeta care, prin ieșirile ei publice, pare mai curînd a ierta pe toată lumea decît a o pedepsi, cum au crezut cei care i-au trecut numele pe lista celor ce trebuiau exterminați.



Ea – reflectînd la situația grea de la noi, la faptul că lumea ar accepta răul de atunci față de răul de acum – spune acum, nu cu un dublu înțeles, ci direct, că românii, cea mai mare parte a lor, cei săraci, „...regretă comunismul. Nu binele de atunci, ci răul de acum”. Este o amendă dată și celor de atunci, și celor de acum. Repetă, într-un fel numai al ei, cele spuse și înainte de '89, fie, atunci, prin gura motanului Arpagic, fie prin poeme ce păreau șiruri de metafore frumoase sub care se ascundeau săgeți ascuțite, subversive, la adresa dictatorului și liotei lui de slugi, dar și acum celor care au toate pîrghiile să facă binele, dar nu-l fac. Din poeta care spunea că „ar trebui să ne naștem bătrîni”, nu reproșînd lui Dumnezeu rețeta creației lui supreme – omul –, ci sugerînd un alt curs al evoluției într-o trăire fericirii, s-a născut luptătoarea al cărei scop (care folosește cele mai curate mijloace) este impunerea adevărului.

La fel, a scrie numai despre această latură a activității Anei Blandiana ar fi ca și cum dintr-un pom fructifer a-i vedea numai roadele coapte, nu și florile care au dus la împlinirea fructelor, nu și tulpina, nu și coroana, sau a nu te gîndi la faptul că toate acestea nu pot fi fără rădăcinile de sub pămînt. Sunt convins că luptătoarea Ana Blandiana nu ar fi fost posibilă fără poeta Ana Blandiana. Aceste două laturi ale ei nu pot fi despărțite, separate. Ceea ce a făcut la Sighetu Marmației, dintr-un loc al năpăstuirii celor drepti – iadul pe pămînt –, un loc al aducerii aminte, al scoaterii la lumină a adevărului ascuns de torționarii bolșevici, comuniști, securiști, dintr-un loc al umilirii și terfelirii demnității umane într-un loc al reînvierii celor uciși mișlește înseamnă un efort pe care numai oameni ca ea l-ar fi putut face.

Și atunci te poți întreba dacă poeta e o luptătoare sau luptătoarea o poetă. Cine a pus-o în miezul luptei, poezia sau dorința de aflare a adevărului? A nu abandona armele poeziei pentru cele ale luptei cu impunerea adevărului istoric sau a transforma armele poeziei în arme ale luptei cu nedreptatea, fără a le lua din strălucirea pe care le-o dă aceasta, înseamnă a-ți cunoaște foarte bine rolul pe care ți l-a dat Dumnezeu pe pămînt. Mă întreb dacă și atunci cînd a făcut un pas înapoi – o singură dată, cînd s-a retras, împreună cu alte nume de pe lista formării primului Consiliu al Frontului Salvării Naționale, imediat după evenimentele din decembrie 1989, lăsînd locul celor care nu erau nimeni alții decît continuatorii comunismului (criptocomuniști și securiști) ce și-au văzut „întinate idealurile” – a știut că Dumnezeu va fi un pic supărat pe ea, pe menirea pe care i-a dat-o? Pun și eu o întrebare retorică, pentru că răspunsul, din cîte îmi amintesc, de fapt o explicație ce părea a justifica renunțarea la intrarea în marea mocirlă ce se așternea peste iluziile libertății și democrației, a venit atunci, însoțită de un regret general, că atît ea cît și Doina Cornea, într-o oarecare măsură și Mircea Dinescu, nume ale dizidenței autentice, s-au dat deoparte pentru a lăsa loc lui Ion Iliescu și clicii sale de oportuniști, în frunte cu Gelu Voican-Voiculescu, Dan Iosif, Silviu Brucan și restul țuțarilor care acum își duc pe frunte, doar unii dintre

ei, blazonul de pușcăriași sau pușcăriaibili. Sunt convins că acesta este singurul ei regret. Însă, cred acum, dacă s-ar fi înhămat la o luptă din interiorul clicii ajunse la putere atunci, ar fi fost, negreșit, învinsă, iar ceea ce a urmat să facă, din poziția de om absolut neîncartiruit politic, nu ar mai fi fost posibil.

Unii se zbat acum să realizeze un muzeu al comunismului. O eroare mai mare nici că se poate. Atîta timp cît ai Memorialul de la Sighet, un loc în care poți vedea ororilor făcute de comunism, atîta timp cît încă se mai aude gemînd sîngele pe zidurile închisorilor de la Jilava, de la Periprava, de la Gherla, de la Aiud, de la Sighet, de la Pitești, de la Râmnicu Sărat, ce rost mai are să faci un muzeu al comunismului. Ce să pui în el? Peste tot în România încă sunt vizibile monstruozițiile aceluia regim dictatorial, încît toată România este un regretabil muzeu al comunismului, pe care ar trebui să-l demolăm și să-l păstrăm în memoria documentelor care să atenționeze de fiecare dată cînd va mai fi să fie vreo deviere de acest fel. Ana Blandiana poate aduce, prin ceea ce a făcut și prin poezie, argumentele cele mai solide în această privință.

Însă, nu știu de ce – dar, desigur, știu –, tot despre poeta Ana Bladiana îmi vine să scriu. Tot despre poezie. Nu despre omul civic. Deși activitatea acestuia se leagă de cea a poetului. Mai ales acum cînd statutul poetului nu mai este unul atît de recunoscut sau apreciat în ochii celor ce și-au transformat „dulcea zăbavă” a lecturii în „dulcea leneveală” în fața televizorului doldora de insațietăți. Rareori chiar și Ana Blandiana, poet prin definiție, prin ceea ce a dovedit prin cărțile sale, nu mai vorbește despre această mare pierdere, lectura, care îmbogățește sufletul și mintea unui om. Poezia însă știe să aștepte, fie în mormintele imense din bibliotecile nerăsfoite ale României, fie în inimile celor puțini care o mai citesc, ori să izbucnească din cînd în cînd prin re-învieri la care, de cele mai multe ori, doar poezii participă. Ieșirile în public ale Anei Blandiana se reduc la atitudini despre care am vorbit mai sus. Rareori este provocată să vorbească despre soarta poeziei. Ana Bladiana este unul dintre puțini noștri poeți cunoscuți bine în afară. Numele ei a ajuns pe listele scurte ale unor premii importante. Prezența ei la unele tîrguri internaționale de carte stîrnește interes. Acum doi ani, Uniunea Scriitorilor din România a propus-o Academiei suedeze să fie inclusă pe lista premianților Nobel. Anul trecut nu a mai apărut pe listă. Însă poeta Ana Blandiana se propune doar prin poezia ei, prin opera sa poetică de necontestat. Și nici nu știu dacă asta este important, pe cît de important este ca lumea de aici să știe că poezii ei trebuie mereu readuși în discuție, în față, să facă parte din meniul lor zilnic de trai. Dar ce să mai vorbim despre această importantă hrană spirituală, lesne, de altfel, de procurat, cînd televiziunea națională scoate din grila sa de programe un post menit să țină vie cultura unei națiuni, cea care dă identitatea unui popor și nu-l lasă să devină o populație cum o împing unii să fie, sau cînd radioul național – ambele instituții, televiziunea și radioul, fiind susținute din bani publici!

– desființează singura revistă consacrată literaturii cu audiență în toată țara, Revista literară-radio? Aceste două argumente vorbesc despre inițierea unui genocid cultural, la care, deși atitudinile au fost luate, iar listele de semnături interminabile, cei ce-l duc la bun sfârșit par a fi extrem de încântați, ca de o mare realizare. Cu ce deranjau aceste programe? Ce mari pierderi aduceau ele bugetului de stat, când fiecare cetățean al acestei țări plătește pe factura de energie electrică, lună de lună, taxe care se duc spre finanțarea acestor posturi de interes național? Lăsate așa, în această acceptare, cine știe la ce ne mai putem aștepta. Oricum, poezii, poezia, atunci când este scrisă de poeți ca Ana Blandiana, pot învinge chiar și din rafturile tăcute ale unor biblioteci, care, peste timp, vor vorbi despre o lume ca aceasta prin care trecem parcă din ce în ce mai nefolositori, mai inutili.

Dar uite, că, deși vrînd să vorbesc despre poezie, despre poezia Anei Blandiana, care este, așa cum am spus, ca florile unui salcîm, care, chiar scuturate, reînfloresc și fac frumoasă coroana plină de spini a arborelui împînzit peste tot în România, dar și aiurea, tot despre neajunsurile care duc la abandonarea ei scriu. Nu știu dacă Anei Blandiana i-ar plăcea să audă doar aceste văicărelor sau să i se impute cumva – departe de mine acest gând – toate aceste neîmpliniri ale cunoașterii poeziei și poezilor la noi. Cred că nu. Le cunoaște și ea. Cred că se luptă și ea, ca oricare poet autentic, cu nepăsarea din jur, ignorînd-o poate, scriind în continuare poezie, publicînd-o, participînd la tîrguri de carte, la întîlniri cu iubitorii de poezie, lăsînd, totuși, în urmă un aer al neîmplinirii, al zădărniceii, al fricii față de trecerea timpului care acoperă din ce în ce mai abtîrî memoria unor poeți dispăruți. Să fi devenit această frumoasă preocupare, scrierea poeziei – de care se apropie (au făcut-o dintotdeauna!) și foarte mulți neaveniți care, prin agresivitatea lor, îndepărtează lumea de adevărata poezie -, o zădărnicie, o preocupare fără rezultate, fără scop, doar așa, un soi de hobby spre care nu-și mai îndreaptă nimeni privirea? Nu cred. E doar o stare de moment, ca de altfel multe altele din decursul istoriei acestei lumi, care își are cele mai profunde izvoare conservate în poezia scrisă de marii poeți ai lumii. Ce ar fi fost România fără Eminescu? Nu ne este greu de imaginat. Fără Eminescu, desigur, ar fi existat, întrucîtva altfel, alți poeți. Evoluția limbii române ar fi fost încetinită. Altfel, îmi imaginez, ar fi arătat și poezia Anei Blandiana. Pentru că altfel ar fi arătat și limba română. Dar, desigur, nu este bine să duc discuția, cînd este vorba despre un profil al Anei Blandiana, al poetei în special, spre o astfel de zonă periculoasă. Dar este bine să fim conștienți că evoluția unei limbi, identitare pentru o națiune, ține și de valoarea ineluctabilă a unui poet, care creează în urma lui un lung șir de alți poeți care fac deplinătatea unei culturi. Ana Blandiana se înscrie în șirul poezilor care împlinesc cultura română. Fără poezia ei, literatura, parte a culturii române, ar avea un gol greu de umplut.

Monica PAPAZU

Oglinda totalitarismului în opera Anei Blandiana

Ana Blandiana deține o poziție excepțională în cultura română. Interiorizată, prețuind singurătatea necesară concentrării asupra scrisului, poetă în așteptarea cuvintelor care o „caută”, tinzînd mereu către „starea de grație” a poeziei și avînd nostalgia idealului romantic al poeziei ca „centru al lumii”¹, ea ar părea să aibă vocația „turnului de fildeș”, așa cum îl descria Nerval: „Il ne nous restait pour asile que cette tour d’ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l’air pur des solitudes, nous buvions l’oubli dans la coupe d’or des légendes, nous étions ivres de poésie et d’amour”².

Fără îndoială, poeta cunoaște bine aspirația către esențele pure, neîntinate de timp, neatîns de suferință, dar recunoaște că ele, prin izolarea lor, sunt lipsite de puterea de rodire a vieții. „Știu, puritatea nu rodește,/ Fecioarele nu nasc copii [...]/ Zăpada-i albă neatînsă,/ Pămîntul cald este impur”³, scrie ea în versuri ce amintesc de poezia unui alt autor român, „Oul dogmatic” (1925) al lui Ion Barbu („Că vinovat e tot făcutul,/ Și sfînt, doar nunta, începutul”⁴). Acestei aspirații către o împărăție a spiritului care „nu e din această lume”⁵, i se opune imperativul de a trăi condiția umană, cu legea zămislirii și a trecerii, cu datoria implicării în istoria colectivă, ceea ce decurge din chiar natura literaturii, care nu este cea a esteticului pur, ci e determinată de relația profundă și de nedesfăcut dintre „bine și frumos”⁶.

Pe parcursul anilor, mai ales din 1980 pînă acum, Ana Blandiana s-a afirmat tot mai mult ca un poet al cetății, un reper moral, un exemplu de demnitate, curaj și inițiativă rodnică. Marea sa realizare, împreună cu soțul ei Romulus Rusan și cu Fundația Academia Civică, a căreia fondatoare și președinte este, o reprezintă înființarea, în 1993, a Muzeului Memorial al Victimelor Comunismului din Sighetu Marmăției, centru de recuperare, cercetare și răspîndire a memoriei fenomenului totalitar în România⁷, pentru care i s-a acordat din partea Franței distincție pe deplin meritată, Ordinul Legiunii de Onoare în grad de cavaler, la 30 septembrie 2009.

Implicarea Anei Blandiana în viața comunității naționale este de natură organică. La momentul scrierii lor, poeziile subversive publicate în revista *Amfiteatru* în 1984 reprezentau strigătul solitar al poetei⁸. Odată apărute însă, ele au fost percepute ca expresia conștientului colectiv. Receptarea lor a fost o recunoaștere a Anei Blandiana ca poet național, glas al revoltei mocnite a comunității. Cum avea să spună poeta ani după aceea: „Gestul de rezistență, gestul politic, gestul prin care o poezie a fost transformată într-un

manifest aparține celor care mi-au multiplicat paginile [...], [care] îmi copiau poeziile de mână și le dădeau mai departe în sute de mii de exemplare”⁹.

Poezia care a avut cel mai mare impact se intitula „Totul”:

„Frunze, cuvinte, lacrimi,
cutii de chibrituri, pisici,
tramvaie câteodată, cozi la faină,
gărgărițe, sticle goale, discursuri,
imagini lungite de televizor,
gîndaci de Colorado, benzină,
stegulețe, portrete cunoscute,
Cupa Campionilor Europeni,
mașini cu butelii, mere refuzate la export,
ziare, franzele, ulei în amestec, garoafe,
întîmpinări la aeroport, cico, batoane,
Salam București, iaurt dietetic,
țigări cu kenturi, ouă de Crevedia,
zvonuri, serialul de simbătă seara,
cafea cu înlocuitori,
lupta popoarelor pentru pace, coruri,
producția la hectar, Gerovital, aniversări,
compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii,
vin de regiune superior, adidași,
bancuri, băieții de pe Calea Victoriei,
pește oceanic, Cîntarea României,
totul”¹⁰.

Recită astăzi, poezia se dovedește a-și fi păstrat întreagă forța și se constituie într-un muzeu în miniatură al comunismului. Fiecare cuvânt, în aparență banal, prinde ca într-un clește realitatea specifică a vieții cotidiene sub comunism și este ca un exponat, sub care mîna istoricului – sau a celui care a trăit acel timp – poate scrie cu grijă o etichetă lămuritoare. Înșiruirea de cuvinte vorbește despre aparatul de putere („portrete cunoscute”, „întîmpinări la aeroport”, „discursuri”, „aniversări”); înregimentare („adunarea oamenilor muncii”); propagandă („producția la hectar”, „lupta popoarelor pentru pace, coruri”, „Cîntarea României”); aparatul de represiune (poliția politică: „băieții de pe Calea Victoriei”); penuria cronică și alimentele de proastă calitate, justificate prin lozinca „alimentației raționale” („cozi la faină”, „gărgărițe” în alimente, „cafea cu înlocuitori”); corupție (ploconul de țigări Kent pentru a obține ceva), dificultatea informației care se difuza prin „zvonuri”, care uneori nu erau decât o expresie a speranței într-o schimbare; modul de supraviețuire mentală prin „bancuri”, care dezvăluiau minciuna oficială; mica evadare prin „serialul de simbătă seara”, de obicei de producție americană, care reprezenta o întrerupere în șirul nesfârșit de programe de propagandă la televizor și aducea în conștiința fiecăruia ideea că există o altă lume dincolo de închisoarea în care se transformase țara. „Totul” din ultimul vers trimite la sintagma caracteristică a lui Nicolae Ceaușescu „vom face totul”, care avea să apară chiar și în ultimul lui discurs din Piața Palatului Republicii la 21 decembrie

1989¹¹. Acestui „tot” al propagandei, Ana Blandiana îi opune, demascându-l, un alt „tot”: viața trăită de români, cu tot ce cuprindea ea.

Cele patru poezii de mare curaj din 1984 („Eu cred că suntem un popor vegetal”, „Cruciada copiilor”, „Totul” și „Delimitări” cu cuvintele-cheie „foame”, „frică”, „gratii”, „fuga”) marchează o nouă etapă din creația Anei Blandiana. Ceea ce răbufnise din adâncuri, pentru că ținea de ființa ei intimă, de experiențele profunde care o marcase încă din copilărie (arestările la care fusese supus tatăl ei, eminent preot al catedralei din Oradea), și care se manifestase deja prin splendidele nuvele din volumul *Proiecte de trecut* (1982), nu mai putea fi oprit. Așa s-a născut romanul-poem *Sertarul cu aplauze*, scris între anii 1983-1989, completat cu un ultim capitol în 1991, și publicat în 1992. Prin aceste opere, Ana Blandiana a devenit o reprezentantă de valoare a tradiției anti-totalitare din literatura română, tradiție din care fac parte, pentru a da câteva nume importante, Panait Istrati prin zguduitorul dezvăluire a realității din Uniunea Sovietică (*Vers l'autre flamme. Après seize mois dans l'U.R.S.S. Confession pour vaincus*, 1929), Eugène Ionesco prin piesele, eseurile și articolele sale, Nicolae Steinhardt în mărturia sa *Jurnalul fericirii*, și Herta Müller, laureată a Premiului Nobel pentru literatură (2009), care, prin misterul artei a reușit, în carte după carte, să exprime abisul de durere al omului sub comunism.

*

Trecerea de la poezie la proză a fost în cazul Anei Blandiana mult mai mult decât un exercițiu de stil. Ea s-a produs din motive existențiale. Pe lângă poezie, care e prin natura ei sintetică, merge la esențe și tinde să transfigureze, era nevoie de proză, pentru că proza se poate desfășura amplu, înregistrând în detaliu fapte și evenimente, și analizând fenomene – exact ceea ce reușește *Sertarul cu aplauze*. Această carte este descrierea cu acuratețe documentară a universului concret al anilor '80, cât și a universului interior al oamenilor, redat cu mijloace care țin și de realism, și de fantastic, care este doar o altă formă de pătrundere și redare a realității. Textul documentar se împletește aici cu jurnalul intim și jurnalul de creație al scriitoarei, instantaneele surprinse se împletesc cu ficțiunea și proza poetică. Prin înregistrarea vieții cotidiene în epocă și analiza degradării umane, *Sertarul cu aplauze* apare astăzi ca o sală din muzeul comunismului.

Aceasta a fost chiar intenția scriitoarei: a protesta în fața realității prin „fixarea [ei] în operă”¹². Fiind înregistrată în scris, realitatea trăită era sustrasă uitării, lucru pe care scriitoarea îl sublinia prin axioma: „numai ceea ce e scris există, are existență ontologică”¹³.

Într-un mod paradoxal, situația specială în care s-a aflat pe parcursul scrierii cărții – situația de scriitor interzis, care nu putea publica și era tot timpul sub supravegherea poliției politice – a fost trăită de Ana Blandiana ca o eliberare. Neavând speranța de a putea

publica, autoarea și-a conceput cartea ca pe o operă testamentară, „postumă”, scrisă pentru ca viitorul îndepărtat să știe adevărul¹⁴. Realitatea a recreat astfel situația descrisă de George Orwell în *Nineteen Eighty-Four*, unde personajul său, Winston Smith, scrie un jurnal care nu se poate adresa decât posterității:

„For whom [...] was he writing this diary? For the future, for the unborn”. „To the future or to the past, to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone – to a time when truth exists and what is done cannot be undone: From the age of uniformity, from the age of solitude, from the age of Big Brother, from the age of doublethink – greetings!”¹⁵.

Apropierea dintre cele două cărți nu este întâmplătoare, pentru că ele au aceeași temă: societatea totalitară. Ceea ce descria George Orwell era încă, aproape 40 de ani mai târziu, realitatea trăită de milioane de oameni. Cuvintele lui Orwell erau perfect valabile pentru Ana Blandiana: și ea scria din „epoca singurătății” (ceea ce constituie una din temele cărții ei: căutarea înfrigurată a solidarității), a „uniformizării”, a minciunii, a lui „doublethink”. La fel, dorința lui Winston Smith de a-și păstra mințile („staying sane”) într-o lume cuprinsă de nebunie¹⁶, este unul din motivele care au făcut-o pe Ana Blandiana să scrie *Sertarul cu aplauze*: cartea este expresia nevoii „de a mă elibera de absurd”, „de a înțelege lucrurile”; e în ea „ideea salvării prin înțelegere”¹⁷. Cartea este astfel o înregistrare și o „investigare” a realității prin procesul scrisului¹⁸ și se desfășoară ca un traseu inițiativ.

Deși *Sertarul cu aplauze* este o lucrare solitară (orice carte este o muncă solitară, iar singurătatea era cu atât mai mare cu cât nu exista perspectiva publicării și deci a comunicării cu cititorii), salvarea către care tinde este una colectivă. Esențială pentru Ana Blandiana a fost tocmai conștiința „obligației” morale, a datoriei față de semenii, solidaritatea cu viața lor, căutarea unei soluții la catastrofa colectivă. Este ceea ce exprimă scriitoarea prin două imagini pregnante: „mă simt [...] responsabilă ca un tânăr sărac ce trebuie să-și ajute părinții și să-și crească frații mai mici”. „Am sentimentul pe care trebuie să-l aibă o călugăriță plecată infirmieră pe front”¹⁹.

Soluția pentru „infirmiera” plecată pe front a însemnat aici efortul scriitoricesc de a reda răul și, redându-l, de a-l exorciza. Ana Blandiana folosește imaginea oglinzii („eu sunt autorul cărții în care toate astea se oglindesc [...], nu și autorul realității în fața căreia așez, cu infinită grijă, oglinda”²⁰), leitmotiv al reflecțiilor sale despre literatură: „Secole de-a rândul, poetul a fost asemenea lui Perseu, fiul lui Zeus, cel care, pentru a înfrânge Meduza, și-a șlefuit scutul și l-a făcut oglindă în care, văzându-și chipul, Gorgona să fie ucisă de revelația propriei ei urâtenii. Secole întregi, ambiția realistă a scriitorului a fost aceea de a reflecta atât de perfect lumea, încât aceasta să poată fi învinsă ori măcar înlăunțată de spectrul propriei ei imagini”²¹.

Care este, așadar, imaginea societății totalitare pe care ne-o dă oglinda literaturii? În *Sertarul cu aplauze* apar atât mecanismele de constrângere – puterea și deciziile ei, aparatul de represiune și acțiunile lui – cât și comportamentele oamenilor, în special comportamentul de adaptare, absența revoltei fiind una din temele majore de reflecție ale cărții.

În viziunea Anei Blandiana, comunismul se manifestă ca o cotropire a țării. Este invadat spațiul: prima scenă a romanului este o percheziție în casa unui scriitor. Cei trei angajați ai poliției politice formează o treime malefică, abjectă, violentă; ei reprezintă, spune textul, „cotropitorii”²².

Spațiul nu este numai cotropit, ci și devastat: atât spațiul privat (locuința în care se face percheziția) cât și spațiul colectiv, țara. Un loc important în fresca istorică pe care o creează Ana Blandiana îl ocupă povestirea demolărilor de biserici, mănăstiri, case de locuit și clădiri publice din București, care reprezentau monumente ale patrimoniului național, demolări începute în 1977 prin ștergerea de pe fața pământului a Bisericii Enei de lângă Facultatea de Arhitectură și continuate în forța în anii 1980. Scriitoarea amintește, între altele, de demolarea mănăstirii Văcărești (construită în 1716-1722) și a bisericii palatului Cotroceni (înălțată în 1679-1681), și subliniază neputința disperată în fața „distrugerii intenționate a ceva irecuperabil”, a istoriei, memoriei, culturii și artei poporului²³.

Puterea asupra spațiului – orice cotropire este o ocupare a spațiului – este putere asupra trupurilor și a sufletelor. Asupra trupului mai întâi, scos din locuința lui, și supus la ceea ce s-a numit în epocă „cele trei F”: „frică, foame, frig”²⁴.

Într-o pagină antologică, Ana Blandiana descrie cum țăranilor, cărora le era interzis să cumpere pâine de la oraș (la sat nu se putea procura pâine pentru că nu mai existau brutăriile), li se făcea percheziție la trecerea Dunării: „câte unul dintre întrebați le întindea în loc de răspuns o plasă cu pâine, pe care cei ce conduceau operația o luau și o răsturnau în Dunăre, apoi o înapoiau goală omului și treceau la următorul. [...] În jurul bacului se strânseseră pești – cunoscători, evident, și ei ai ritualului – care rupeau din bucățile de pâine muiate, în timp ce în așteptarea pornirii, mecanicii bacului încercau să-i prindă cu undițe improvizate, distrându-se”²⁵.

A lua pâinea oamenilor este o dispoziție de aceeași factură cu Голодомор (Holodomor), genocidul prin foamete din Ucraina 1932-1933, care a provocat moartea a până la 8 milioane de oameni. A le lua pâinea înseamnă a le lua viața („pâinea cea de toate zilele” reprezintă viața). În cazul României, dispoziția despre care vorbește Ana Blandiana nu a generat o adevărată foamete, sensul ei era de a crea o amenințare, a-i aduce pe oameni în situația în care supraviețuirea fizică devenea o sursă permanentă de angoasă, de înjosire și monopoliza întreaga lor energie.

Nu numai trupurile sunt afectate, ci și sufletul,

cotropit, la rândul lui, și perversit. Este ceea ce Ana Blandiana arată prin comportamentele descrise. „Spectacolul”, scrie autoarea comentând scena de la bac, „avea în sine ceva halucinant nu numai prin absurditatea gesturilor, ci și prin perfecta cooperare a victimelor, prin absolută lipsă a protestelor”²⁶.

Un grad mai adânc de posesie apare în scenele de aplauze, scene-cheie ale cărții, în care se arată comportamentul mecanic al „omului nou”, profunda depersonalizare, apariția unei „ființe colective” care a fost afectată în însăși „celula sufletească” și care participă la un exercițiu de „delir”²⁷. Scenele de aplauze au loc atât în „complexul de reeducare”, spitalul de psihiatrie în care oamenii sunt remodelați, cât și în afara lui, la scara unui întreg popor. Toți „păreau să semene și fizic între ei, ca și cum un același desen ar fi fost multiplicat în misterioase scopuri artistice”; „măinile se înălțau și începeau să se zbată ritmic”; se vedea „uniformizarea până la schematism a expresiei” feței; ce frapa era „însălmântătoarea egalitate a reacțiilor și înfățișării lor”, „perfecta nivelare”²⁸.

Descrierea acestei scene trăite mereu și mereu de locuitorii României amintește de momentele de delir colectiv, de exemplu „the Two Minutes Hate” din *Nineteen Eighty-Four*²⁹, ca și de imaginea emblematică a societății collectiviste pe care o dădea Evgeni Zamiatin în romanul anti-utopic de la începutul regimului sovietic, *МЫ* (Noi) (1920): „Every morning, with six-wheeled precision, at the same hour and the same moment, we – millions of us – get up as one. At the same hour, in million-headed unison, we start work; and in million-headed unison we end it. And, fused into a single million-handed body, at the same second, designated by the Table [of Hours], we lift our spoons to our mouths. At the same second, we come out for our walk, go to the auditorium, go to the hall for Taylor exercises, fall asleep”³⁰.

*

Ana Blandiana analizează în roman diferitele fațete ale comportamentului de *adaptare* la mediul de viață inuman al societății totalitare. Odată acceptat, „anormalul” devine „normă”; „normali” sunt cei care se supun, și care prin supunerea lor devin solidari cu structurile de putere³¹.

Adaptarea – docilitate și strategie de supraviețuire – se regăsește la toate nivelurile și e caracteristică tuturor categoriilor sociale. Cu acuitate sociologică, romanul se concentrează asupra a două categorii – intelectualii și țărani – și dezvăluie profunda degradare morală pe care au suferit-o și unii și alții.

În continuarea scenei de la bac, scriitoarea dă cheia uimitoarei lipse de revoltă de care dau dovadă cei cărora li s-a aruncat pâinea în apă. Imediat ce bacul se pune în mișcare, oamenii „își scoteau – femeile de sub șorturile umflate care le făceau să pară însărcinate, bărbații din căptușeala dublă a hainelor – alte pâini, pe care le așezau victorioși în sacose. [...] [P]aradoxul [...]

este că reușesc să viețuiască, și încă destul de bine. Aci se ascunde și misterul tăcerii. Nu numai faptul că nu le-a ajuns cuțitul la os interzice nesupunerea, ci și faptul că fiecare are câte ceva de ascuns, o mică neregulă, o mică hoție [...] un mic aranjament [...]. De altfel, cooperarea, complicitatea erau reciproce. Cei ce controlau știau foarte bine că femeile nu sunt toate însărcinate și bărbații nu sunt toți pieptoși”³².

Cum notam mai înainte, țărani din cartea Anei Blandiana nu sunt supuși la un genocid prin înfometare, ci la o înfometare simbolică. Deceniul '80 în România nu a fost (cu anumite excepții) sângeros – nici măcar în reeducarea pe care scriitoarea o descrie nu curge nici o picătură de sânge – dar a fost deceniul celei mai profunde degradări umane, al demoralizării generale. Pentru a supraviețui, oamenii erau nevoiți să încalce legile, iar încălcarea legii, asigurându-le supraviețuirea, îi aducea nu la revoltă împotriva stării de fapt, ci la supunere, îi integra în mod paradoxal în sistem.

Dacă în exemplul cu oamenii de pe bac, atitudinea generală ridică în special problema morală a nerevoltei, a docilității aparente și a duplicității (cu toate că e perfect moral ca oamenii să nu respecte o lege nedreaptă, adevărata problemă fiind opoziția între legile zilei și Dreptate), de o cu totul altă gravitate e mecanismul cooperării cu aparatul de represiune prin delațiune, ceea ce înseamnă a face conștient, pe ascuns, rău celorlalți, temă căreia Ana Blandiana îi dedică o mare parte din carte.

Sertarul cu aplauze începe și se sfârșește printr-o scenă identică: o percheziție în casa unui scriitor. Prima are loc în apartamentul din București, unde scriitorul e înconjurat de prieteni intelectuali. Ultima se petrece la țară, unde el s-a refugiat pentru a scrie. Prietenii intelectuali își arată pe deplin lășitatea, neîmpotrivindu-se la această intruziune, acceptând să fie „călcați în picioare și batjocoriți”, lăsându-se „manipulați ca niște păpuși de cârpe murdare”, ba chiar arătându-se îndatoritori față de invadatori, iar una din persoane, Maria, aruncându-se în brațele ofițerului de Securitate, cu acceptul soțului înșelat³³. În continuarea acestei scene, una din prietenile care fuseseră de față la percheziție, acceptă să devină colaboratoare a Securității, motivul părănd a fi ambițiile profesionale ale ei și ale soțului ei³⁴. În capitolul final, țărancă Frusinica, și ea prietenă a scriitorului, reacționează la fel ca intelectualele rafinate; în loc să sară în ajutorul victimei, trădează și ea, aruncându-se, cu o totală lipsă de pudoare și chiar cu aparentă bucurie, în brațele reprezentantului puterii³⁵.

Deosebit de revelatoare este și scena în care țărancă Paraschiva acceptă complicitatea cu poliția politică, angajându-se să dea informații despre scriitoarea Ana Blandiana și soțul ei:

„– Ai fi dumneata în stare, dacă-ți dau un carnet și un pix să scrii numerele mașinilor care vin aici la doamna Anișoara și la domnu Romică? [...]

– Da ce-ți trebuie dumatăle să le știi?

– Păi, treaba dumatăle nu-i să întrebi, ci să faci

cum îți spun, dacă vrei să ai încă atâta pensie câtă ai...

– Doamne ferește, da nu-i ceva să le fac rău, te văd om învățat, nu cred să fii în stare...

– Sigur că nu, numai că-i mare secret, nimeni nu trebuie să știe, ca pământul. Pot să vorbesc și cu brigadieru să-ți trimită niște lemne...

– Am văzut eu că ești om cu milă și cu frică de Dumnezeu și că nu-mi pierd vremea cu dumneata.

– Păi pe cine s-ajutăm și noi, dacă nu o femeie deșteaptă ca dumneata?

– Așa, așa, maică, așa... că ajunsei să am și eu un bix ca domnu Romică, că toată viața scrisi numa cu sapa. Da acum, el cu sapa, eu cu mapa, se-nvârti roata.

– Coană Paraschivo, să știi că eu nu glumesc și să nu glumești nici dumneata, căci cu mine nu-i de glumit. Dacă-i spui cumva doamnei Anișoara sau lui domnu Romică de vorba noastră...

– Da ce-s proastă, maică? Ce le pasă lor de vorba noastră, ce, au ei timp de noi? Toată ziua cu nasu-n carte..."³⁶.

Scena surprinde jocul psihologic între femeia de la țară și agentul Securității. Paraschiva se arată la început circumspectă („Da ce-ți trebuie dumatăle să le știi?”), dar cedează la prima amenințare, legată de pensie. Femeia nu vrea să-și piardă pensia (echivalentul „pâinii de toate zilele”), obiectul prim al șantajului la care este supusă. Din momentul în care a cedat, ea începe să-l idealizeze pe șantajist pentru a se justifica pe sine („te văd om învățat”, sigur că nu vrei să le faci un rău). Odată prinsă în plasă, agentul trece de la șantaj la recompense („Pot să vorbesc și cu brigadieru să-ți trimită niște lemne”) și la lingușiri („o femeie deșteaptă ca dumneata”), iar ea își continuă idealizările și (auto)justificările, adică minciuna („ești om cu milă și cu frică de Dumnezeu”, spune ea tocmai în fața lipsei de milă și de frică de Dumnezeu). Într-un ultim moment ies însă la iveală mecanisme încă mai murdare: invidia țăranei față de intelectuali, resentimentul față de ceea ce nu înțelege, dorința de revanșă socială și iluzia că prin delațune, prin a fi angrenată în aparatul de represiune, ea urcă treptele ierarhiei sociale (am și eu „bix”, s-a întors roata, ce, lor le pasă lor de noi?). Lucrul cel mai grav este că la sfârșit femeia pare să facă răul conștient și că aceasta îi dă chiar o satisfacție. Comunismul apare astfel ca acea formă de societate care provoacă o explozie a răului din fiecare om și care se bazează tocmai pe ce e mai rău în fiecare.

Faptul că Ana Blandiana înregistrează specificul țărănesc al Paraschivei (graiul ei cu pronunțarea și sintagmele caracteristice) este și el semnificativ. Multiplicând planurile, mișcându-se de la o categorie socială la alta, scriitoarea dă o imagine de ansamblu a unui întreg popor de „oameni noi”.

*

Ana Blandiana își dă bine seama că în spatele acestei adaptări a mai rămas o zonă de luciditate, de „conștiință critică”³⁷. Descriind scenele de aplauze, ea notează în mai multe rânduri acel „clipit șmecheresc”



din ochi, acea auto-ironie prin care omul se separă de propriul său comportament, de masca de ocazie pe care și-a pus-o³⁸. „Pentru o clipă am avut [...] viziunea unui popor întreg aplaudând cu disperare, cu furie, cu exasperare, apărându-se în felul acesta, rezistând, transformând masca anchilozată a admirării într-un scut folosit cu ingeniozitate tocmai împotriva obiectului de admirat”³⁹. Un clipit din ochi, o privire sunt suficiente pentru a arăta detașarea cu care fiecare își joacă rolul, și sunt echivalentul bancului, anecdotei politice, creație colectivă ce a reprezentat una din formele de rezistență la comunism.

Spre diferență de Vladimir Bukovski, care a adus un omagiu anecdotei politice⁴⁰, Ana Blandiana consideră umorul, deriziunea, ironia, pe care conștiința colectivă le folosește pentru a demasca absurdul și minciuna cotidiană, drept o formă de evaziune, un machiaj, o fugă care dă numai iluzia revoltei și justifică lipsa de acțiune, în ultimă instanță, un comportament duplicitar și o manieră paradoxală de adaptare la mediu: „existența acelei incipiente conștiințe critice nu-i împiedecase, ci, dimpotrivă, îi ajutase să se supună, le dăduse argumente să-și continue degradarea”⁴¹. Insistând asupra acestei idei, ea scrie în roman: „Sunt obosit de a auzi mereu că numai umorul, bătaia de joc, luarea peste picior, neluarea în serios, râsul ne salvează, că numai ele ne mențin în viață. [...] Toate victoriile noastre sunt secrete [...]. Umilințele în schimb, schingiuirile, sunt în văzul tuturor [...] [B]iata floriceică găsită de mine în deșert este o buruiană”⁴². În poemul „Liant”, cuvintele ei sunt încă mai dure: „Doar disperări desperecheate/ Și conservate în umor/ (Ca niște foetuși otrăviți/ De chiar metabolismul mamei/ Și puși în spirt – dovezi și mostre –/ A vieții scurse fără rost)”⁴³.

În viziunea scriitoarei, umorul nu este radical subversiv, el se substituie adevăratei revolte, devenind o minciună în plus într-un univers malefic, al falsului și „contrafacerii” generalizate⁴⁴. Deși dând impresia că bunul simț s-a păstrat în pofida răsturnării rostului lucrurilor și că între oameni există încă o solidaritate (caracterul colectiv al umorului politic), anecdota nu poate suplini absența gravă a solidarității într-o societate

adânc atomizată (cel mai clar exprimate prin sistemul delațiunii). Distanțarea ironică este de o mică valoare într-o societate în care puterea, dorind evident să modeleze și conștiințele, se mulțumește totuși cu comportamentele de adaptare pe care le-a creat⁴⁵. Conotația negativă a râsului apare puternic în finalul apocaliptic al cărții (la care mă voi întoarce), care se derulează pe fundalul sonor al unor neîntrerupte cascade de râs⁴⁶.

*

Una din întrebările esențiale ale cărții se referă la „ființa colectivă”. Scenele se constituie într-un material sociologic, selectat cu grijă pentru a fi caracteristic și comentat direct sau indirect de autoare. Analizele nu se referă însă numai la nivelul sociologic, ci prin sociologie și psihologia mulțumii, ele tind să pătrundă la un alt nivel, cel al „ființei naționale”, care nu este o categorie de statistică sociologică, ci una morală și spirituală.

Emblematic sunt aici scenele de mulțime, de la scena de la bac și sesiunile de aplauze la experimentul de solidarizare și de revoltă pe care îl face unul din personaje. Mulțimea pare a se recunoaște în discursul incendiar al acestuia, dar se împrăstie la cea mai vagă amenințare, prezența aparatului represiv și a unui aparat de filmat fiind o amenințare în sine: „Priveliștea [...] acelei viermuiei dezarticulate, dezgustătoare, tabloul acelei spaime în care nu intra în joc moartea, ci numai viața cu socotelile ei meschine și fantezmele ei jalnice, scena acelei fugi dezlănțuite, deznădăjduite, dezgustătoare, a fost pentru mine [...] definitiva lecție de psihologie a poporului meu [...] oribil câmp de luptă pe care nu căzuse nimeni, pe care se luptaseră numai șmecheria și simțul de conservare”⁴⁷.

Scriitoarea vede aici mai mult decât o caracteristică psihologie a mulțimii, ea vede „definitiva lecție de psihologie a poporului meu”. De aceea întrebările ei și ale personajelor sale merg către rădăcinile acestui comportament, interrogând, prin filtrul durerii prezente, istoria de veacuri în care românii par a se fi mulțumit să fie „sub vreme”, „întotdeauna slabi, mereu cucerți, mereu supuși, mereu călcați în picioare”⁴⁸.

Ana Blandiana știe foarte bine că pasivitatea actuală este dezmințită de împotrivirea excepțională de care a dat dovadă poporul român la începutul comunismului sub forma „rezistenței din munți”, că atitudinea de supunere este o urmare a represiunii sângeroase și a exterminării elitelor țării⁴⁹. Pasivitatea și atomizarea pe care cu exasperare le constată în jurul său o fac însă să se întrebe dacă poporul a dispărut – căci un popor fără „liant”, fără solidaritate, nu poate fi un popor⁵⁰ – sau dacă nu cumva în această pasivitate se ascunde înțelepciunea de milenii a unui organism colectiv al cărui rost este de a supraviețui: „ceea ce, văzut din afară, din agitația anilor și deceniilor poate apărea ca o pasivitate, ca o impasibilitate, inexplicabile, de neînțeles, este în adâncul mileniilor un eroism liniștit, mineral, implacabil. [...] [V]iața nu-și permite niciodată să se riște pe sine, tocmai pentru că mai presus de ea nu

este nimic, iar ea este egală sieși, de la amoebă la scoarța cerebrală”⁵¹.

Frumoase în aparență, cu respect față de miracolul vieții, și transmițând indirect o considerație pentru poporul care a reușit să-și „perpetue[ze] ființa” în ciuda vicisitudinilor istorice⁵², cuvintele nu pot ascunde că poporul este văzut aici ca o existență biologică, natură și de fapt nu cultură, organism și nu spirit. Aceeași idee exprima poeta și într-unul din celebrele ei poeme subversive: „Eu cred că suntem un popor vegetal/ – Cine-a văzut vreodată/ Un copac revoltându-se?”⁵³. Atât cititorii cât și aparatul de putere au interpretat poezia (care a fost imediat interzisă) în spiritul în care fusese scrisă, nu ca o laudă a înțelepciunii „vegetale”, ci ca un strigăt de revoltă, un îndemn de a trece de la nivelul biologic la cel al responsabilității, al deciziei morale. Sensul acestei poezii, spune Ana Blandiana, era „un strigăt de exasperare și de speranță. [...] Cea mai fierbinte dorință a mea era ca la întrebarea din ultimul vers «Cine-a văzut vreodată un copac revoltându-se?» să pot răspunde: «Eu!»,”⁵⁴.

Reflectând asupra prezentului, Ana Blandiana distinge între existență biologică și existență morală, între „mulțime”, „viermuială” sau „populație” (noțiuni cantitative) și „popor” (noțiune calitativă). „Suntem singuri, ei sunt un întreg popor”, spune cu disperare disidentul din *Sertarul cu aplauze*, confruntat cu mulțimea uniformizată și lașă. La care însă primește un răspuns din adâncurile credinței și ale speranței: „Noi suntem poporul”⁵⁵. Acest răspuns reflectă convingerea profundă a scriitoarei: „Poporul este, cred eu, acea parte, adesea extrem de redusă, care rezistă, gândește și face să se învâртеască roata istoriei. Restul e populație”⁵⁶.

„Poporul” apare astfel ca o personalitate morală și spirituală, pe care „adesea” doar puțini o reprezintă, puținii care sunt purtătorii valorilor autentice ale comunității și care în felul acesta sunt expresia adevăratului popor.

*

„Noi suntem poporul”! Încheiat în acest punct culminant, *Sertarul cu aplauze* era un strigăt de revoltă și de speranță, care a părut să se realizeze în mod miraculos prin evenimentele din decembrie 1989 (revolta populară și căderea regimului lui Nicolae Ceaușescu). „Noi suntem poporul” reprezintă în arhitectura cărții speranța, nu însă și realitatea descrisă. Ultimul capitol, adăugat de scriitoare în 1991, este apocaliptic, și el pare să datoreze mult experienței dureroase a primei etape post-comuniste care a adus adevărata revelație a degradării morale provocate de comunism.

Acest ultim capitol se bazează pe imaginea biblică a potopului. Ca în textul biblic, potopul este pedeapsa pentru păcatele de care toți sunt vinovați. Scriitorul care din planul metaficțiunii vrea să se delimiteze de structura de putere, interpellând ofițerii de Securitate: „Sunteți personajele mele!”, pare să-și recunoască o responsabilitate care depășește cu mult cadrul literaturii:

„Eu sunt părintele acestor monștri”⁵⁷. Vina este deci colectivă, chiar dacă pentru mulți ea nu a constat decât din suportarea unei insuportabile realități.

Spre diferență însă de Vechiul Testament, potopul din *Sertarul cu aplauze* nu vine dinafară, ci dinăuntru. Nimicirea vine din interior, din însăși substanța totalitarismului care a adus tot ce e mai rău în oameni la suprafață. Ptopul nu este așadar curățitor, creând posibilitatea unei noi vieți pure, ci dimpotrivă pângăritor. Ptopul este imaginea a ceea ce a însemnat comunismul: „apa murdară [...] creștea ca un aluat [...] tulpure, umflată de gunoarie, înmulțită de dejecții, colorată cu otravă [...]”. Universul întreg părea că se topise [...]. Era o curgere furioasă, clocotitoare, exprimând cu greu și insuficient o ură de nestăpânit, frământată în sine însăși și rămasă acolo, otrăvitoare. [...] Murdăria și ura”⁵⁸.

În această catastrofă nu toți pier. Semnificația potopului din Vechiul Testament este inversată. Nu „dreptul lui Dumnezeu” supraviețuiește, ci personajele cele mai josnice ale cărții. Ele sunt înghițite de valuri, dar continuă să trăiască, mișcându-se, vorbind, râzând mai departe într-o existență care nu e subacvatică, ci e existența în *mlaștină*. Aceștia sunt cei care „se adaptează”, „își transformă plămânii în branhii și pielea în solzi” – trecerea la o altă specie fiind simbolul cel mai puternic al „omului nou”⁵⁹.

Cei care pier sunt scriitoarea vizibilă în planul de metaficțiune al cărții și dublul ei, scriitorul Alexandru Șerban. Pieirea lor arată catastrofa comunismului, căruia nimic bun și pur nu pare a-i putea rezista. Deși dorește să-și salveze personajul („Deschide aripile”, fugi, îl imploră ea), ea nu poate, așa cum scrie, schimba cursul lucrurilor și crea un alt final decât cel pe care i-l impune realitatea, căci cartea nu poate fi altceva decât „oglină” realității⁶⁰.

Catastrofa finală este punctul culminant al procesului de înămolire spirituală cu care se deschide cartea (mlaștina „le umple gura și ochii”, „le trece peste cap”. „Dar uite că mlaștina nu se termină”, iar ei nici nu încearcă „să înnoate, să lupte să scape, să asaneze noroiul sau cel puțin să ajungă ei la un liman”⁶¹) și care se desfășoară pe tot parcursul ei. Folosind simbolul arhetipal al mlaștinii, Ana Blandiana își comunică mesajul prin filtrul marii tradiții a literaturii europene. Mlaștina e prezentă la John Bunyan, în celebrul *The Pilgrim's Progress* (1678-1688), unde sufletul omului sub apăsarea păcatelor se înămolește în disperare⁶². Ea apare pregnant în basmul lui Andersen „Fata care a călcat pe pâine” (1859), unde eroina, al cărei suflet este bolnav de trufie, închistat în sine și capabil de crimă, aruncă în noroi, ca pe o piatră pe care să pășească fără a se murdări pe picioare, pâinea pe care trebuia să o ducă părinților, și se scufundă o dată cu ea în mlaștina care se dovedește a fi pasajul de trecere către iad⁶³. La Virgil (*Eneida*) și la Dante (*La divina commedia*), însuși fluviul Styx, care înconjoară infernul, este o mlaștină neagră⁶⁴. În plus, amănunt interesant, numele de Styx derivă din verbul grecesc „stugeo”, „a urî”, semnificație pe care

Blandiana o scoate în evidență. Simbolul mlaștinii din *Sertarul cu aplauze* sintetizează astfel perfect lumea păcatului, murdăria sufletească, spațiul infernal creat de comunism, moartea unui întreg popor.

*

Peste catastrofa morală, simbolizată prin potopul de „murdărie și ură”, se suprapune o altă imagine legată de elementul lichid: cea a Dunării, care reprezintă natura indiferentă care creează și distruge (din aluviuni se formează o insulă, cu viața ei vegetală; la inundații insula este distrusă), și care, simbol al trecerii și uitării, șterge civilizațiile trecute⁶⁵. Acest fundal al Dunării scoate în evidență precaritatea culturii, supusă timpului, fragilitatea efortului uman, și subliniază încă mai mult opera distrugătoare a comunismului care șterge conștient cultura, arta, istoria și monumentele care exprimă spiritualitatea poporului (demolările).

La polul opus, cartea aduce ca un semn ascuns, prezența bisericilor, apariții în „ceață”, amintiri și ruine, scânduri „sfărâmate” care mai păstrează încă „urme de pictură”, bărne sculptate „ca o funie, menită să lege strâns lucruri, care altfel s-ar fi risipit fără speranță în timp” și să păstreze „legătura dintre cer și pământ”⁶⁶. Ele sunt „o confirmare a unei realități mai puternice și mai vechi decât contrafacerea” prezentă, decât falsul existențial instaurat de comunism⁶⁷. Ca un simbol al speranței, „într-o biserică plină de crăpături, cu mușchiul crescând printre dalele pardoseli”, „un preot absolut singur” continuă să slujească liturghia, iar în pronaos, „izvorul tămăduirii”, „făcător de minuni”, continuă încă să susure, „amplificat de zidurile umede și mucegaite de umezeală”⁶⁸. Aceasta este contrariul apei „murdare”, bolnave: este „apa vie”, din „împărăția” care nu e a „acestei lumi”, și care continuă să existe împotriva istoriei dezaxate. Iar în ciuda închisorii, reeducării și degradării generale, apare un personaj înzestrat cu o mare „putere”, enigmatic, în care revolta se îmbină cu mila, și realismul cu speranța:

„[P]e fața lui se citea o compasiune [...] îndurerată [...] [Î]mi era deodată foarte apropiat și cunoscut de mult. Din copilărie și din icoane. [...]”

– Săracii de ei! [...] Nu știu ce fac. [...] Noi suntem poporul, spuse târziu și aproape în șoaptă, în timp ce [...] ochii i se umplură de lacrimi. Apoi zâmbi ca-n icoanele copilăriei și se așeză lângă mine pe bărnă, așteptând”⁶⁹.

Imaginea sugerează prezența lui Iisus („din icoane”; „Nu știu ce fac”, Luca 23,34), care în ciuda bisericii distruse, din care nu a mai rămas decât o bărnă, continuă să fie alături de cei care suferă, și în același timp arată ce înseamnă omul ireductibil, chip al lui Dumnezeu.

*

Sertarul cu aplauze, scris în condițiile supravegherii permanente din partea poliției politice, expresie a nevoii vitale a scriitoarei de a spune adevărul despre lumea în care trăia, face parte din literatura de

mărturisire, în sensul definit de Cornelia Comorovski: „Acte de parole, la littérature du témoignage restituée à la langue son droit à la fonction référentielle qui lui avait été refusé et libère ainsi le réel du silence – la vérité de fait *existe seulement dans la mesure où on en parle* – ou d’un discours piégé qui l’enchaîne; en les nommant, elle sauve les faits de l’inexistence. La littérature du témoignage se distingue du texte documentaire qui se réfère aussi à des faits et des événements, par son pouvoir de trouver des mots pour la réalité complexe des faits, des événements et de la souffrance qu’ils ont engendrée”⁷⁰.

Citit astăzi, *Sertarul cu aplauze* are valoare memorialistică, de reflecție morală permanent actuală, de analiză a fenomenului totalitar și de exorcizare a demonilor care bântuie încă societatea post-comunistă nu pe deplin vindecată. Ea reflectă conștiința Anei Blandiana ca scriitor național, „solidar [...] în eternitate” cu poporul său: „Adevărata expresie a dragostei scriitorului pentru poporul care l-a născut este, cred eu, încăpățânarea de a-l cunoaște cât mai adânc și de a-l exprima cât mai total, cât mai crud, fără a încerca să-l înfrumusețeze”. „Desigur, sunt momente în istorie în care literatura nu este o artă, ci o posibilitate de a gândi, și atunci scriitorul poate să devină profesorul de demnitate al poporului său”⁷¹.

Monica Papazu este absolventă a Facultății de Limbi Romane a Universității din București, secția franceză-engleză, cu lucrare de diplomă în literatura comparată (1977). S-a stabilit în Danemarca din 1980, unde a predat literatura comparată la Universitatea din Odense și teologia ortodoxă la institutul teologic de studii postuniversitare din Loegumkloster. Lucrează în prezent ca cercetător independent. Este autoare a unui număr mare de eseuri de literatură, istoria ideilor, istorie și teologie, publicate în reviste din Danemarca, Franța, Belgia, Spania, Finlanda, Serbia, USA, și a următoarelor cărți în limba daneză: *Den ukendte Eugène Ionesco* (Necunoscutul Eugène Ionescu) (1995), *Diamantbroen: Om den Orthodoxe Kirkes univers* (Podul de diamant: Despre universul Bisericii Ortodoxe) (1995), *Det sidste slag paa Solsortesletten: Den nye verdensorden – den nye totalitarisme* (Ultima bătălie de pe Câmpia Mierlelor: Noua Ordine Mondială – Noul totalitarism) (1999), *Det hvileløse hjerte* (Inima neliniștită – eseuri despre destinul Europei) (2004), *I Guds klare solskin: H.C. Andersens kristne eventyr og historier* (În lumina clară a lui Dumnezeu: Basmele și povestirile creștine ale lui Andersen) (2006), *Kosovo – Frontlinjen mellem kristendom og islam* (Kosovo – Frontiera dintre creștinism și islam) (2007), *Signalement af Danmark og dansk åndsliv* (Danemarca și spiritul culturii) (2013).

Ana Blandiana, *Spaima de literatură*, București, Humanitas, 2004, pp. 186, 7, 225, 231, 238, 252-253, 264, 271-272.

² Gérard de Nerval, *Les filles du feu*, Paris, Michel

Lévy Frères, 1856, p. 113.

³ Ana Blandiana, „Știu puritatea”, în *100 de poeme*, București, Editura Tinerama, 1991, p. 30.

⁴ Ion Barbu (1895-1961), *Joc secund – Juego segundo*. Edición bilingüe rumano-española. Traducción de Victor Ivanovici y Omar Lara. București, Editura Minerva, 1981, pp. 196-197.

⁵ Blandiana, *Spaima de literatură*, p. 225.

⁶ *Ibid.*, pp. 15, 264.

⁷ Stéphane Courtois, *Communisme et totalitarisme*, Paris, Editions Perrin, 2009, pp. 448-456.

⁸ Blandiana, *La cules de îngeri*, vol. II, Editura LiterNet, 2003, pp. 57-59.

⁹ Blandiana, *Spaima de literatură*, p. 109.

¹⁰ Blandiana, *La cules de îngeri* II, p. 59.

¹¹ <http://www.jurnalul.ro/stire-decembrie-89/zborul-si-caderea-lui-ceausescu-70145.html>.

¹² *Spaima de literatură*, p. 230.

¹³ *Sertarul cu aplauze*, București, Editura Tinerama, 1992, p. 184; *Spaima de literatură*, p. 35.

¹⁴ *Sertarul cu aplauze*, pp. 282-283; *Spaima de literatură*, p. 289.

¹⁵ George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949), Penguin Books, 1981, pp. 10, 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ *Sertarul cu aplauze*, pp. 68, 72.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 70, 172.

²⁰ *Ibid.*, p. 343.

²¹ *Spaima de literatură*, p. 30; de asemenea pp. 184-185.

²² *Sertarul cu aplauze*, p. 16.

²³ *Ibid.*, pp. 73, 140-143, 289-293, 322-324. Lucia Stoica, Lidia Anania, Livia Melinte, et al., *Biserici osândite de Ceaușescu, București 1977-1989*, București, Editura Anastasia, 1995. Sala 75 a Muzeului din Sighet este dedicată demolărilor din anii '80.

²⁴ *Spaima de literatură*, p. 293.

²⁵ *Sertarul cu aplauze*, pp. 173-174.

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

²⁷ *Ibid.*, pp. 327, 97.

²⁸ *Ibid.*, pp. 95-99, 324-327.

²⁹ Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, pp. 15-16.

³⁰ Yevgeny Zamyatin, *We*. Translated by Mirra Ginsburg. New York, Viking Press – Bantam Book, 1972, 4th printing, p. 12.

³¹ *Sertarul cu aplauze*, pp. 258-261.

³² *Ibid.*, p. 174.

³³ *Ibid.*, pp. 25-37.

³⁴ *Ibid.*, pp. 38-42.

³⁵ *Ibid.*, pp. 341-342, 344-345, 347-350.

³⁶ *Ibid.*, pp. 78-79.

³⁷ *Ibid.*, pp. 326-327.

³⁸ *Ibid.*, p. 326.

³⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁰ „Je crois qu’un jour ou l’autre on élèvera chez nous un monument à l’anecdote politique. [...] L’anecdote, dans sa simplicité, met à nu l’absurdité de toutes les ruses de la propagande. Elle a survécu à toutes les périodes les plus pénibles, elle a tenu tête, elle s’est diversifiée en donnant naissance à de véritables cycles et on peut étudier, d’après elle, toute l’histoire du pouvoir soviétique. Il est aussi important de publier un recueil complet des anecdotes que d’écrire une histoire véridique du socialisme”. Vladimir Boukovsky, *...Et le vent reprend ses tours: Ma vie de dissident*, Paris, Laffont, 1978, p.135.

⁴¹ *Sertarul cu aplauze*, p. 327.

⁴² *Ibid.*, p. 271-272.

⁴³ „Liant”, în *100 de poeme*, p. 115.

⁴⁴ *Sertarul cu aplauze*, p. 207.



FARKAS Jenő

Fată tânără citind în fața ferestrei

În viață există câteva imagini care ți se imprimă pentru totdeauna în memorie. Ele te bântuie și participă la cele mai profunde mișcări ale spiritului. S-a întâmplat că în toamna anului 1966, fiind student la Cluj, am vrut să intru la bibliotecă. Era o zi de toamnă însorită și, când am deschis ușa, am zărit o fată citind în fața ferestrei luminate puternic. Cele două aripi cu geamuri ale corpului de bibliotecă erau deschise, fata citea cu capul ușor aplecat în față. Părul negru, bogat, parcă îi acoperise toată ființa, ca un voal. Stătea exact în cadrul ferestrei, cu o sobrietate intimă, ca o statuie îmbrăcată într-o fustă albastră și bluză albă. În afară de noi doi nu era nimeni în sală și nu știam cui să mă adresez. Deodată, și-a înălțat capul și mi-a aruncat o privire scurtă. Când am recunoscut-o, am ieșit din sală fără să scot o vorbă, poate de timiditate. Totul n-a durat nici măcar un minut. Apoi, am încercat să traduc versuri precum „Ploile feciorelnice și ploile-dezlănțuite femei” sau „Și-mi stă bine cu franjuri ploi în păr”, și mi-am dat seama că e vorba de mult mai mult decât de un simplu descântec incantatoriu. Pentru mine era un rit al inițierii adolescenței în lumea adulților, un dans-ritual al ploi ca simbol al germinației și al fertilității, căci poeta-Danaë, închisă în turnul plin de convenții al cotidianului, într-o rutină împinsă la maximum, așteaptă sosirea lui Zeus, transformat în ploaie de aur ca din dragostea lor să se nască copilul-operă. De atunci mi-am dat seama că mulți traducători se vor înșela în interpretarea acestui tip de poezie, foarte simplă și transparentă, în aparență, însă cu atât mai polifonică și plină de un substrat arhaic, accentuat feminin. Însă studenția mea clujeană s-a terminat brusc, pe urmă am ajuns în Capitală, tot student. Aici am văzut-o mai des pe poeta-Danaë în diverse locuri „ca o taină curată” și mă gândeam unde o fi acel „celălalt capăt” al ei. Mai târziu, la Budapesta, am predat ani în șir poezia ei în cadrul cursurilor de literatură română contemporană. Cu timpul, am început să frecventez și eu muzee din alte țări, și imaginea de poeta-Danaë s-a impregnat de atmosfera portretelor feminine ale lui Johannes Vermeer. Tabloul de la Muzeul din Dresda (*Fată tânără citind în fața ferestrei*) sau cel din Amsterdam și, mai ales, *Fata cu mărgea* de la Mauritshuis (Haga) mi-au adâncit impresiile mele de atunci, de la întâlnirea noastră în bibliotecă. Astfel, poeta mi-a devenit un model iconic de naturalețe, finețe și distincție feminină. Privirea ei mi se părea cea a fetei cu mărgea și cu turban (bineînțeles, fără gura întredeschisă!). Modelul s-a născut, astfel, dintr-o puternică reacție subiectivă de câteva secunde petrecute într-o bibliotecă.

Mare mi-a fost mirarea când în 1990, într-un interviu, întrebând-o pe poetă despre „poezia feminină”,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 344, 347-348.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁴⁹ *Spaima de literatură*, pp. 292-293.

⁵⁰ „Ce ne lipsește? Ce liant / A fost sustras de la-nceputuri / Nisipului ce face valuri / Redesenate de-orice vânt”: „Liant”, în *100 de poeme*, p. 115.

⁵¹ *Sertarul cu aplauze*, pp. 296-297.

⁵² *Spaima de literatură*, p. 291.

⁵³ „Eu cred”, în *100 de poeme*, p. 75.

⁵⁴ *Spaima de literatură*, p. 205.

⁵⁵ *Sertarul cu aplauze*, p. 331.

⁵⁶ *Spaima de literatură*, p. 296.

⁵⁷ *Sertarul cu aplauze*, pp. 338, 344.

⁵⁸ *Ibid.*, 347-348.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 350. (Imaginea este, evident, de aceeași factură ca „Rinocerii” din piesa lui Eugène Ionesco).

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 350-351, 343.

⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

⁶² „The name of the slough was Despond. Here, therefore, they wallowed for a time, being grievously bedaubed with dirt; and Christian, because of the burden that was on his back, began to sink in the mire”. John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, London, The Religious Tract Society, 1916, p. 23.

⁶³ H.C. Andersen, „Pigen, som traadte paa Brødet”.

Basmul a fost tradus în română: „Fata care a călcat pe pâine”, în Andersen, *Povești*, traducere de Liviu Mateescu, București, Editura Flamingo GD, 2005, pp. 264-272.

⁶⁴ Virgil, *Eneida*, VI, 323-324, 369, 439; Dante, *La divina commedia*, *Inferno*, VII, 102-129.

⁶⁵ *Sertarul cu aplauze*, pp. 178-180; 345-346, 184, 219.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 90-93, 120, 322-324.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 322-323.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 286-287.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 328-329, 331.

⁷⁰ Cornelia Comorovski, „Une introduction à la littérature du témoignage”, în *Littérature du témoignage. Europe du Centre et de l'Est. Actes du Colloque d'Angers des 3 et 4 avril 1992*. Textes réunis par Cornelia Comorovski. Angers, Presses de l'Université d'Angers, p. 15.

⁷¹ *Spaima de literatură*, p. 168.

fapt care nu i-a plăcut deloc, a negat cu oarecare vehemență existența a două tipuri de poezie (feminină/masculină). Iar la sfârșit a adăugat: „V-am mai văzut undeva, nu?”. Poate, am răspuns. După aceea ne-am întâlnit de câteva ori, și mereu aceeași scenă: „Parcă v-am mai văzut undeva, Domnule”. Cu siguranță, Doamnă! Poeta-Danaë, poeta-fată-cu-mărgea de fiecare dată își căuta în privirea mea fosta ei ființă de *atunci* și *acolo*, în fața ferestrei de la bibliotecă. Aș dori să mă mai întrebe de foarte multe ori: Domnule...!?

Viorel CHIRILĂ

Ana Blandiana și neomodernismul

Ideile de mai jos sunt o încercare de a contura câteva punți între creația Anei Blandiana și ansamblul de înnoiri neomoderniste aduse de „generația candorii” în lirica românească. Apartenența poetei la acest demers estetic-ideatic nu a fost negată de nimeni, mai puțin s-a insistat pe inventarierea trăsăturilor care-i definesc locul, diferența specifică, contribuția la îmbogățirea discursului și imaginarului acestei generații. În ciuda absenței unui program estetic explicit, fiecare șaizecist și-a adus contribuția la întregirea procesului de regenerare și înnoire a literaturii prin curajul experimentelor și al tatonărilor în direcția ineditului.

Neomodernismul creației poetice a Anei Blandiana se întemeiază în primul rând pe *efortul de sincronizare a actului său creator cu spiritul epocii* în care acesta are loc, în virtutea lovinescianului „saeculum”, concretizat, în cazul său, în asimilarea filozofiei existențialiste, a ideilor și principiilor estetice moderne, a achizițiilor din psihologia abisală, din istoria religiilor, a vectorilor din evoluțiile viziunii despre modernitate: expansiunea amenințătoare a raționalismului și tehnicismului, declinul sacrului, problematica alienării, desfășurările social-politice curente etc. Dovadă în acest sens sunt abordările și rezolvările din eseuri, proză și poezie care se înscriu consecvent în grila existențialistă camusiană sau în cea urmată de G. Marcel și K. Jaspers, ce nu ignoră transcendența sau posibilitatea salvării prin trezire, salt la luciditate sau prin credință. Din această nevoie de racordare cu avangarda cunoașterii, de sincronizare cu spiritul tragicului secol XX, poeta aduce în textele sale absurdul istoriei, tematica nevoii exasperate de libertate spirituală, revolta împotriva anomiei, a ordinii alienante, impusă eului de „cei alți”. Camusiana implicare a intelectualului și a artistului ca factor de echilibru sau de ordonare în dinamica veacului va fi o constantă a imaginarului liric și epic al autoarei. Eul poetic din cele unsprezece volume de poezii sau protagoniștii din nuvele și romanul *Sertarul cu aplauze* sunt mereu conștiințe ordonatoare care trag semnale de alarmă sau se revoltă împotriva anomiei impuse abuziv



de puterea politică demonizată.

Neomodernistă este și *receptarea selectivă a tradiției moderniste interbelice în formule personale*, ca element de construcție a unui demers poetic propriu. Neomodernismul blandian asimilează în formule personale o serie de teme, motive, atitudini și soluții estetice interbelice și mai vechi, printre care critica a remarcat mai ales pe cele de sorginte blagiană. Drama existențială cu multe accente expresioniste mai ales din volumul *În marea trecere* are ecouri în fragilitatea și tragica aspirație spre sensuri și cunoaștere din volumul *A treia taină*. Aici eul liric este conștiința căzută într-o lume lipsită de sens, iar experiența trăită de acesta este asimilată mitului izgonirii din paradis. În schimb, proiectul erotico-arcadic din *Octombrie, noiembrie, decembrie* asimilează viziunea eminesciană din *Luceafărul*: mirele invocă să coboare în viața ființei feminine e un fel de Hyperion imaterial, ambiguu, mireasa o Cătălină tenace, savantă, provocatoare ce se hrănește din tensiunile spre absolut. Elementele viziunii eminesciene sunt asimilate într-un scenariu liric invers, din perspectivă strict feminină, de mare rafinament și originalitate. Un neomodernism mai lax ce nu se sfiește a se împrumuta din recuzita romantică, mai precis, de a se îmbrăca în veșminte neoromantice. Se poate adăuga și o evidentă voință modernistă de esențializare: actul erotic este în ultimă instanță cunoaștere, El devine expresia misterului, Ea este conștiința obsedată de cunoaștere, în căutare dramatică de sensuri. Cu aceeași profunzime și originalitate sunt asimilate ecourile expresionismului naturist și motivul panteist, din poezia lui Blaga sau paradisul fructifer, trăirile extatice în fața fructelor coapte, din lirica lui I. Pillat. Accentul poetei este și aici profund personal, în locul ispitei dezmărginirii și a fascinației cosmoteice în fața acestui paradis vizual și olfactiv, poeta preferă reveria melancolică generată de efemeritatea formelor vegetale înscrise în eterna reîntoarcere, seninele anticipări ale morții infiltrate în textura existentului. Bucolismul blandian capătă o pregnantă coloratură thanatică, devine reverie euthanasiacă (D. Micu). Interesat este faptul că somnul de sorginte blagiană (*Somnul din somn*) se colorează etic, devine o parabolă a boicotării istoriei, element de specific etnic, soluție de salvare din calvarul existențial, mai mult sau mai

puțin lăudabilă. Poeta asimilează și renovează lirismul social, eticul viguros, de proveniență ardelenască, dobândește în poezia sa, pentru o vreme, grație și delicatețe feminină, se rafinează în suita de contestații aluzive, de lamentații ale fragilității. Adevărat că altădată revolta devine diatribă sarcastică, înrudită cu patosul și grotescul expresionist. De asemenea, expresionista moarte a mitului, declinul sacrului, tragica ruptură de origini capătă în lirica poetei expresii de mare rafinament, deplin personale, de elegii ale inadecvării la prezent (*Refluxul sensurilor, Patria mea A4*). Racordarea la contemporaneitate și la modernismul interbelic aduce poeziei blandiene o notă de *livresc*, remarcată de critică, capacitatea de a valorifica atât relația directă cu viața cât și ecourile lecturilor fundamentale în care poeta se regăsește și cu care conștiința sa rezonază. E vorba de *livrescul* folosit ca pretext în unele poeme: mituri, nume de scriitori, viziuni filozofice, motive de mare circulație, evenimente din istorie etc. pe care autoarea le toarnă în tiparele poeziei sale neomoderniste.

Definitorie este și *inaderența la real, relația dramatică a eului poetic cu realul social-istoric*, care devine tot mai tragică. Aceasta evoluează de la contestare încrâncenată (*Călcâiul vulnerabil*), spre un refuz convertit în lamentație (*A treia taină*), ignorarea ostentativă a acestuia (*Octombrie, noiembrie, decembrie*), ca la alți neomoderniști, după care urmează o lungă etapă de sancționare sarcastică și de proiectare în configurații distopice (*Stea de pradă, Arhitectura valurilor, Soarele de apoi*) sau un refuz atenuat, mai selectiv și problematizator (*Somnul din somn, Ochiul de greier, Refluxul sensurilor, Patria mea A4*). În toate volumele autoarei vom discerne deci un refuz al mecanismului social pervertit, perceput ca univers discordant, fracturat, invadat de aberații și anomalii. Acesta e mereu un topos inacceptabil, fără fundament ontologic, incompatibil cu aspirațiile elitiste ale eului, marcate cu sigiliul nevoii de puritate. Candoarea angelică a eului nu se regăsește aproape nicăieri „acasă” în involuțiile aorgizante ale realului. Acesta e mereu străin, ordine absurdă impusă de „ceilați”, cu care eul se află într-o continuă confruntare, dispută morală și spirituală. Această relație tensionată cu realul social-politic se poate citi printre rânduri și în textele epice din volumul *Cele patru anotimpuri* și, mult mai explicit, în *Proiecte de trecut* și romanul *Sertarul cu aplauze*. Relația deficitară cu realul revine la fel de acut și în publicistică: *Cine sunt eu ?* sau *Ghicitul în mulțimi*.

Altă notă neomodernistă definitorie ar putea fi *centrarea întregului univers liric și epic pe problematica eului*, a conștiinței inocente căzute în lume. Eul are mereu prioritate în majoritatea textelor, toate configurările imagistice sugerează statutul privilegiat al acestuia, ca factor central al lumii imaginate. Pe de o parte, e un eu care privește spre toate formele onticului și ontologicului, interesat de tot

ce mișcă în jurul său, de măreția și declinul existenței, pe de altă parte, putem adăuga că întregul univers de forme se mișcă în jurul lui pentru a-i delimita statutul dramatic sau tragic. Scena poemului, labirintul în care acționează și evoluează personajele din proză sunt marcate de prezența eului dinamizator, căutător de perspective reflexive și întemeietor de sensuri. Acest *cogito*, ușor de receptat în grilă pouletiană, e poziționat în centrul lumii, judecă evoluțiile, proiectează viziuni proprii despre starea de lucruri, evaluează relația dintre putere și victime, pledează pentru valori, acuză aberațiile, demască fărădelegi, invocă ordinea mitică. Din această prioritate deținută de eu derivă și frecvența hipertrofieri a sa până la statutul de demiurg orgolios ce se închide în propriul univers – emanație a propriei facultăți imaginante. Există în conduita acestuia o preponderență a funcției imaginante și a voinței expresive asupra observației sau copierii realului. Discursul se naște preferându-se soluția substituirii realului cu viziunea emanată de eul poetic sau narativ. E de remarcat și faptul că viziunea se cristalizează la Blandiana mai ales prin esențializare și sublimare mitică a realului, fie în direcția paradisiacului, fie în linie demonic-infernală, acestea fiind cele două direcții extreme în care sunt proiectate construcțiile poematice și scenariile epice.

Poeta preferă perspectiva gravă, tragică asupra lumii. Există în viziunile poetei o atracție pentru proiecțiile complexe, contradictorii, ca un fel de fugă de riscurile unei lirism marcat feminin. În scenariile poetice se aduc frecvent percepții din registre opuse: delicatețe și gravitate, inocență și tragism, luciditate și gingășie, revoltă și angelism etc. Gravitatea substanțială e dublată mereu, la nivel formal, de dorința de seducție a caligrafului care-și pune în pagină viziunea atent stilizată. Totuși, în ansamblu, e ușor de constatat că meditația lirică blandiană este predominant gravă, de un fior tragic, asupra evoluției existentului. Experiențele variate, scenariile erotice, ceremonialul relaționărilor, contactul cu natura, raportul cu poezia și cuvântul etc. sunt trăite cu toată gravitatea specifică asumării existenței și a proceselor cognitive. Nicolae Manolescu nota: „gravitatea o prinde mai bine decât jocul, ea este mai acasă în ceremonial și chiar în mica solemnitate decât în familiaritate și comun”. De aceea și în puținele sale ispite ludice, atât de specifice confrăților neomoderniști, ea rămâne fundamental gravă, orice joc se încarcă de o inexorabilă tristețe thanatică, ca în cunoscutul *Portret cu cireșe la urechi*. Gravitatea viziunii nu se cantonează definitiv în nihilism, în explozie devastatoare pentru că are deschise căile de comunicare cu inocența și grația senzorială. Vorbirea despre moarte, timpul devastator, finitudine, predestinare, destin include acolade care au menirea de a atenua tragismul printr-o „anumită grație a jocului”, a înscenărilor rafinate, a nevoii de a fascina.

Creația Anei Blandiana lasă posibilitatea, mai mult decât a colegilor de generație, de a fi citită

ca *expresie a sentimentului existențial*. Privite în evoluție, poezia, proza și eseistica sa devin un fel de seismograf atent în primul rând la nuanțele și intensitățile sentimentului vital, al modului de a fi în lume. Sentimentul vieții și al relației cu lumea, clamat de expresioniști (*Weltgefühl*) este în această creație factorul care organizează desenul unui destin artistic exemplar, aventura existențială, victoriile și eșecurile, așteptările și frustrările. Sentimentul lumii canalizează potențialul vital, determină conștiința să acționeze, să prețuiască sau să disprețuiască modul de a fi în lume ca și modul de a fi al lumii. Discursul poetic debutează cu un sentiment plenar al vieții, nealterat de îndoieli și suspiciuni, axat pe trăire spontană a fiecărei clipe, fără a avea în spate frica de ratare sau risipire în rutină. E vorba de o vitalitate cuceritoare, concentrată pe descoperirea lumii. E viziunea adolescentină a candorii, curiozitatea calmă sau propulsată de elanuri în fața vieții care e percepută ca un dar. Din când în când, putem descoperi în aceste deschideri de început o intensificare a sentimentului vieții, de potențare a bucuriei de a fi în lume până la explozia dansului în mijlocul elementelor, când viața e văzută ca o descărcare frenetică de energii și orgolii adolescente, ca o sfidare mândră a obstacolelor. Ființarea e un privilegiu excepțional, o ocazie fascinantă de a rezona cu Marele Tot. Urmează apoi o fază mai puțin entuziastă, când sentimentul vieții e modelat de conștiința datoriei, viața e o luptă cu răul, e proiectată sub semnul necesității, al aspirațiilor și tragediilor din jur. Existență autentică înseamnă acum energie dirijată, candoare și implicare morală. Datoria devine adesea, prin asimilarea patosului activist al unor expresioniști, un sentiment demiurgic cu vocație restauratoare. Acesta presupune un eu orgolios care se crede capabil să recosmicizeze lumea. E o energie vitală călăuzită de obsesia întemeietoare, care lovește și demască prometeic tot ce nu e conform cu idealul de armonie originară. Schimbând registrul, poeta se apropie treptat de sentimentul fisurat al vieții, de o viețuire sub semnul neliniștii, hăituită de primejdii nenumite, frustrantă, unde contextul aberant dă eului conștiința de victimă trasă pe sfoară de destin. Viața nu mai e o bucurie, ci o dezamăgitoare cădere în vremelnicie și haos. Reprezentările acestei vitalități fisurate, mutilate vor fi căutate de acum în zona destrămărilor și destructurărilor practicate și de o parte a expresioniștilor interbelici europeni. De data aceasta este acuzată lipsa de echilibru, de statornicie și de puritate a lumii numai prin intermediul elegiacului. Viețuirea e o rătăcire alienantă, în absența sensului, printr-un labirint unde totul e tranzitoriu, lipsit de substanță și autenticitate. Criza existențială se intensifică, eul trăiește sentimentul unei vieți incomplete, maculate, sleite sau sincopate, de victimă fără vină. Lumea care nu se oferă cunoașterii, care nu se lasă modelată de conștiință hrănește apoi, pentru un timp mai lung reveria, construcțiile himerice, spațiile compensative, unde frustrarea este sublimată

în arhitecturi fascinante. Are loc retragerea din lume, când sentimentul vital și sentimentul de a fi în lume este redimensionat, adecvat unor spații mai restrânse ce oferă iluzia unui adăpost și al unui control asupra dinamicii ființării. Întoarcerea spre sine înseamnă o vitalitate surdinizată sub semnul erosului cast sau în vecinătatea eternului naturii. Vitalitatea este acum tot implicare, dar în fluxul și refluxul cunoașterii erotice, provocare și continență, e și reculegere în satul miresmelor sublime, în fața alcătuirilor sale inefabile, a fructelor în descompunere, a lecției exemplare de seninătate pe care o dă ordinea vegetală. Vitalismul este decantat prin experiența echilibrului și seninătății, ignorându-se frustrarea, neputința de a participa la dinamica socială. Eul se resemnează cu ispititoare perspectivă a somnului sau cu iluzia armoniei oferite de „ochiul de greier”. În locul dezamăgitoarelor expediții în miezul existentului sunt preferate reveriile delicate, alunecările în ireal, în orizonturile onirice sau thanatice, epurate de angoase. Un fel de nou paradis salvator cu mai multe cercuri, caligrafiate cu o înnoită sensibilitate și delicatețe. Vitalitatea iubitoare de himere armonioase, de regresii reconfortante, defulată în structuri ce întruchipează sublimul, frăgezimile, puritatea, inefabilul etc. nu se impune definitiv. Impulsul implicării, sentimentul fisurat al vieții, frustrările, energia interioară strivită duc discursul poetic dar și cel narativ spre o sinteză originală între strigătul expresionist și absurdul existențialist, care fac posibilă revolta camusiană ce implică clamarea tragismului existențial, proiecții apocaliptice, reprezentări demonic-infernale. Ființarea intră în faza sa cea mai critică, frustrarea existențială atinge paroxismul, ochiul poetic vede numai matricea infernală, monstruozițiile terestre și cerești, „ruina” perpetuă pe care e construită imperfecțiunea mundană. Imaginile sugerează abrutizarea sentimentului existențial, așa cum subliniază și criticul Iulian Boldea în monografia sa: „atmosfera poemelor fiind una apocaliptică, de surpare a lumilor, de aneantizare a ființei și de alienare a conștiinței ce nu mai întrevede nici o speranță în prezent ori viitor”. Inaderența depistează pretutindeni grotescul și hidoșenia, proliferare demonică a aberației. O „lume pe dos” construită cu cinism, împotriva idealurilor ființei. După această fază de absolutizare a sentimentului vital în criză, relația eului cu lumea și tensiunile ființării se mai echilibrează, criza va rămâne la intensități moderate. În ultimele volume de poezie, privirea eului se va împărți între deriva lumii prezente și dinamica procesului artistic, relația cu sensurile poetice care trebuie să se nască în textura poemului și a lumii sau regăsirea salvatoare a sinelui în fața paginii de manuscris. Sentimentul participării la existență este dat acum de o pendulare între semnele care vestesc declinul lumii sub presiunea timpului necruțător și bucuria fortificantă a scrisului, procesul rafinat de poetizare a propriei crize, a dureroasei înstrăinări de deriva și convulsiile incontrolabile ale prezentului.

Altă marcă neomodernistă remarcabilă este *căutarea și cultivarea insistentă a insolitului, a elementului novator*. Aici e vorba de o noutate de substanță și mai puțin de natură formală. Autoarea e preocupată ca marile teme și motive universale la care face apel să fie abordate din perspective și modalități inedite. Poeta caută mereu perspectiva, unghiul, relație relevantă pentru ca tema universală să favorizeze nașterea noului, a ineditului poetic, să ducă la expresia cea mai proaspătă, de o mare gravitate și care să capete o nouă și suavă vibrație. Poeta nu e atrasă de experimente de limbaj, de revoluționarea sintaxei poetice, de fracturări ale enunțului, ci de insolitarea unghiurilor de vedere asupra lumii. Recunoaștem la ea o anume ostentație în înnoirea unghiurilor și în curajul cu care abordează adevărurile conștiinței omului modern trezit într-o lume absurdă. Noul este aici furnizat de ineditul abordărilor, al perspectivelor din care decurg sensurile poetice. E vorba de noutatea atitudinilor și a gesticulației prin care eul se legitimează, de profunzimea reflecției asupra dilemelor și dramelor existențiale. Aceasta are surse foarte diverse, e generată de pendulările între tragismul social și cel existențial, adesea ultimul asimilându-l pe primul, de substituirile unuia prin celălalt. Noutatea meditației e dată și de asimilarea profundă a perspectivei existențialiste asupra destinului mundan. Eul poetic e obsedat de conceptul de autenticitate existențială, de situarea lucidă în lume, de incriminarea rutinei, a facticității, a automatismelor tradiționale, în locul cărora este preferată experiența creatoare și demersul cognitiv. De aici derivă numeroasele intervenții ale eului liric împotriva diverselor forme de alienare din existența semenilor, mai ales a celor în ipostază de victime ale mecanismului social. Noutatea substanței poetice blandiene derivă și din punerea situațiilor existențiale în ecuații dramatice, contradictorii, problematizante. Poeta e înclinată să-și problematizeze atitudinile și opțiunile, tensionând la maximum fiecare ipostaziere lirică, relațiile cu universul exterior.

Originalitatea lirismului blandian derivă din știința rafinată a prelungirii simțirii inocente, ca modalitate specific feminină de raportare la real, în *retortele reflexivității*, ale cunoașterii mitico-poetice. Emoția ca experiență primă de raportare la real este intelectualizată, este dublată de vocația reflexivă, obsedată de detectarea și instaurarea unor sensuri grave îndărătul fiecărui aspect al existentului căzut sub privire, sensuri definitorii pentru destinul uman. Meditația sa are mereu deschidere ontologică, vizează valorile fundamentale ce definesc mai ales condiția omului modern și aspirațiile sale. În dosul tuturor situațiilor limită, propuse de poeme sau de textele epice, vom recunoaște ceea ce Mallarmé numea „antagonismul viselor omului cu fatalitățile existenței lui hărăzite de către nenorocire”. Nenorocirea, situația existențială limită, contextul istoric sau destin imuabil sunt aici sinonime. Eului nu-i rămâne altceva de făcut



decât să se implice în acest destin absurd și să opteze, să propună sensuri și atitudini, să se salveze prin înțelegere. Nimic nu e mai insuportabil pentru conștiința ce se exprimă în textele autoarei decât incognoscibilul; absența de sens e fundamental tragică atât în poeme cât și în proză. Absurdul destinal devine suportabil numai atunci când poate fi neutralizat prin comprehensiune. O remarcă și Gheorghe Grigurcu într-un comentariu mai recent: „Discursul poetic încearcă a-și raționaliza iraționalitatea. Fără a o anula ori a o reduce printr-o retorică facilă, o așază pe talgerele suflatești care-i pot regla ponderea, o pot echilibra. Starea confuză, panica obscură, angoasa recurg la instrumentul gnoseologic. Poezia cată a deveni meditativă pentru a face față impactului cu stihia existențială din care-și extrage sevele”. În drama existențială, creionată de autoare, fluxul și refluxul sensurilor lumii sunt fundamentale, generatoare de tensiune poetică. De obicei, cristalizarea unui sens e factorul ce pune ordine, aduce împăcarea ființei cu lumea aorgizată.

Într-o anumită măsură, autoarea are meritul de a inova, de a reproiecta într-o variantă proprie chiar conceptul de *poezie de cunoaștere*, lirica de idei. Deși nu aderă la vechea formulă de lirism gnoseologic, Blandiana propune totuși o poezie care tatonează mereu drama cunoașterii, care are în centru aspirația mistuitoare a descifrării sensurilor ce marchează evoluțiile existentului. Cunoașterea se organizează în textele ei adesea ca o suită de interogații deznădăjduite, provocatoare, dar și ca explozie de revelații cu substanță extatică sau tragică. Adevărurile și sensurile descifrate sunt organizate fie în viziuni discrete, structuri imagistice aluzive, discurs fascinat de vagul simbolist, fie optează pentru formula diatribei tranșante, impregnate de oroare și revoltă. Progresul cognitiv este o adâncire în esența tragică a ființei și conștiinței moderne, în dimensiunea sa social-istorică dar și în cea ontologică. E ușor de observat că în suita de tatonări reflexive, lirica aceasta a evoluat treptat de la problematizarea socialului spre o poezie cu implicații metafizice. În cele mai recente volume, predominante devin interogațiile adresate divinității.

Ineditul derivă și din *efortul de esențializare* din proză a complexității sociale care este redusă la raportul dintre statul infernal, uneltele ei demonice și

victime (*Cele patru anotimpuri*, *Proiecte de trecut*, *Sertarul cu aplauze*). Anomaliile socialului dictatorial sunt concentrate în personaje unilaterale, de natură expresionistă, cu profil demonic: fluturi uzurpatori, soare care topește ordinea materială, sperietori care interzic evadarea din ghetoul citadin, torționari fanatici (Bentan, Mardare, siluete de securiști grobieni etc.). Protagonistele și protagoniștii sunt totdeauna conștiințe care ies din facticitate și caută un sens existențial în acord cu marile valori ale umanității, abandonează, „fug” din infernul social (centrul de reeducare kafkian) pentru oazele de liniște, cum e „Plaiul” refugiaților din roman.

Pentru Blandiana poezia este *demers mitizant* sau exercițiu de simbolizare rafinată. Proiectarea realului în viziune poetică prin operații cu funcție de esențializare înseamnă adesea reducerea sa la schemele mitice, clasice sau personale, identificate dincolo de aparențe. Schemele mitice originare sunt dezvăluite cu discreție de sub volbura de percepții specifice omului secularizat. Tensionatele raporturi ale eului cu formele majore ale existentului evoluează spre această redescoperire a schemei mitice în cotidian, ce se cere revitalizată (Mircea Eliade). Ființele, obiectele, evoluțiile acestora, gesturile eului au adesea o aparență profană și o esență mitică sau livrescă exemplară. Scenariile poematice blandiene trimit frecvent spre miturile antice pe care le reproiectează în variante inedite: darul lui Midas, călcâiul lui Ahile, patria arcadică, androgin, copacul devenit axă a lumii, divinitatea germenilor, harul orfic, aspirațiile apolinice etc. Alteori scenariile poematice merg în direcția mitului iudeo-creștin prin actualizarea inedită a raporturile dintre Dumnezeu și Satan, delicate viziuni angelomorfe, implicațiile logosului întemeietor, proiecții paradisiace, scenarii apocaliptice, diluvii, iminente ieșiri din robie, inserții demonice mascate, demiurgie demonică explicită, interpelări adresate divinității retrase din creație, raportul dintre creator și creatură, declinul sacrului în modernitate etc. Poezia, proza și reflecția eseistică caută mereu să reducă individualul și particularul efemer la esența configurată mitic sau ca simbol. Livrescul de factură mitică în sine nu sporește valoarea unui text, contează reușita asimilării miturilor tradiționale în construcțiile mitice personale, în noua arhitectură poematică în care s-au încorporat.

Inițial eul blandian s-a proiectat în cadre mitice recognoscibile din sfera tradiției, pentru ca treptat să se îndrepte spre *structuri mitico-poetice personale*. Cu adevărat semnificative în acest context al căutării noului devin miturile personale prin care se organizează imaginarul operei sale: 1. mitul căderii într-un univers tragic, ce și-a pierdut armonia originală; 2. mitul nevoii de autenticitate, al trezirii din alienare, al căutării propriului sine, al situării în opoziție cu inerțiile „celorlalți”; 3. mitul eului predestinat să aperi adevărului uman, al martorului care trebuie să depună mărturie, al candorii intransigente, al implicării în

evoluțiile existentului, al salvării ordinii pe care să se prăbușească; 4. mitul poetic al destrucțiilor, al declinului și al perversiilor lente de la nivelul existentului, al involuțiilor spre o iminentă catastrofă cosmică; 5. mitul întemeietor de monade compensative, al sustragerii din convulsii tragice ale realului pentru a imagina oaze de armonie și frumusețe, al întoarcerii la armonia originală, al refugierii în spații securizate, ce-și conservă organicitatea, cum sunt somnul, oțiul naturist, erosul epurat de efemer, visul, moartea sau arta. Sunt cinci piloni care structurează în mare măsură întregul act ficțional al autoarei, de la debut până la ultimul volum publicat, reluați obsedant în poezie, proză și eseistică și care argumentează factura existențialistă a acestei conștiințe artistice. Semnificativ e faptul că poemele și epica tragismului existențial echilibrează ca pondere pe cele ce trudesc la întemeierea oazelor de armonie.

Construcția poemului aparține strategiei neomoderniste. În ciuda faptului că poeta evocă frecvent inconștientul, inspirația, starea de grație, transa, pentru a purcede la scrierea poemelor sale, procesul creator este un demers controlat cu luciditate. Poemul e mereu o construcție rafinată, centrată pe un simbol, o revelație, un sens major ce se dezvăluie treptat, din acumularea de gânduri și imagini. Totul este construit cu economie de mijloace, fără secvențe redundante, trimiteri și raportări exterioare inutile, nimic nu lasă impresia de improvizatie.

În cele mai multe cazuri, poeta este un artizan *de structuri aluzive*. Rigoarea cu care-și proiectează arsenalul de sugestii face ca demersul său poetic să se înscrie în tradiția mallarméană. Nota constantă care dă unitate, leagă diferitele momente, teme și motive poetice blandiene este aspirația spre un discurs liric discret, concentrat, bazat pe sugestie. Chiar și în poemele de atitudine răspicată există o ponderare a vehemenței, o tendință de a concentra excesul de revoltă, indignare sau exasperare. Atitudinea este discretizată prin pârgii meditative, prin digresiunile reflexive, referințe sau dezvoltări mitice. Inaderența radicală la ordinea „celorlalți” cunoaște transpuneri de un dramatism mascat în revolte ontologice sau moral-estetice. Diatribele din *Călcâiul vulnerabil*, lamentațiile din *A treia taină*, idilele și romanțele din *Octombrie, noiembrie, decembrie*, impulsurile panteiste și extazele naturiste din *Somnul din somn* și *Ochiul de greier*, poemele tragismului cosmic din *Stea de pradă*, viziunile coșmaresc-apocaliptice din *Arhitectura valurilor* etc. rămân în perimetrul unui lirism autentic, concentrat, bazat mereu pe sugestie, și, în cele mai multe cazuri, pe discreție. Expresionistele anamorfoze și grotescul ororilor se întind pe spații reduse, atent cântărite, nu ajung să copleșească substanța volumelor, sunt puse în balans cu viziuni mai senine. Spre deosebire de proză, care merge direct la țintă, poemul Anei Blandiana „dansează”, „este un balet de cuvinte”, care comunică aluziv „ceva unic și esențial despre ființă”, cultivă

tehnica vagului simbolist, nota și Eugen Simion. E o poezie care are „forță și grație (o grație a ideilor)”, e un demers superior al spiritului.

În construcția simbolului central din poeme, dar și în cel propus de volume, este căutat mai întâi unghiul inedit, accentuat subiectiv, din care acesta să fie dezvăluit. Obiectul evocării este înscris de la bun început într-o perspectivă vizionară mitizantă și într-o dialectică semantică cu suficiente balize călăuzitoare. Apoi este pusă la lucru o tehnică de insolitare și pulverizare a obiectului poetic, o imprecizie strategică, care dezvăluie și învăluie, în același timp, simbolul avut în vedere. Acest comportament se concretizează în suita de aluzii și văluri, lumini și umbre desfășurate în jurul subiectului poetic, care au menirea să facă din el o enigmă provocatoare. Poemul blandian devine astfel o structură aluzivă, apropiată de concepția mallarméană, care evită strategic numirea obiectului sau a ideii poetice, provocând cititorul la descifrare. Enigmaticul sens împachetat în imagini aluzive sau obnubilatoare e sugerat cu abila știință a înscenării misterului, descrierea sau mărturisirea lăsând destule porți spre enigma din interior pentru a stimula interesul lectorului. Detaliile, părțile componente ale simbolului sunt întrupate în metafore sugestive, noi. Exigența expresivă duce la conturarea unui limbaj poetic personal care o diferențiază de cel al colegilor de generație. Limbajul poetic blandian își dobândește nota specifică în imagismul aluziv cu forța de a sugera ideile, tensiunile, stările poematice. Alte virtuți ale acestui limbaj sunt sobrietatea, concentrația, muzicalitatea discretă, delicatețea și sinceritatea trăirilor. Poeta evită ambiguizarea și încifrarea mesajului dincolo de anumite limite. Idealul ei este polisemantismul poematic, structura deschisă a ansamblului de enunțuri și imagini. Imagismul evită excesul, acumulările ce pot perturba nașterea sensului. Jocul de imagini respectă canonul mallarméan, dezvăluind doar a parte din misterul inculcat în mesaj. Paul Aretzu, în revista *Ramuri*, observa și el această abilitate constructivă: „Ideile sunt urmărite structurat, cu mare atenție, într-o gradație ascendentă, până la culminație. Deși traseul pare simplu, alcătuit din notații obișnuite, în realitate el canalizează tensiuni care, în final, conțin o revelație efuzivă, de mare efect. Se bazează pe mici analogii, pe metaforă [...]. Toată poezia lucrează pentru imaginea de la sfârșit, spre care urcă întreaga sevă și care eclozează printr-o schimbare la față. Așa apare ambiguizarea simbolurilor, pendularea între profan și sacru”.

Modernă este și știința de a-și construi volumele ca ansambluri relativ unitare, cu teme și registre dominante sau polarizate dialectic, pentru a sugera complexitatea existentului și a dramatiza atitudinea eului în fața acestuia. Interesant este faptul că volumele sunt structuri atent gândite, repetitive, aluzive, în care temele și simbolurile se reiau metodic, din alte unghiuri de vedere, cu alte funcții poetice, subordonate altor

dominante vizionare și altor strategii constructive. Evoluția lirică este mai puțin șocantă, inventarul imagistic rămâne cam același, doar viziunea își schimbă accentele. Poeta are grijă ca esența și specificul viziunii despre lume să nu sufere mutații radicale, de la un volum la altul, acestea sunt deplasări cu câteva grade de accent, iar prima aluzie la această schimbare de ton este chiar titlul. Temele, motivele și simbolurile sunt reluate astfel cu fiecare volum nou, ignorându-se riscul unei eventuale schematizări a imaginarului. Din acest motiv materialul figurativ pare, la o privire sumară, sărac, monoton. La nivel lexical, pot fi inventariate vocabule obsesive, recurente, valorizate antitetic de la un volum la altul. Muntele, piatra, frunza, zăpezile, norii, marea, noaptea, lumina, copacul, sămânța, zeul, îngerii, cerul, divinitatea etc. revin pentru a participa la noi și noi scenarii poetice, văzute din unghiuri și cu semnificații inedite.

Prin urmare, în cadrul generației șaizeciste, Ana Blandiana ocupă un loc definitoriu prin faptul că impune un lirism reflexiv propriu, extrem de omogen, o proză poetică de factură expresionistă, situată la intersecția dintre realitate și fantasticul mitic și de mister și o eseistică flexibilă, receptivă la valorile artei, demnitatea umană, mecanismele poeticii, condiția scriitorului într-o societate totalitară, locul intelectualului în apărarea valorilor și în dinamica socială. Riscăm un decalog cu funcție de a rezuma contribuția Anei Blandiana la dezvoltarea discursului neomodernist:

1. constituirea unei formule poetice neomoderniste originale, unitare, viabile, de tip reflexiv, ce se bazează pe esențializări, mitizări simbolizări și întemeierea de sensuri, deschise ce spre toate orizonturile existenței: metafizic, ontologic, social-istoric, moral-filozofic, estetic;
2. preferința pentru o tematică de tip universal: iubire, moarte, timp, destin, suferință, natură, revoltă, istorie, mecanism social etc., în care își caută de fiecare dată timbrul și mai ales unghiul propriu de abordare;
3. proiectarea temelor și motivelor ce definesc relația armonioasă cu lumea în grilă neoromantică, în formula unor toposuri armonioase, paradisuri terestre în care mitul erotic, mitul grădinii edenice, mitul pădurii, armonia lumilor hipnotice, noaptea, somnul, reveriile eutanasice, moartea ca eternitate luminoasă etc. ocupă poziții definitorii;
4. transfigurarea raporturilor critice cu orizontul social-istoric în grilă expresionistă, când formele lumii amenință ființa devenind fluide, încremenind în proiect sau întruchipând adevărate distopii, toposuri coșmarești;
5. conturarea unui eu liric ce pendulează între fascinație și revolta camusiană, între poezia ca viziune și poezia de atitudine, între construirea unor perimetre poetice salvatoare și vestirea unor amenințări sau căderi în zodia tragicului;
6. valorificare ambivalentă a elementelor de imaginar, care sunt disponibile atât pentru structurarea spațiilor armonioase, cât și pentru surprinderea declinului universal;
7. preferința pentru poemul cu o structurare minimală, concentrat într-un număr redus de imagini,

atitudini, grupate în jurul unui element ideatico-afectiv cu rol unificator, definit sumar; 8. un enunț poetic despovărat de ornamente, în care versificația și tropii sunt distribuiți cu discreție, nu distrag atenția de la procesul nașterii sensului, al configurării ideii poetice; 9. realizarea unei lirici de implicare socială, de factură neoromantică, foarte originală, cu subtilități subversive, rafinată, discretă, în care atitudinea etică este asimilată esteticului, prin viziuni poetice penetrante și memorabile; 10. o sinteză lirică originală între pulsuniile romantice ale temperamentului visător, înclinat spre reverie, iubitor de armonii cosmice, spații paradisiace, predispus să crediteze cosmicul și natura cu statut de miracol și grila expresionistă de îngroșări și contorsionări în care se concretizează reacția conștiinței morale ultragiutate, repulsia și inaderența la deriva realului.

Dumitru-Mircea BUDA

Renegocierea etică a trecutului

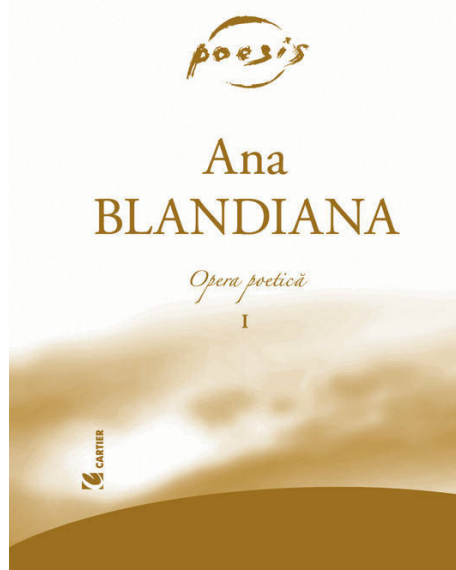
Înșelător și polemic în egală măsură, subversiv cu finețe față de conceptul pe care-l vizează (într-atât de firesc încorporat lumii de azi încât teoriile comunicării l-au resemantizat pozitiv), *Falsul tratat de manipulare* al Anei Blandiana (Editura Humanitas, 2013) este, fără îndoială, o carte-eveniment, insuficient valorizată critic și, oarecum previzibil, lipsită de ecouri sau efecte majore în ceea ce reprezintă discursul cultural românesc actual. Era de așteptat, având în vedere că interesul pentru revizitarea de pe poziții etice a trecutului comunist și a postcomunismului nostru „original” a intrat într-o cădere vertiginoasă, mai ales în ultimul deceniu și jumătate, în asemenea măsură încât orice tentativă de a focaliza atenția pe

epoca respectivă stârnește, dacă nu un dezinteres radical, atunci cel puțin o impasibilă indiferență.

Această criză de receptare a unei teme atât de importante pentru interpretarea și asumarea propriului destin de către un popor își are originile în excesele pe care abordarea experienței totalitare le-a cunoscut într-un interval extrem de scurt: de la o adevărată mitizare a dizidenței anticomuniste, dublată de o demonizare virulentă a tot ceea ce comunismul a însemnat (ideologic, social, economic, cultural), până la contestarea sistematică, venită din tranșeele anti-establishment ale noului stângism, a tendințelor hegemonice ale elitei anticomuniste de dreapta.

Dezbateră despre comunism seamănă tot mai mult, în România, cu un război de gherilă, pe care combatanții ambelor părți îl împing mai departe, încrâncenați, mai degrabă din inerție și orgoliu, într-un fel de autism al autosuficienței, incapabili să vadă (sau indiferenți la) efectele de lungă durată ale anulării reciproce pe care și-o provoacă. Acest fundamentalism ideologic e, de ambele părți, patologic și contraproductiv, ambele tabere delegitimându-se în ochii publicului, cu propriile lor arme. Intelectualii așa-zis de dreapta, devotați rupturii de comunism și valorilor democratice, au transformat anticomunismul într-o ideologie cu accente tot mai autoritare, intolerantă și alergică la orice critici, obsedată de anatomia patologică a comunismului anti-uman, criminal, torturant, creator de monstruoziități sociale – iar acest tip de discurs, practicat cu frenezie de la nivelul jurnalistic la cel academic, s-a transformat inevitabil într-unul de lemn, într-o ritualitate stridentă și tot mai inadecvată. Mai ales că un segment important al acestei tipologii de intelectuali s-a angajat civic, girând adeseori figuri și programe politice îndoielnice etic și servind, fatalmente, drept instrumente de propagandă.

De cealaltă parte, mirajul stângismului din mediile artistice și universitare franceze sau italiene s-a aclimatizat, în cele din urmă, și în spațiul românesc, poziționându-se undeva în amalgamul de orientări anti-sistem, cvasi-anarhice, din seria ecologismelor „Uniți, salvăm!” și adaptând critica neoliberalismului profesată de ani buni de antropologi, filosofi și sociologi postmarxiști ca Giorgio Agamben, Samir Amin, Slavoj Žižek sau, mai aproape de noi, Claude Karnoouh, la inconsistențele societății românești postcomuniste. Diluând inevitabil perspectiva etică asupra jumătății de secol de comunism autohton (comunismul cu adevărat criminal, bolșevic, s-ar fi încheiat odată cu preluarea puterii de către Ceaușescu), stângiștii au introdus un epos nostalgic-recuperator, al unei lumi revolute ce îngăduia, până și sub cele mai crunte dictaturi, oaze de lumină și serenitate, de bunăstare spirituală și materială, opunând, de fapt,



mercantilismului agresiv, consumerismului sălbatic al capitalismului, ca și tuturor formelor de non-libertate ale Occidentului neoliberal, „fața umană” a unui comunism înțeles drept o vulgarizare nedemnă, un experiment nefericit, ratat, al marxismului altminteri luminos, salvator, edenic.

În ciuda mefienței cu care a fost primit (ceea ce nu înseamnă că nu au apărut cronici valoroase despre carte, doar că numărul și impactul lor a fost redus, iar ecourile, câte au fost, s-au consumat în presa de dreapta), *Falsul tratat de manipulare* al Anei Blandiana e o carte mai curând anti-ideologică, recompunând o existență dintr-o perspectivă etică, auto-edificatoare, ce transcende paradigmele sociale descrise, textele ce o alcătuiesc sondând deopotrivă de intransigent în patologia comunismului și în cea a lumii post-totalitare românești. Nu e un volum de memorialistică propriu-zisă (cel puțin nu în modul convențional), ci un testimonial autospeculativ, preocupat nu de interpretarea politicului (care e de altfel denunțat la tot pasul ca un mediu al alienării și deziluziei), ci de tema cu adevărat fundamentală, devoalată de sub straturile de probleme superficiale, evanescente, neimportante ale existenței: aceea a salvagădării conștiinței morale, într-o lume configurată centripet în jurul manipulării, ca formă de exercitare a voinței de putere: „În centrul tuturor forțelor, lucrurilor, faptelor, întâmplărilor, personajelor”, scrie Ana Blandiana, *stă – asemenea unui soare negru ordonator de lumi scoase din haos pentru a fi dependente – dorința de a manipula*”. E doar una dintre formulările memorabile ale acestei cărți, care începe abrupt, cu o prefață ce dezvăluie cu ostentație toate concluziile.

De altfel, arhitectura cărții urmează anatomia acestei obsesii dominante, pulsionile interioare ale memoriei afective (și nu cronologia evenimentelor), pe măsură ce tema obsesivă – oroarea de a fi manipulat, mai ales în mod inconștient – se dezvoltă din fragmentele ce iluminează frânturi de amintiri înregistrate deopotrivă cu răceala unui clinician (autoarea vorbește în repetate rânduri despre sensul curativ al acestor exerciții anamnetice) și cu un fel de nostalgie contemplativă ce detensionează relația cu trecutul și face chiar și cele mai dureroase episoade frecventabile și interpretabile. Astfel că anamneza va curge inevitabil într-un sens estetic, literar, *Falsul tratat* devenind, pe spații largi, o carte de proză nonficțională punctată de reveriile unui topos mitizat – cel al unui timp românesc arhetipal, original, autentic, de dinaintea invaziei utopiilor negative ale secolului trecut. E un spațiu și un timp ce are, în scrisul Anei Blandiana, o reprezentare cât se poate de concretă în satul Comana, devenit refugiu pentru scriitoare și pentru soțul ei, Romulus Rusan, mai întâi în urma cutremurului din 1977 (care le distruge blocul în care locuiau) iar mai târziu din nevoia de a evada din infernul cotidian



al ultimului deceniu de ceașism. Dar și un simbol al rezistenței – neabătute – la agresiunea istoriei, un simbol a cărui slăbire și, fatalmente, zădărniciere, sunt consemnate într-un registru dramatic, ca o traumă interioară convertită în melancolia ce irigă unele dintre cele mai impresionante literar pagini ale volumului. *Țărânci bătrâne* sau *Rețeaua* sunt două dintre textele ce sondează ultimele resurse de autenticitate ale acestui univers încă nesecularizat, dar și semnele sfârșitului său, devalizarea valorilor sale milenare, perversitatea principiilor sociale, a reperelor și modului de existență, precum și infiltrarea instrumentelor de manipulare ale lumii celei noi, rețelele de influență și putere, pre și postdecembriste, eterne ele însele, în fond.

În același timp, o geografie (spirituală și concretă deopotrivă), a refugiilor, portalelor și cosmosurilor compensatoare, salvatoare, a supapelor de supraviețuire, cum li s-a spus, se înfiripă treptat. Ea ne revelă o lume subterană, alternativă, a editorilor și redactorilor de carte dispuși să riște pentru a înșela cenzura și a publica texte subversive, camuflete în plină vedere, a secretarilor de partid ce fac uneori gesturi halucinante, sfidând sistemul, a sabotajelor de tot soiul ce provoacă satisfacția unor mici, dar motivante, victorii împotriva dictaturii, o lume din al cărei desen lipsește orice emfază și orice urmă de patetism. E o istorie practic necunoscută tinerilor de astăzi, celor născuți după 1990, chiar neplauzibilă fără un fundal explicativ consistent. De altfel, tema obligației imperioase de a conserva experiența comunismului și de a o livra viitorului imediat este ea însăși recurentă în volum, mai ales că autoarea constată, în însemnările privind anii de tranziție, cinismul cu care trecutul recent e manipulat (ca și prezentul), facilitatea mistificărilor și priza lor la public. *Cine știe ce este o mineriadă?* și *Un alt popor* expun resorturile ce au stat la baza proiectului Muzeului Memorial al Victimelor Comunismului și al Rezistenței din Sighet, un demers cathartic, fără îndoială, alimentat atât pe palierul biografic

(destinul tatălui, preot ortodox închis de nenumărate ori în copilăria și adolescența scriitoarei și dispărut în urma unui accident absurd, la 49 de ani), cât și pe acela al unui civism asumat în sensul reabilitării identității unui întreg „popor vegetal” – expunând capacitatea de rezistență, lupta îndârjită pentru libertate, refuzul de a capitula în fața bolșevismului, toate drama unei națiuni căreia i-a fost zdrobită cu cruzime, sistematic, elita interbelică, pentru a putea fi transformată în masă manipulabilă, într-o societate orwelliană ale cărei traume continuă să se resimtă și în prezent.

Dar *Falsul tratat...* are, desigur, într-o anumită măsură, și funcțiile unui Bildungsroman, care impresionează prin configurarea unui fel de program existențial, a unui proiect formativ personal ce stă sub semnul unor imperative etice (într-un loc, scriitoarea își amintește cum, la 15 ani, scrisese un decalog de comandamente absolute de la care urma să nu se abată). De la un punct, tocmai fiindcă toate principiile de relaționare cu lumea, toată genetica reacțiilor la situații și contexte e de la bun început expusă și asumată matematic, evenimentele relatate, finalitatea lor, tâlcurile etice, devin oarecum previzibile. Dar tocmai consecvența aceasta cu sine e tulburătoare, în ciuda nenumăratelor momente de îndoială, de criză, când scriitoarea trăiește spaima de a nu abdica de la codul etic, spaimă pe care narațiunea, compensatoare, izbuteste să o risipească. E, această devoțiune pentru rectitudinea morală, această fobie de compromisuri, tot o formă de rezistență în fața răului impersonal, manipulator, ale cărui chipuri și forme de manifestare sunt înregistrate cu aceeași, impecabilă, condescendență a revizitării lipsită de pasionalitate, de impulsuri vindicative sau orice stridențe. E marele merit al cărții, poate, găsirea acestui registru reconciliant al vizitării trecutului, ce transformă succesiunea de diapozitive ale lumii de atunci și de acum într-un *theatrum mundi* atemporal, tragic fără a-și extrage tragismul din particularitatea vreunei situații istorice și universal fiindcă explorează generalitatea unor teme etice imuabile. Un tratat despre metamorfozele răului, scris însă de la altitudinea unei înțelegeri superioare, fundamentată, aceasta e impresia dominantă, pe un precept creștin al iertării și al convingerii în sensul transcendent al tuturor datelor existențiale.

Este, probabil, și una dintre cele mai vii și originale meditații asupra unui timp istoric devorator, alienant și dezumanizant, „*un timp în ebuliție, bulversat de vântul bătând mereu din altă direcție a istoriei, spulberând sensurile, dar nu și încăpățânarea mea de a le înțelege*”, cum scrie autoarea în finalul volumului. Dar și o reverență închinată literaturii, importanței ei capitale în definirea și împlinirea unui destin (despre asumarea literaturii ca experiență existențială vorbesc

nenumărate pasaje în care e descrisă imersiunea în spațiul miraculos al cărților.) De altfel, *Falsul tratat...* e, cum s-a mai spus, o cronică de idei și nu una de evenimente, un demers reflexiv și nu unul istoriografic (puținele personaje fiind apariții mai curând didacticist-tipologice, vezi relatarea despre întrunirea FSN, când scriitoarea e gata-gata să fie numită vicepreședintă de Iliescu, Brucan and Co., iar boema literară și jocurile de culise ale mondenității culturale sunt tratate cu o indiferență ce e tematizată ea însăși). O carte totală, seducătoare și neliniștitoare totodată, aproape imposibil de încadrat tipologic, exemplară prin abilitatea de a narativiza, lucid și memorabil, o biografie devenită ea însăși un simbol-viu, pentru a oferi, mai mult decât o versiune posibilă a unei istorii recente, un model de interpretare detensionată a trecutului.

Emanuela ILIE

Fragmente despre miracole

Pentru cine i-a parcurs cu atenție epitextele numeroase, adunate cu grijă în proiecte editoriale cu miez tare, meta-, sau risipite cu o mare generozitate în presa culturală din ultimii ani, relația atașantă a Anei Blandiana cu fulgurațiile, cu iluminările, cu miracolele de tot felul, fie ele ontologice, cosmologice ori po(i)etice, nu este o taină. Dimpotrivă. Volumele de publicistică ori eseuri ce îi poartă semnătura conțin, spre exemplu, numeroase notații emblematice despre revelație ca vector artistic sau vehicul creator esențial: „Piatra filosofală a artei ar fi să poți fixa, neschimbat în intensitate, *fulgerul revelației*. Problemă la fel de greu rezolvabilă ca și aceea a păstrării energiei solare din zilele calde în cele reci.” Sau: „Pentru mine poezia e o înaintare logică din cuvânt în cuvânt, din piatră în piatră, pe pământ solid, până într-un loc în care sensul se deschide deodată neașteptat deasupra golului și se oprește ținându-și respirația. Acest moment este totul, această realizare a golului de dedesubt, această *emoție bruscă* în fața hotarului asumat, această oprire, mai *revelatoare* decât continuarea înconștientă a drumului pe deasupra prăpastiei.” (*Spaima de literatură*); „Autorul prozei fantastice nu mai face concurență stării civile, nu mai creează personaje și situații, ci *universuri și miracole*, în care lumea văzută se topește pentru a se rearanja după liniile de forță ale unui nou câmp magnetic, revelator.” (*Poezie și proză*); „Iar dacă m-a cutremurat și m-a supus cu adevărat ceva, a fost descoperirea acelei forțe mereu nenumite, *miraculoase și pline de taine*, care intervine în cursul transformării vieții în cuvânt și face – așa cum în pictură naște pe pânză viziuni pe care nu le bănuia nici realitatea modelului, nici știința artistului - cuvântul scris să asculte de legi pe care eu nu le cunosc și nu le aud.” (*Încăpățânata iluzie*) etc. etc. (subl. mele, E.I.)

Și în răspunsurile scriitoarei la diferite anchete pe teme literare se pot descoperi fragmente confesive menite a justifica percepția constantă a universului ca sursă inepuizabilă de miracole de conservat: „... e sigur că anii copilăriei au cuprins întâmplări al căror caracter fantastic aparține celei mai stricte realități, ceea ce a făcut ca pentru mine lumea să fie un *amestec nesigur*, în egală măsură *însălmântător și fascinant, de existență și irealitate*, și mi-a dat ca scriitor, dreptul să-i amplific ambiguitatea pentru a-i putea conferi sensuri pe care nu întotdeauna le conținea”. Astfel, bunăoară: „scena descoperirii munților de cărți epurate, depozitate până la tavanul încăperilor misterioase în care am intrat, desprinzând balamaua unui lacăt, ca într-o împărăție a cunoașterii interzise, din care nu mai aveam să ies; deportarea unei întregi nunți, cu miri, nași, nuntași, socri mari, pe o insulă pierdută în oceanul de pământ; mutarea unei biserici din Munții Apuseni, dintr-un sat într-altul; scena cu tata așezat la gura sobei și arzându-și cărțile în timp ce din ochi îi izvorau șiruri continue de lacrimi care îi străbăteau obraji ca niște pâraie și se pierdeau în barbă. Toate au devenit punctul de pornire real al unor desfășurări derapând în fantastic, pe zeci și zeci de pagini, dar realitatea lor nu conținea ea însăși incredibili sâmburi de irealitate?” (*Ana Blandiana: „Am învățat să fiu un număr dintr-o mulțime”*, în Lucia Negoită, *Carte cu poeți. Interviuuri. Și viața face parte din literatură...*) Sau: „Și eu și soțul meu suntem copii născuți la oraș. După cutremurul din 77 – când blocul în care stăteam s-a prăbușit și noi am rămas în viață printr-o *înlănțuire de miracole* – am ajuns să locuim într-un sat. Am descoperit atunci *minunea transformării unei semințe cât un fir de nisip într-o plantă și într-un fruct și am avut revelația* că tot ce e firesc e *miracol*. A fost o descoperire pe care n-am mai uitat-o și care este valabilă pentru toate domeniile și în toate împrejurările, un fel uimitor de simplu de a ajunge la miezul lucrurilor.” (*Ana Blandiana: „Îmi place să grădinăresc, să curăț zăpada, să merg la piață...”*, interviu acordat Emanuelei Ilie și reprodus pe www.oglundanet.ro, nr. din 25 martie 2012). (subl. mele, E.I.)

Indiferent de catalizatorul ei biografic, relația de o natură cu totul aparte a scriitoarei Ana Blandiana cu miracolele *din* și de *dincolo* de fire îmi pare a reprezenta o constantă a creației sale, și încă una determinantă. *Fulgerul revelației* îi străbate nu numai paginile de proză fantastică (îndeosebi *Cele patru anotimpuri* – 1977 și *Orașul topit și alte povestiri fantastice* – 2004), ci și pe cele de poezie, conferindu-le o înfățișare singulară, lesne recognoscibilă, în ciuda mutației de semn poetic pe care taina este silită să o suporte. Căci, practic, de la *Persoana întâia plural* (1964) și *Călcâiul vulnerabil* (1966) până la *Refluxul sensurilor* (2004) și *Patria mea A4* (2010), este evidentă o deplasare dramatică a accentului de pe jubilația în fața mirabilului pe revelația întunecată a efectelor devastatoare ale temporalității asupra întregii

lumi fizice. De unde și transformarea semnificativă, de nu chiar majoră, a atitudinilor poetice și perspectivelor auctoriale. Să ne amintim, mai întâi, că poezia de debut a Anei Blandiana era așezată, fără drept de apel, sub semnul purității și al mirării înfiorate în fața universului, chiar și atunci când frenezia senzorială tresărea, străbătută de mari neliniști. Sigur, rafinatul critic de poezie Al. Cistelean observă cu dreptate că în cazul Anei Blandiana candoarea „nu mai este doar o cale de revelare a misteriozității diafane a lumii, simplă deschidere a conștiinței spre miracol și taină, ci o normă modelatoare care ridică exigențe supreme în fața ființei.” Chiar și așa, primatul candorii în fața altor stări, senzații sau dispoziții ale ființei poetice era un fapt incontestabil. Să mai notăm apoi că în cărțile de până la *Somnul din somn* (1977), în mod special în *A treia taină* (1969) și *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* (1972), se întâlnea adesea impulsul retragerii în spații securizante, câteodată miniaturale, funcționând întotdeauna ca un fel de utere naturale: nuca și păstaia, ale căror învelișuri, calde și mirosind a miez, îi păreau poetei perfecte pentru „întomnare”; apoi somnul, visul și *Hibernarea*, considerate mijloace gemelare de protecție împotriva „frigului fără-nțeles/ și fără sfârșit” al ființei, împotriva singurătății sau a alienării care întunecau, din când în când, suavele, deși intens erotizate reprezentări lirice. Tentativa refugierii în somnul taumaturgic apare și în cele mai recente volume ale Anei Blandiana. Doar că de fiecare dată e umbrită de un sâmbure de luciditate, care îndeamnă vocea poetică să admită, ca în *Paralelele din Patria mea A4*, ineficiența oricărei utopii: „Fără speranța trezirii,/ Suntem închiși în propriul somn/ Ca într-o capsulă etanșă/ În care visează fiecare alt vis/ Despre care nu se îndoiește că este realitatea”. Increatul denumit, sugestiv, *Chihlimbar*, ascuns în același op, nu mai conservă decât urme palide ale viziunilor similare de odinioară, atât de luminoase: „Uitând de lume și uitând de mine,/ Simt cum singurătatea mă umple ca o miere/ Curgând în vasul ce i se cuvine/ Pentru c-o soare și o cere./ Sacri sunt fagurii din care curge/ Aurul ei pe viața-mi de apoi./ Când limpedea-ți pedeapsă, Demiurge,/ Mă înfășoară-n dulcele noroi/ Dar voluptate-i chinul, nu calvar/ Și îmi aduc de mine-aminte/ Ca de o gâză prinsă-n chihlimbar./ În cripta luminoasă de cuvinte”. Un altfel de increat al interiorității descoperim în *Refluxul sensurilor*; acesta închide vârstele diferite ale feminității, într-un soi de cavou al ne-cunoașterii, numit totuși ingenuu, ca altădată, *Într-o păstaie*: „Pentru că nu m-am dezghiocat/ În alte și alte ființe asemenea mie./ Vârstele au rămas închise în mine/ Ca semințele adormite într-o păstaie./ Prea fericite ca să încerce să spargă sicriul./ Zadarnic mă cercetez./ Văd o singură ființă/ Neschimbată de decenii/ În care numai eu știu să adorm/ O fetiță, o adolescentă, o femeie.../ Ascunse una într-alta./ Refuzând să rodească”.

Majoritatea poemelor antologice din *Persoana întâia plural* și *Călcâiul vulnerabil*, cu care Ana

Blandiana intra, triumfătoare, pe scena poeziei șaizeciste, puteau fi citite și ca pledoarii pentru întoarcerea într-un paradis natural încă nepervertit. Des citatele *Dans în ploaie*, *Descântec de ploaie* și *Copilărie* erau doar câteva dintre textele ce păreau a descrie regimul jubilat al ființei capabile să-și extragă energii nebănuite din miracolele percepute în natură. De unde impresia justă că „norma poetică dominantă” în cartea de debut a Anei Blandiana era „senzorialitatea, impactul direct cu lucrurile” (Iulian Boldea). În volumele de după câteva decenii, astfel de poeme extatice, pline deopotrivă de vitalitate și candoare, sunt aproape de negăsit. Abia într-unul dintre cele mai bune texte din *Patria mea A 4*, și anume *Afară pe coline*, construit integral ca un poem al miraculoasei contopiri cu regnul vegetal, exultă cunoscuta bucurie a totalei uitări de sine într-o natură ce nu cunoaște macularea: „Afară pe coline sufletul/ Își regăsește respirația,/ Verdele ierbii îi face bine,/ Rostogolit prin otava/ Jumătate iarbă, jumătate mireasmă./ Respiră adânc, inspiră, expiră/ Primăvara care trece prin el/ Curățindu-l de spaime./ Culcată-n pajiștea-naltă/ Văd norii pe cer lunecând/ Ca mirosul de fân peste dealuri./ Iar ochii și nările mele/ Descoperă taina:/ Rotire dulce și neobosită în haos,/ Înfășurând pe fusul văzduhului/ Miresme și nori./ În timp ce sufletul/ Se obișnuiește cu pământul/ Și respiră adânc”. Per ansamblu, însă, cele mai recente volume de versuri ale Anei Blandiana denotă o dorință evidentă de schimbare (de ton și atitudine) a instanței auctoriale. Mai mult ca oricând, ea își așează imaginarul sub semnul dezabuzării hiperlucide, înregistrându-și, aproape fără ezitări, dezvrăjirea de orice utopie poetică mai veche. Fugile anterioare, acele suave „reverii de intimitate” (Gaston Bachelard) mijlocite de regnurile nepervertite, sunt astfel substituite de viziunea frecventă a destrămării miracolului. Lumea elementelor contemplate sau trecute prin filtrul analitic în cărțile vechi ale poetei era o lume în care adia întotdeauna metafizicul, indiferent de tonalitatea captării lui în texte (între poeme precum *Alternativă*, *Pietă* sau *Cădere*, incluse în aceeași *A treia taină* (1969) existau, bunăoară, evidente variații sonice, în ciuda faptului că toate își extrăgeau substanța din figurația specifică miraculosului creștin). Lumea pe care o contemplantă acum poeta este una în care sacrul, transcendența, metafizicul abia își mai fac resimțită prezența.

Autoarea volumelor de poeme *Refluxul sensurilor* și *Patria mea A 4* nu mai observă, ca altădată, soarele și ploile, vegetalele și marea, „Munții Candorii”, adică acel paradis natural de o perfecțiune intrinsecă, transformat în veritabilă mitologie literară. Contemplația extatică de odinioară este, de altfel, înlocuită de constatarea acidă a regresului spiritual ce a urmat progresului material al umanului. Sensibilitatea perceptivă remarcabilă a Anei Blandiana, atât de atentă, altădată, la mirabilul din cosmos sau la spectacularul din ființă, dă impresia că este transformată într-o

emotivitate de cu totul alt gen. În textele sale recente se proiectează din ce în ce mai mult tensiunile identitare ale unei ființe poetice marcate de obsesia disoluției, de „această pulbere de neființă/ Ca un polen care se lipește pe degete”, măcinată, fără întreruperi, de *Stăpânul morii*. Față în față cu o „solitudine esențială” (Maurice Blanchot), la fel de irepresibilă, astăzi, ca și instinctualitatea de ieri, autoarea sensibilei *Patrii A4* nu are la îndemână prea multe soluții pentru a scăpa de marasmul existențial. Încearcă, mai întâi, să exploreze marginea revelatorie, limita cu un cunoscut potențial hierofanic („Marginea aceea/ Este o piele subțire/ Fixată între două lumi/ Ca un timpan/ În stare să rezoneze/ La zbaterea cea mai slabă./ La cel mai stins fâlfâit,/ În stare să transmită, în van./ Dintr-o parte într-alta,/ Neantul/ Neînstare să devină silabă” – *Timpan*), apoi să învingă simptomele însingurării prin recursul la soluția romantică a dedublării („Port hainele tale,/ Pe care corpul meu le ocupă/ Mirându-se de potrivire/ Și hainele se miră/ Ca și cum tu ai fi revenit - / Dulce confuzie/ Menită s-ascundă/ Sâmburele trecut dintr-un secol într-altul” – *Dulce confuzie*). Odinioară, jocul dedublării temporare era conceput ca motor al devenirii fertile sau ca alternativă firească a existenței. În vremea din urmă, mecanica transferului identitar (firește, nereușit) amplifică acea „stranie senzație a destinului încheiat” pe care o descriu mai multe poeme din *Refluxul sensurilor*.

În loc să se deschidă, ca la început, miracolelor din sine și din exterioritate (nu o dată, suprapuse, conform principiului comuniunii perfecte eu-univers), poemele actuale ale Anei Blandiana fac locul reflecției pe marginea singurei posibilități de împotrivire a ființei la asaltul certitudinilor celor mai grave: regresul spiritual ca emblemă a crepusculului umanității, eroziunea accelerată a materiei, evanescența ființei individuale șcl. Sigur, la fel ca în epitexte, și în textele poetice semnate de Ana Blandiana este vorba aproape exclusiv de ființa *care (se) scrie*. Un poem emblematic din *Patria mea A 4* își contrage și justifică acest traseu existențial, în forma unei bizare spovedanii auctoriale, mijlocite de un fel de hierofant cu o genetică ambiguă (Iubitul? Tatăl? Mama? Moartea?). În fața acestuia, poeta se arată în fine eliberată de fermentul neliniștilor devoratoare și pregătită pentru transmiterea unice



realități/ certitudini care mai contează: miracolul scriptural. Ne aflăm, din nou, în fața unui misticism al scrisului taumaturgic, căci recuperator: „«Scrie», ai spus./ Și eu am luat creion și hârtie/ Crezând că vrei să-mi dictezi./ «Scrie», ai repetat/ Și-ai tăcut ca o icoană./ Iar eu am început să scriu/ Tăcerea ta./ Tăcerea ta/ Din care toate curg/ Cum curge sângele din rană”. Nu în alți termeni își va defini Ana Blandiana acest decis crez onto-poietic în poemul – remarcabil, ca și *Recviemul* citat mai sus – care explică și titlul cărții. Iată ultimul și probabil cel mai fidel Obiect al fascinației autoarei, intitulat tandru-învăluitor *Patria neliniștii*: „Aici este patria neliniștii./ Gata să se răzgândească/ Din clipă în clipă/ Și totuși, nerenunțând să aștepte/ Ceva nedefinit./ Aici este patria./ Între pereții aceștia/ La câțiva metri unul de altul./ Și nici măcar în spațiul întreg dintre ei./ Ci doar pe masa cu hârtii și creioane/ Gata să se ridice singure și să scrie./ Schelete brusc animate ale unor condeie mai vechi/ Nefolosite de mult, cu pasta uscată./ Lunecând pe hârtie frenetic/ Fără să lase vreo urmă.../ Aici este patria neliniștii./ Voi reuși vreodată/ Să descifrez urmele care nu se văd./ Dar eu știu că există și așteaptă/ Să le trec pe curat/ În patria mea A4?”.

În mod evident, acest dubiu fertil estetic, admirabil jucat în poemul care încheie cartea, această conștiință primordială, încă neerodată, a actului creator, este unul dintre mijloacele de taină cu care Ana Blandiana știe, la fel de bine ca altădată, să își seducă cititorii...



Florina CODREANU

Un om – un muzeu

Două etaje lungi de suferință, aproape o sută de săli de orori camuflate, Muzeul de la Sighet e locul în care intri sfios ca într-un tunel al memoriei ce nu-ți aparține și ieși ca dintr-un sanctuar ce nu-ți va simți vreodată lipsa. Puține locuri trăiesc în absența omului și a amprente sale vremelnice, nu întâmplător credem că omul sfințește locul, însă în cazul de față locul sfințește omul și-l lasă înmărmurit, îngândurat și neliniștit, cel mai adesea pe deplin singur. Totuși, un om se află la originea acestui loc, care sub autoritatea fundației Academia Civică, a dat glas unui memorial ce se credea îngropat odată cu regimul ce l-a generat.

Ana Blandiana, a cărei prezență și activitate civică de mare ținută ar trebui să inspire interes până și celor lipsiți de orice civism, e omul care a reușit să pună bazele unui muzeu al istoriei comuniste ce nu se vrea muzeu, ci mijloc viu de comunicare între trecut, prezent și viitor. Unic în Europa și în lume la vremea respectivă, Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței de la Sighet (1993) a rămas unic atât prin fascinația exercitată asupra publicului preponderent internațional, cât și prin genetica istorică pe care o pune în discuție. Făcând trimitere la un muzeu, o școală de vară și un centru de studii, Memorialul reprezintă un exercițiu de memorie complet în ideea în care memoria fără recapitulare e un proces psihic neîncheiat. Fabricarea omului nou în comunism, fără istorie și fără memorie, e ținta principală în proiectul blandianic de contracara a uitării, de altfel în acord perfect cu etica neuitării, promovată înainte de Monica Lovinescu pe undele Europei Libere.

Spațiu mort readus la viață periodic prin cercetare și dialog, fără niciun sprijin din partea partidului aflat la guvernare (atât în anii nouăzeci când a fost înființat, cât și în anii două mii când se dorea înființarea unui muzeu național al comunismului la București, replică al celui dintâi), Memorialul de la Sighet înscenează jocul memoriei sinonime cu identitatea românească pe de-o parte și a Europei comuniste pe de alta. Sacrificându-și propria identitate literară în sprijinul angajării civice și creării unui loc de veșnică rememorare, Ana Blandiana crede că memoria poate fi învățată și reînviată, că *atunci când justiția nu reușește să fie o formă de memorie, memoria singură poate să fie o formă de justiție*. Chiar și atunci când singura patrie posibilă îi rămâne foaia de hârtie, când își simte istoria personală trădată, scriitoarea nu uită misiunea veche a intelectualului de a acționa în afara propriilor interese.

În mod idealist împotriva imaginii create de alții, fie ei comuniști sau globaliști, Ana Blandiana e unul dintre puținii aleși care rămân constanți în refuzul alinierii ideologice, declamând exilul permanent din România. Multe din elementele Memorialului de la

Sighet, printre care ansamblul sculptural *Cortegiul sacriificațiilor* realizat de sculptorul Aurel Vlad și înfățișând optsprezece figuri umane la zid în diferite posturi contorsionate, vorbesc și despre istoria prezentă, în cazul de față o Românie la zid, a cărei zestre e suferința și reziduurile urii din comunism. Mai mult, în loc de oameni muzeul înregistrează fotografiile și numele deținuților, precum azi în loc de oameni ne parvin imaginile televizate sau radiodifuzate ale oamenilor politici, în ansamblu o identitate și o istorie recuperate parțial și în nevoie de continuă verificare.

De la comunismul kitsch, evocat prin înălțarea și încununarea falsului, până la demolarea programatică a adevărului, materializat în edificiile precomuniste, genetica istorică dezvăluie o remanentă la nivelul atitudinilor și mentalităților în prezentul gălăgios al canalelor TV aservite politicului celui mai de prost gust, în demonetizarea profesiilor liberale și în demolarea culturală și intelectuală premeditată. Scriitorul, oricât ar fi de combativ, nu poate decât să se retragă în alte lumi posibile unde libertatea civică și personală nu sunt negociate într-o manieră grosolană. Cum își găsește loc în această lume o fostă disidentă, fiică a unui *dușman al poporului* în comunism și obligată a fi ucenică de zidar înainte de a fi studentă la Litere, se poate întreba oricine caută s-o înțeleagă pe Ana Blandiana. Probabil cu multă tragere de inimă, nu întâmplător declara într-un interviu că se simte mai mult scriitoare în străinătate decât în România.

Spațiul în care scriitorul se întâlnește pe deplin cu omul nu e altul decât muzeul de la Sighet, închisoarea-mormânt a generației Unirii, lagăr de exterminare între 1945-1955 pentru elitele culturale, naționale sau religioase din România. Având la bază dimensiunea comparativă a istoriei comuniste, Memorialul maramureșean se află în primele trei locuri ale memoriei europene, alături de Memorialul de la Auschwitz și Memorialul Păcii din Normandia. Adunând un patrimoniu cultural de importanță mondială, Memorialul vorbește deopotrivă despre Revolta din Berlin și Turingia (1953), Revoluția din Ungaria (1956) Primăvara de la Praga și Charta 77 (1968). Nevoia convergenței memoriilor europene e evidentă, dincolo de cele două expoziții permanente dedicate marilor figuri naționale, Iuliu Maniu și Gh. I. Brătianu, la care se adaugă o expoziție temporară Corneliu Coposu. Destinație culturală denunțând teroarea comunistă, din aceeași familie cu teroarea actuală a mass-mediei de consum, fostul penitenciar Sighet (numit și *Colonia Dunărea*) are un rol anamnestic în procesul cunoașterii și memorializării, dar și justițiar ținând cont de faptul că în lipsa unui proces real al comunismului, memoria preia rolul justiției. Totodată, calitatea sa de muzeu-sinteză care nu se oprește la inventarierea tăcută a exponatelor comuniste existente, îl distanțează de multe muzee de istorie din România care au rămas tributare unui modelaj politic. Restauratoare a memoriei în lungul său drum spre adevăr, aici misiunea Anei Blandiana

în colaborare cu Romulus Rusan, prin intermedierea Academiei Civice și a Consiliului Europei, este una de exemplaritate. Prin prisma Memorialului și a activităților complexe pe care le derulează anual, de la diseminare și editare la o adevărată școală a memoriei, destinul literar blandianic nu este frânt de angajamentul civic, ci e ridicat la cel mai înalt rang de expresie: educația fină a vieții prin memorie.

Concluzia separată asupra Memorialului și în urma vizitării lui e aceea că istoria nu poate fi falsificată la nesfârșit, că dacă comuniștii dețineau urne speciale pentru falsificarea voturilor, că dacă singura modalitate de comunicare directă era cea Morse prin bătaii repetate în țevi, că dacă ateismul materialist dialectic dicta orice manifestare de ordin spiritual, că dacă criteriile de încadrare în ordinea lumii erau originea socială și *ura de clasă*, că dacă colectivizarea de tip sovietic arunca în stigmatizare o întreagă clasă de oameni gospodari deveniți *chiaburi*, că dacă limba de lemn era singura limbă vorbită, că dacă comunizarea tuturor instituțiilor statale le atingea și pe cele perfect apolitice, că dacă unicul om posibil era unul lipsit de trecut, depersonalizat și anonimizat în lunga așteptare a unui viitor luminos, că dacă genocidul cultural era așa de brutal încât exila și încarcera creatori de prima mână, că dacă celula *Neagra* amenința cu izolarea totală, frigul și întunericul, pe oricine îndrăzne să se opună regulilor absurde ale închisorii, că dacă asasinatul moral nu ocolea nici un exemplar uman rămas moral, că dacă un lung șir de fraude pune în pericol toate valorile existente vreodată pe pământ; în prezent și în viitor lucrurile vor suferi o grabnică primenire și schimbarea va fi moneda curentă a tuturor formațiunilor politice de azi și de mâine. Prin memorie, scriitoarea Ana Blandiana învață poporul român să-și acorde sieși răgazul înțelegerii și împotrivirii în fața maltratării adevărului, libertății și a celor mai rudimentare drepturi umane.

Vizitând muzeul de la Sighet, omul nu vizitează doar un loc, ci un om care a crezut că poate schimba ceva, că nu doar creația artistică e unitatea de măsură a unui popor, ci și experiența existențială de fiecare zi, idealurile și virtuțile care animă omul, râvna de a căuta dincolo de coaja lucrurilor și dorința de a păstra o memorie veșnic vie.



Marius ÎNSURĂȚELU

Nevindecatele răni ale memoriei

Cea mai recentă apariție editorială a Anei Blandiana, *Fals tratat de manipulare* (Editura Humanitas, 2013), este, mai presus de orice îndoială, o carte cu totul aparte în peisajul actual al literelor noastre. După titlu, suntem trimiși mai degrabă în zona eseului sociologic. Nimic de mirare, mi-am zis, câtă vreme, în anii din urmă, poeți consacrați s-au convertit la roman, eseu sau teorie literară, iar alții, prozatori în vogă la un moment dat, au ajuns acum analiști politici sau economici de real succes. Mai mult, eram nerăbdător și curios, aproape la fel de curios ca și asistența celebrei reuniuni electorale prezidate de venerabilul Zaharia Trahanache, să văz care este opiniunea dnei Blandiana în cestiunea manipulării, mai ales într-o societate globalizată ca a noastră, unde moral nu mai e de mult, iar prințipurile au ajuns vorbe goale. Lucrurile se lămuresc însă foarte repede, chiar autoarea simțind parcă nevoia (încă de la primul paragraf) să vină cu câteva explicații după titlul ușor derutant: „Aceasta nu este o carte de memorii, chiar dacă uneori poate să lase această impresie. Ea nu este o încercare de a-mi povesti viața, ci o încercare de a o înțelege.” (*Biografia unei obsesii*)

Dacă în memorialistica tradițională, spunând lumii, dezvelindu-și fără rezerve trecutul, autorul *se descarcă* de gestiunea emoțională a unor evenimente interioare ce i-au brăzdat carnea evanescentă a memoriei, în cazul Anei Blandiana lucrurile se întâmplă invers: spunând lumii, autoarea re trăiește cu maximă intensitate deziluzii, frustrări, complexe, bucurii de-o clipă ori revelații eternizate, cu alte cuvinte, *se încarcă* retrospectiv cu toată această suprasarcină de conștiință intimă pe care revelarea către ceilalți o amplifică, în loc să o exorcizeze. Mai mult decât convingătoare, în acest sens, sunt chiar mărturisirile scriitoarei: „E ciudat cum și azi, după mai bine de două decenii, când scriu aceste rânduri, nimic din ceea ce am simțit atunci nu s-a estompat, iar amintirea îmi face aproape tot atât rău cât îmi făcuse realitatea.” (p. 190)

Dacă memorialistul clasic scrie, în general, cu detașare, survolând, de la înălțimea prezentului, fapte dintr-un trecut *vindecate* subiectiv, volumul la care facem referire propune un tip de rememorare vie, gata în orice moment să concureze realitățile pe care le evocă. Ana Blandiana scrie cu dezgust, cu exaltare, cu bucurie, cu speranță sau durere, re-trăind incandescent evenimente pe care adăugirea anilor n-a izbutit să le cicatrizeze, ba dimpotrivă, în unele cazuri, trecerea timpului urmată de re-actualizare lasă să se vadă răni chiar mai adânci, mai încărcate de acumulările deceniilor așternute, de-a valma, peste ele.

Ca într-un exercițiu suprarealist, asistăm la răvășirea planurilor temporale, urmată de aplicarea consacratului procedeu al dicleului automat, menit să dirijeze spre suprafață jeturile de lavă încinsă ale unor evenimente ce sunt convocate să refacă în regim de urgență edificiul unei cronologii subiective. Se amestecă, astfel, într-o

dezordine perfect controlată, secvențe din viața noastră politică de după 1989 (Piața Universității, mineriadele, Alianța Civică, Convenția Democratică etc.), cu altele din copilăria sau perioada anilor de studenție ai autoarei, dar și cu relatări din anii '50, dominați de abuzurile regimului totalitar comunist, adăugate la cele privind lupta personală cu cenzura și la intervalele de interdicere a dreptului de publicare în periodice sau volume. Pe lângă acestea, se strecoară și fragmente preponderent „teoretice”, precum cel ce argumentează condiționarea dintre Bine și Frumos, în relație opozitivă cu Răul și Urâtul (*Numele sfârșitului lumii*), ca și o sumă de considerații privind legătura privilegiată dintre scriitor și cititor, în oglindă cu aceea dintre scriitor și critică, clădită, în opinia autoarei, pe infinit mai șubrede și conjuncturale temelii.

Cu statut de autonomie lărgită în cuprinsul cărții sunt tabletele de câteva rânduri, aproape toate mici bijuterii ce strălucesc printre cutele relatărilor unor evenimente nu de puține ori întunecate. Avem, așadar, „Zidul”, „Dilemă”, „Dictare”, „Modelele”, „Procura”, „Cheia” și alte câteva asemenea (aproape) haiku-uri, chiar dacă ambalate formal în proză. Ele sunt, de fapt, intercalări reflexive și problematizante, forme atavice de *poematizare*, trădând vocația primordială a celei ce ne-a deslușit cândva *A treia taină*: „Până la urmă, singurul lucru cu adevărat de folos în istorie (indiferent ce istorie) sunt *modelele*. În absența lor, ideile și chiar acțiunile nu folosesc la nimic, ci trec fără să lase urme, ca și cum n-ar fi existat, ca și cum toate eforturile pe care le-au presupus nu s-ar fi produs sau s-ar fi produs degeaba. Modelul este cuvântul întrupat, fapta personalizată, omul care exprimă ideea și dovedește că ea poate trăi. Această regulă este verificată cu prisosință de religiile care au învins doar în măsura în care au prezentat prototipul viu. Fiul lui Dumnezeu este cel ce dovedește că Dumnezeu există: din moment ce are urmași.” (*Modelele*)

De o intensitate cu adevărat excepțională este bucata *Nea Gheorghe*, de departe, am zice, cea mai reușită din întreg volumul. Parafrazându-l pe G. Călinescu, am îndrăzni să afirmăm că emblematicul personaj din Comana este poporul român însuși, surprins într-un moment de interminabilă tranziție. Pe doar câteva pagini, este reconstituită în filigran o parte profund reprezentativă a societății românești din anii '80-'90, cu țărani ei dezrădăcinați și, totuși, imposibil de urbanizat, așa-numiții *navetiști* pe care procesul de industrializare forțată îi alungase de pe tarla și din poiată în halele fabricilor, transformându-i în roboți prestatori de munci diverse, dar cărora, oriunde s-ar fi găsit, pe linia de producție sau între două stații de tren, gândul le zbură înapoi la orăntăniile nemâncate, porcul neîndestulat și straturile cotropite de buruieni: „Nea Gheorghe [...] era țaran, dar lucra, împreună cu Vasilica, soția lui, la o fabrică de bomboane. Plecau în fiecare dimineață cu trenul de 4.20, ajungeau la București la 5. [...] Se întorceau cu trenul de 15.30 la care alergau disperați și-l prindeau în fiecare zi în ultima clipă. Dacă-l pierdeau, trebuia să aștepte până la 19.30. Când ajungeau acasă, înainte să mănânce se repezeau să dea de mâncare la găini și la porc, să ude straturile, să copilească roșiile.”

Iată, însă, tălmăcită în cheie ontologică, noțiunea atât de comună, dar parcă și atât de departe de înțelegerea noastră, aceea de *navetist*: „Erau navetiști, ceea ce însemna că făceau zilnic legătura între două stări opuse, trecând din una într-alta și încercând să le păstreze neamestecate caracteristicile. Vreau să spun că voiau să rămână țărani și voiau să devină muncitori în același timp, fără să reușească și nemaifiind de fapt, întru totul, nici țărani, nici muncitori, ci un amestec ciudat, o specie nouă aflată în plină transformare, încât era greu să spui cum va fi peste un an sau peste un deceniu. Dar tocmai această stare de trecere, a cărei materie primă erau, îi făcea tipici și poate de aici se născuse și ideea noastră despre reprezentativitatea lor tulburătoare.”

Schimbarea radicală de regim politic din 1989 îi transformă pe cei doi din victime ale industrializării, în victime ale manipulării prin mijloace media. Astfel, de unde, în anii totalitarismului, Nea Gheorghe și consoarta nu deschideau decât foarte rar televizorul, după 22 decembrie 1989, cei doi „se lipesc”, literalmente, de ecran, punând între paranteze serviciul de la oraș și făcând găinile și porcul să aștepte ore bune în plus tainurile zilnice: „Nu știu dacă înainte de revoluție nea Gheorghe și Vasilica se uitau la televizor, presupun că, mai degrabă, nu, în orice caz nu în ultimii ani când erau numai două ore populate cu două personaje. După revoluție însă, luni întregi, de-a lungul unor zile și nopți nesfârșite, privitul la televizor devenise principala ocupație a familiei. [...] Nea Gheorghe nu mai mergea la serviciu, poate se pensionase, poate își luase concediu, stătea toată ziua în fața imaginilor aproximative ajunse la el printr-o antenă improvizată, smulgându-se cu greu să dea mâncare la animale și întorcându-se în grabă înapoi la post, unde rămânea până spre dimineață picotind în fața ecranului, iar a doua zi umbla năuc de nesomn, speriat că, în lipsa lui, s-ar putea întâmpla ceva esențial.”

Fals tratat de manipulare se impune categoric între aparițiile editoriale ale ultimilor ani ca o carte, înainte de toate, foarte bine scrisă, ce respectă în detaliu „rețeta” de succes a eseurilor semnate Ana Blandiana – acuitate senzorială, simț civic și moral, vervă polemică, dar și autopersiflantă, toate imprimare pe uriașele panouri ale unei inocențe care, dacă n-ar fi uneori și jucată, n-ar mai fi niciodată credibilă.



Cristina GOGĂȚĂ

Ana Blandiana. Receptarea critică (1959-1965). Eufemismele cenzurii

Salutul ceremonios pe care Geo Dumitrescu i-l adresează tinerei sale colege, Ana Blandiana, la scurtă vreme după apariția volumului *Persoana întâia plural*, încapsulează în două fraze o perioadă contorsionată și controversată din evoluția scriitoarei, anume intervalul 1959-1963: *Cartea de început a Anei Blandiana, Persoana întâia plural pare a fi o carte întârziată. Până la apariția ei poeta a străbătut niște vârste și niște experiențe lirice, valoroase și semnificative nu numai ca semne ale unei evoluții, ci și ca performanță literară în sine. [...] Ana Blandiana a fost prea mult timp considerată o debutantă, multă vreme după stagiul efectiv de începătoare, prin revistele noastre, și mai multă vreme încă după azvîrlirea celor dintîi caiete ale nevrîstniciei (sic!) lirice!*¹. Într-adevăr, cartea de debut a Anei Blandiana este un debut întârziat, un re-debut, după o perioadă în care numele tinerei poete e șters din discursul critic.

Ana Blandiana debutează în volum în 1964, după ce debutase în revista „Cravata roșie” și în „Țara Crișurilor. Almanah literar” – în 1956², după ce debutase în „Crișana” – în 1958, după debutul oficial la „Tribuna”, din 1959, după oficializarea debutului din „Tribuna” prin antologarea în culegerea „Sub semnul revoluției”, apărută în același an și după o contribuție susținută în paginile revistelor „Tribuna”, „Gazeta literară”, „Contemporanul” și „Luceafărul”, până în prima jumătate a anului 1961. O evoluție care se întinde aparent firesc, între 1956 și 1961, este fracturată de o absență misterioasă a numelui „Ana Blandiana” din paginile revistelor și din listele de „tinere talente” prin care criticii literari legitimează ceea ce va fi „generația șaizecistă”.

Suprapunând intervalele în care Ana Blandiana are drept de semnătură în paginile revistelor, precum și cele în care numele ei este pronunțat sau, dimpotrivă, trecut sub tăcere, se poate lua în considerare cazul unei *cenzuri stratificate*. Pe de o parte, în paginile celor patru principale reviste literare analizate – „Tribuna”, „Gazeta literară”, „Luceafărul” și „Contemporanul”⁴ – Ana Blandiana nu există ca semnatară a vreunei poezii în perioada noiembrie 1961 – aprilie 1963, cu excepția unei poezii din paginile revistei „Luceafărul”⁵, într-un număr dedicat evenimentului „Săptămâna poeziei”. De altfel, până în 1965, aceasta este singura dată în care textele Anei Blandiana apar în numerele dedicate evenimentului semnalat. Pe de altă parte, din circuitul critic, numele tinerei poete dispare pentru o perioadă mai îndelungată, ce se întinde între ianuarie 1961 și mai 1964, aceasta fiind și perioada în care Ana Blandiana este considerată *fără drept de semnătură*, în istoriile literare și în dicționarele de scriitori⁶.

Întorcându-ne la anul 1959, debutul „oficial” în „Tribuna”, se poate observa că antologarea Anei Blandiana în recent apăruta culegere „Sub semnul revoluției”⁷ o semnaleză puternic în spațiul literar pe adolescența de numai 17 ani. Fiind cea mai tânără dintre autori, Ana Blandiana atrage atenția criticilor nu doar prin talent, ci și prin precocitate.

La scurt timp de la apariția culegerii, Eugen Simion și Al. Philippide⁸ publică recenzii pe marginea volumului. Articolul lui Eugen Simion, *O perspectivă a poeziei tinere*, reprezintă și prima mențiune critică privitoare la creația Anei Blandiana. Simion reține poezia *Ploaia*, pe care o consideră *de o sinceritate cuceritoare*, iar autoarea e apreciată pentru că *încearcă să dea altă semnificație tristeții pluvioase din versurile lui Verlaine și Bacovia*⁹.

Succesul antologiei atrage însă și delațiunile. Prima notă informativă despre Ana Blandiana este dataată în 9 noiembrie 1959 și e adresată Uniunii Scriitorilor din București:

Obiect: Probleme de redactare

Avînd în vedere că în recenta antologie a tinerilor poeți „Sub semnul revoluției” se cuprind și versuri semnate de „Ana Blandiana”, Secțiunea de învățămînt și cultură a Comitetului Executiv al Sfatului Popular al Regiunii Oradea(,) consideră că este necesar să vă aducă la cunoștință că sub acest pseudonim se ascunde Doina Coman, fiica preotului Coman Gheorghe, care în prezent este reținut de organele în drept pentru activitate subversivă îndreptată împotriva statului.

Menționăm că în nr. 43 al revistei „Gazeta literară” tov. Savin Bratu în articolul „Virtuțile poeziei” o socotește printre „firele de aur ale viitorului”.

*În funcție de cele mai sus arătate, vă rugăm să luați măsurile pe care le veți socoti necesare.*¹⁰

Repercusiunile acestei note informative nu se remarcă imediat pe plan literar, până la jumătatea anului 1961 revistele literare părăd să ignore faptul că Ana Blandiana nu are o origine sănătoasă.

Anul 1960 începe cu semnale pozitive pentru Ana Blandiana. În numărul 4 al „Contemporanului”, Nina Cassian scrie despre *Cîțiva poeți din „Tribuna”*¹¹, unde analizează poeziile Anei Blandiana. Deși valorizează în special componenta ideologică a textelor, Nina Cassian apreciază *variațiile de ritm și de expresie*¹² din *Poem despre mine*, semn că nișele estetice sunt acceptate uneori în discursul critic.

Alt critic care o remarcă pe Ana Blandiana este Eugen Simion, care, în ultimul număr din 1960 al „Gazetei literare”¹³, consacră un întreg articol poemului *Despre cei ce se nasc*¹⁴, al Anei Blandiana. Deși construcția lirică îi trezește anumite suspiciuni, Simion consideră că lirismul e *viguros*, apreciază *fantezia imagistică* a autoarei, *vibrația lirică, dăruirea totală* sau *sentimentul de plînatate* care transpar din versuri, concluzia fiind că avem în față *o sensibilitate ce își revarsă cu prisosință sevele, o explozie de prospețime*, pusă în antiteză cu *poema descriptivistă, uscată, silnică,*

pustie din peisajul liric¹⁵. Anei Blandiana i se recunoaște „originalitatea” pe care o căuta cu un an înainte în poezia de debut din paginile revistei „Tribuna”, însă numele scriitoarei va mai apărea o singură dată în discursul critic, până la sfârșitul anului 1963.

Tot în „Gazeta literară”, Savin Bratu schițează *Profilul ideologic și etic al tinerei generații*¹⁶: tinerii poeți sunt toți *talente remarcabile, de la Cezar Baltag, care a depășit 20 de ani, până la Ana Blandiana, care are abia 18 (Poezia în mod firesc, e tărâmul principal de manifestare artistică a vîrstei)*. Punctul de pornire în delimitarea acestei noi generații îl reprezintă data de 23 august 1944 – data de naștere oficială a comunismului în România: *Sînt ai lumii noi, prima ei generație*. Copiii lumii noi sunt puși într-o relație contrastivă cu generația formată deja în jurul anului 1944 – adolescenți și tineri *cu o adolescență sfîșiată de război și de fascism, însetați de lumină și dreptate, cu un entuziasm proaspăt, conservat pur și întreg în anii anteriori care nu-i dăduseră posibilitatea liberei desfășurări*¹⁷. Așadar, nu încrederea în comunism îi deosebește pe cei tineri față de cei „de mijloc”, ci apartenența la o singură lume, care le permite să se manifeste liber, în comparație cu formarea într-o lume claustrantă a celor „de mijloc”, contaminați de ororile vechii orînduiri capitaliste și obligați să-și reprime astfel avîntul comunist până după „Eliberare”.

Ultima menționare a Anei Blandiana în contextul unei discuții critice, până la apariția volumului de debut are loc la începutul lui ianuarie 1961. Este vorba despre un articol al lui Ion Dodu Bălan, iar poeziile Anei Blandiana sunt caracterizate sumar: *nu pot scăpa interesului nostru*¹⁸.

La sfârșitul anului 1963, volumul *Persoana întîia plural* este anunțat în „Contemporanul”¹⁹. Din acest moment, numele Anei Blandiana reintră în circuitul oficial, astfel că, în 1964, întreaga critică de întâmpinare își îndreaptă atenția asupra volumului, într-un gest entuziast și, probabil, de recuperare. Între 1964 și 1965 se poate vorbi despre legitimarea Anei Blandiana ca exponentă a tinerei generații. Deconstrucția procesului de canonizare a tinerilor scriitori – proces care funcționează identic și în cazul celorlalți reprezentanți ai generației – reflectă mecanismele intricate și complexe prin care atât scriitorii, cât și criticii literari construiesc generația șaizecistă. De altfel, din a doua jumătate a anului 1965 se poate observa cum discursurile despre noua generație sunt înlocuite cu abordări individuale ale autorilor – deja – consacrați.

Pe lângă recuperarea Anei Blandiana în sfera discursului critic și difuzarea numelui ei în listele de exponenți ai tinerei generații, criticii literari îi certifică valoarea atât prin cronici de întâmpinare, cât și prin articole de sinteză.

Cronicle de întâmpinare la volumul de debut insistă pe identificarea *notelor distinctive*²⁰ ale liricii poetei: candoarea, atitudinea etico-estetică, vîrstele poetice care se desprind din paginile volumului, identificarea

cu generația, luciditatea, temperamentul poetic grav, cvasi-absența erosului, excesul de intelectualism de pe alocuri, gratuitatea uneori neavenită, cele câteva exprimări forțate²¹.

Articolele de sinteză sunt mai numeroase și, prin permanente comparări, contrastări, asocieri și plasări ale tinerilor în descendența unor modele prestigioase, întăresc poziția tinerei generații, în timp ce militează pentru noi mijloace de expresie. Magdalena Popescu analizează specia *autobiografiilor lirice* în volumele de debut ale tinerilor poeți, identificând la Ana Blandiana emblema candorii și o *particulară consistență dramatică a lirismului*²². Ion Oarcăsu este primul care observă conflictul dintre specificitatea scrisului Anei Blandiana și așteptările instituției critice legate de scrisul feminin: [Ana Blandiana – n.m., C.G.] *contrazice parcă toate avansurile vechi despre așa-numitul specific feminin etern, imuabil. Lirica ei înflorește în zonele aspre ale vieții, ca o floare de pisc, mai exact în sfera problemelor actuale, de mare tensiune, dezvăluind o biografie exemplară*²³. Ion Negoitescu inventariază constante *hidropice*²⁴ în imaginarul liric al poezilor tineri, observând, în cazul Anei Blandiana, *frenesia, atitudinea etică, imaginile hidropice, erotismul deghizat în mituri ori unghiul „critic”* din care sunt privite *îmbătărilor naturii*²⁵. D. Cesereanu interpretează motivele și simbolurile din poezia tinerilor: o amplă analiză e dedicată mitului Meșterului Manole²⁶ – mit cultivat și de Ana Blandiana. La fel, C. Cubleşan circumscrie simbolul central al luminii, tot în cazul poeziei tinerilor, lumina fiind asociată cu *mîndria* și cu *demnitatea*²⁷. C. Cubleşan continuă seria articolelor de sinteză prin filtrul temei copilăriei, perspectivă din care Ana Blandiana se opune colegilor de generație, întrucât la ea se manifestă un adevărat cult al copilăriei, vârstă neîntinată de experiența războiului²⁸. Rodica Iulian urmărește modul în care se construiește *eroul tînăr* în poezia ultimei generații, iar Ana Blandiana, Constanța Buzea și Damian Ureche sunt apreciați pentru că *eroul acestora are o înfățișare mai puțin precisă, dar substanța lui etică este vie, palpabilă*²⁹.

Dragoș Vrînceanu este, la „Luceafărul”, cel mai preocupat critic de abordările sintetice ale poeziei tinerilor. Inițial, el analizează coordonatele poeziei tinerilor, generație în care o include și pe Ana Blandiana. Criticul e preocupat de diversitatea stilurilor, ca efect al dezvoltării *raporturilor interne ale poezilor cu realitățile timpului și ale țării lor*³⁰, în subtext fiind înscrisă pledoaria pentru diversificarea mijloacelor de expresie. În alt articol, D. Vrînceanu analizează *noul sentiment poetic*, identificat într-un *sentiment al mișcării umane solidare*³¹. Aici, criticul remarcă la Ana Blandiana pronunțatul accent etic, amestecul de vigoare și delicatețe, precum și fuziunea dintre idei, sentiment și mijloacele artistice³². Observațiile sunt continuate într-un text de sinteză care aduce în discuție constanta unui *sentiment al mișcării umane* și *structura pluri-dimensională* a poeziei tinerilor³³. Într-o

căutare a *componentelor obiective* din poezia tînără, D. Vrînceanu opune accentul etic din lirica Anei Blandiana celui filosofic din lirica lui Nichita Stănescu și consideră că prima atitudine este mai fecundă, fiind o *modalitate mai apropiată de concret, o etapă mai fecundă între simțire și figuratie*³⁴.

Într-o tabletă, Geo Bogza o așază pe Ana Blandiana lângă Nichita Stănescu, în ipostaza de continuatori ai „maestrului” Arghezi. Pe un ton ludic, Geo Bogza își exprimă încrederea într-un viitor al poeziei pe care cei doi tineri îl reprezintă și care seamănă cu *polenizarea orhideelor cu busuiocul și a Mioriței cu le bateau ivre*³⁵. Dincolo de umor, e important de notat cum Ana Blandiana deja devine o exponentă nu numai a prezentului, ci a „viitorului” literaturii române, alături de N. Stănescu. Ana Blandiana însăși își amintește de afecțiunea pe care i-a purtat-o Geo Bogza, chiar înainte de a o cunoaște, și relatează episodul în care Geo Bogza i-a trimis la Cluj o libelulă, cu urarea să devină mai faimoasă ca Anna Karenina, dar cu alt destin³⁶.

George Ivașcu îi alătură pe Ana Blandiana și pe Ștefan Aug. Doinaș într-un duo menit să certifice intuițiile pe care criticul le-a avut în legătură cu cei doi, înainte ca aceștia să se afirme³⁷. În Ana Blandiana, G. Ivașcu vede o *îndrăzneală rimbaldiană* și o capacitate imensă de transfigurare a ideilor, însoțite de sinceritate, măiestrie și candoare. Și el o sancționează pentru incongruențele *dinadins căutate*, care sfidează, totuși, țărnișurile realismului socialist, dar remarcă utilizarea abilă a paradoxului în sugerarea mesajului politic.

Pentru George Munteanu, generația din care fac parte Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Ilie Constantin, Cezar Baltag contribuie la revigorarea poeziei, prin interiorizarea percepției și prin patosul etic³⁸. Noua generație este un detașament cât se poate de prețios în lupta pentru „realismul nețărnișit”, fiindcă jocurile de cuvinte ale criticului – precum teza că tinerii poeți *nu pornesc de la temă la viață, [...] ci invers* – nu sunt altceva decât o pledoarie pentru recuperarea intimității și a interiorității spațiului liric.

În retrospectiva asupra anului literar 1964³⁹, N. Manolescu dezvoltă teza unui avans al poeziei, față de proză, în ultimii ani. Pentru critic, tînăra generație de poeți se remarcă printr-o sensibilitate comună, prin cultul adolescenței și al copilăriei, ca simbolice vârste ale imaculării, după care o desprinde pe Ana Blandiana de grup prin „notele specifice”: registrul feminin și *oroarea de maturitate*, ca vârstă a dispariției elanurilor adolescente. Dublă legitimare, atât ca membră a unei generații, cât și ca poetă cu o individualitate certă⁴⁰.

Peisajul critic al anilor 1964-1965 o impune Anei Blandiana în spațiul literar, în contextul dezbaterilor despre noile mijloace de expresie, urmate de dezbaterile din jurul „realismului nețărnișit”⁴¹, iar articolele de sinteză dedicate „generației tinere” prezintă avantajul unei abordări în același timp comparative și apreciative. De asemenea, notele distinctive ale candorii și lucidității din volumul de debut al Anei Blandiana permit contrastări

de natură să lărgescă spațiul manifestărilor artistice implicite „realismului nețărnut”, iar fericita formulă din titlul volumului de debut al poetei este exploatată în interpretările critice ca girant al sentimentului de apartenență la un grup.

Mai mult, Ana Blandiana își face re-intrarea „oficială” pe scena literară după o perioadă de absență din paginile revistelor, după o și mai lungă perioadă de dispariție a numelui să din discursurile critice, fapt care conduce ca impunerea tinerei poete în literatură să fie dublată de refularea criticilor față un caz de decenzurare. Totuși, *Persoana întâia plural* nu este ultimul debut al scriitoarei, întrucât Ana Blandiana recunoaște, la rândul său că acest prim volum nu o reprezintă, și că abia în al doilea volum ea începe să se recunoască⁴². Dacă în 1964 asistăm la un re-debut oficial, abia volumul din 1966 se va constitui într-un debut „personal”.

¹ Dumitrescu, Geo, *Madrigal critic pentru o tinăra colegă*, în „Gazeta literară”, nr. 28/ 1964, p. 2

² Cu toate că „debutul absolut” al Anei Blandiana e înregistrat de dicționarele de scriitori și de istoriile literare în anul 1954 (v. infra, nota 6), în revista „Cravata roșie” nu apare niciun text al Anei Blandiana (Doina Otilia Coman) până în 1956. V. infra, nota 10.

³ Am cercetat colecția în intervalul 1954-1959. Colecția este incompletă: 1954 – lipsă nr. 205-216, 219, 305; 1955: lipsă nr. 181-231; 1957 – lipsă nr. 186.

⁴ În cele patru reviste, am urmărit texte de și despre Ana Blandiana, între anii 1959 și 1965. Evident, colecțiile sunt incomplete, după cum urmează: „Gazeta literară” – lipsă nr. 31, 32/ 1964; „Contemporanul” – lipsă nr. 23, 25, 26, 48/ 1962, nr. 22/ 1964; „Tribuna” – lipsă pagini din nr. 3, 9, 24/ 1964, lipsă nr. 8/ 1964.

⁵ Cf. Blandiana, Ana, *Cosmonaut*, în „Luceafărul”, nr. 20/ 1962, p. 6

⁶ Cf. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1047; Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane, (1941-2000)*, Ed. Mașina de scris, București, 2005, p. 396; Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I (A-B), Ed. Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 553; Sasu, Aurel (coord.), *Dicționarul biografic al literaturii române, Vol. I (A-L)*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006, p. 172; același paragraf în Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel (coord.), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000, p. 89 și în Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel (coord.): *Dicționarul scriitorilor români*, Vol. I (A-C), Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995, p. 89

⁷ Gafița, Mihai (ed.), *Sub semnul revoluției. Treizeci de tineri poeți*, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, București, 1959. Aici sunt semnalate și colaborările anterioare ale Anei Blandiana

⁸ Philippide, Alexandru, *Temă și expresivitate*, în „Contemporanul”, nr. 45/ 1959, p. 3

⁹ Simion, Eugen, *O perspectivă a poeziei tinere*, în „Tribuna”, nr. 42/ 1959, pp. 3, 11

¹⁰ apud Dumitrescu, Margareta, *Debutul Anei Blandiana*, disponibil la <http://convorbiri-literare.dntis.ro/DUMITRESCUmar12.htm>, accesat în 25.09.2013, 21:13

¹¹ Cassian, Nina, „Cîțiva poeți din «Tribuna»”, în *Contemporanul*, nr. 4/ 1960, p. 5

¹² *Ibid.*, p. 5

¹³ Simion, Eugen, *Patosul liricii*, în „Gazeta literară”, nr. 52/ 1960, p. 5

¹⁴ Blandiana, Ana, *Despre cei ce se nasc*, în „Luceafărul”, nr. 20/ 1960, p. 6

¹⁵ *Ibid.*, p. 5

¹⁶ Bratu, Savin, *Profilul ideologic și etic al tinerei generații*, în „Gazeta literară”, nr. 50/ 1960, pp. 1-2

¹⁷ *Ibid.*, pp. 1-2

¹⁸ Dodu Bălan, Ion, *Poezia*, în „Luceafărul”, nr. 1/ 1961, p. 2

¹⁹ Cf. „Contemporanul”, nr. 52/ 1963, p. 3

²⁰ Cf. Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Ed. Cartea Românească, București, 2011, p. 105, pentru descrierea mecanismelor prin care critica literară a promovat generația șaizecistă, eludând estetica realist-socialistă.

²¹ Cf. Lungu, Ion, „*Persoana întâia plural*”, în „Tribuna”, nr. 19/ 1964, p. 3; Dodu Bălan, Ion, *Ana Blandiana: „Persoana întâia plural”*, în „Luceafărul”, nr. 10/ 1964, p. 2; Mihăilescu, Florin, *Ana Blandiana: „Persoana întâia plural”*, în „Gazeta literară”, nr. 19/ 1964, p. 2; Dumitrescu, Geo, *Art. cit.*, p. 2; Georgescu, Paul, *Început*, în „Gazeta literară”, nr. 20/ 1965, p. 7

²² Cf. Popescu, Magdalena, *Autobiografii lirice*, în „Gazeta literară”, nr. 40/ 1964, p. 7

²³ *Ancheta „Gazetei literare”*, în „Gazeta literară”, nr. 1/ 1965, p. 2

²⁴ Cf. Negoîtescu, Ion, *Glosse la poezii tineri de azi (I)*, în „Gazeta literară”, nr. 42/ 1965, p. 7; Id., *Glosse la poezii tineri de azi (II)*, în „Gazeta literară”, nr. 43/ 1965, p. 7

²⁵ *Ibidem*, p. 7

²⁶ Cf. Cesereanu, Domițian, *Motive și simboluri în poezia tinerilor*, în „Tribuna”, nr. 32/ 1964, pp. 1-2

²⁷ Cf. Cubleşan, Constantin, *Lumina – simbol în poezia tinerilor*, în „Tribuna”, nr. 49/ 1964, p. 3

²⁸ Cf. Cubleşan, Constantin, *Umbre și lumini în universul copilăriei*, în „Tribuna”, nr. 2/ 1965, p. 3

²⁹ Iulian, Rodica, *Eroul tânăr și poezia*, în „Luceafărul”, nr. 14/ 1964, pp. 1, 11

³⁰ Cf. Vrînceanu, Dragoș, *Poezia tinerilor și coordonatele ei*, în „Luceafărul”, nr. 10/ 1964, pp. 1, 11

³¹ Id., *Noul sentiment poetic*, în „Luceafărul”, nr. 16/ 1964, pp. 1, 11

³² Cf. *Ibidem*, p. 11

³³ Id., *Sentimentul mișcării umane în poezia română contemporană*, în „Luceafărul”, nr. 14/ 1965, p. 11

³⁴ Id., *Componente obiective în poezia tinăra*, în „Luceafărul”, nr. 3/ 1965, p. 8

³⁵ Bogza, Geo, *Inscripție pe o ușă*, în „Contemporanul”, nr. 21/ 1964, p. 1

³⁶ Cf. Blandiana, Ana, *Imaginea mea literară a fost întunecată de zoaiele vieții publice*, disponibil la: http://www.romanialibera.ro/opinii/interviuri/ana-blandiana-imaginea-mea-literara-a-fost-intunecata-de-zoaiele-vietii-publice-218397-pagina1.html#top_articol, accesat în 25.09.2013, 20:27

³⁷ Cf. Ivașcu, George, *Dintr-un jurnal literar*, în „Contemporanul”, nr. 23/ 1964, p. 3

³⁸ Cf. Munteanu, George, *Lirica de inspirație intimă*, în „Contemporanul”, nr. 28/ 1964, p. 3

³⁹ Cf. Manolescu, Nicolae, *Anul literar – 1964. Poezia*, în „Contemporanul”, nr. 1/ 1965, p. 3

⁴⁰ Cf. și Id., *5 poeți în colecția „Luceafărului”*, în „Contemporanul”, nr. 25/ 1964, p. 3, unde autorul consideră că universul poetic al Sinei Dănculescu nu e la fel de personal ca al Anei Blandiana sau al Constanței Buzea

⁴¹ Cf. Goldiș, Alex, *op. cit.*, pp. 93-103

⁴² Ana Blandiana: „*Oamenii de cultură nu sunt luați în seamă decât în momentele bacșișurilor electorale*” (26 aprilie 2003), în Nicolae Coandă, *Celălalt capăt. Interviuri*, București, Editura Curtea Veche, 2006, p. 36, apud Dumitrescu, Margareta, *art. cit.*, 26.09.2012, 23:28

Călin CRĂCIUN**Despre religia din școală**

Se vorbește de multă vreme în spațiul public românesc despre predarea religiei în școală, configurându-se, evident, cele două atitudini antagonice absolut firești, proclamarea necesității și reclamarea unui pericol. Inevitabil, reprezentanții cultelor nu-și pot imagina un sistem național de educație pur laic, în timp ce tagma liber-cugetătorilor autodeclarați ateii acuză vehement imixtiunea religioasă și odată cu ea transformarea școlii în sursă a fanatismului religios, în mediu de manifestare a prozelitismului pe care chiar legea învățământului îl interzice. Poziții mai echilibrate, prin capacitatea lor de discernere bazată pe cântărirea argumentelor ambelor tabere menționate și deopotrivă pe deschiderea spre dialog, polemic, dar constructiv, vin din partea unor intelectuali interesați de profilul dezirabil al cetățeanului pe care îl formează sistemul actual de educație. Bunăoară, Nicolae Manolescu (*Religia în școală*, „România literară”, Nr. 1-2/2015) și Andrei Pleșu (*Religia, școala și dreapta măsură*, adevărul.ro, 29 decembrie 2014) s-au simțit datorii – pe bună dreptate – să atragă atenția asupra transformării lecțiilor despre religie în prozelitism pur. Deși recunosc faptul că meteahna e specifică tuturor cultelor, ținta lor e mai ales BOR, principala beneficiară a practicii respective. Tot cei doi opinenți oferă și o posibilitate de îndreptare a situației, și anume reformarea cadrelor care predau religia, astfel încât să fie capabile să abordeze disciplina dintr-o perspectivă istorico-filosofică degajată, eliberată de închistare doctrinară și de habotnicie față de diversele culte. Practic, transformarea lecțiilor de religie în istorie a religiilor. Cu precizarea că Andrei Pleșu vizează o linie cu accente conservatoare („Or, normal este ca orice comunitate să aibă cultura propriei ei confesiuni. Să trăiești într-un spațiu creștin și să n-ai habar ce este Eucharistia, ce sunt «tainele», ce înseamnă Crăciunul, ce se întâmplă în timpul liturghiei, ce rost are icoana și ce deosebiri sunt între catolici, ortodocși și protestanți e o formă de incultură fudulă. Nu strică nimănui să știe mai mult decât știe și să priceapă universul simbolic și ritual al bunicilor săi.”), în timp ce Nicolae Manolescu una liberală („Lecțiile sunt uneori curate predici, ținând mai degrabă de propagandă decât de învățare. Ce e și mai grav e că toate celelalte culte sunt, nu doar omise, dar beștelite viguros ca niște erezii de care elevii trebuie să fugă ca dracul de tămâie. Și asta, în condițiile în care e de presupus că în clasă se vor fi aflând

elevi catolici sau protestanți. [...] Iar riscul principal constă în crearea premiselor pentru intoleranță și discriminare.”).

Nu pot decât să fiu și eu de acord că orele de religie sunt mai degrabă acte de prozelitism și că ar trebui tratate dintr-o perspectivă lipsită de închistare doctrinară. Dar nu pentru asta intervin în discuție, ci mai întâi pentru a o deplasa de la principii de bun simț spre detaliile problemei, tocmai pentru a o înțelege mai bine, îndreptățit, cred, de contactul direct, profesional și ... „părintesc”, cu sistemul de învățământ preuniversitar. Perspectivelor distanțate, pur principiale sunt utile în sine, însă au insuficiența că nu operează cu detalii semnificative. Tocmai de aceea, în cazul de față, ele nu pot observa că în mod concret studiul istoriei religiilor, a unor concepte religioase diverse având ca finalitate achiziții culturale fundamentale și formarea tinerilor în spiritul culturii creștine și al toleranței, ceea ce implică de fapt amintita reformare a cadrelor, este o imposibilitate în absența unui act politic și administrativ curajos, și anume renunțarea pentru o perioadă la orele respective. Bănuiesc că tocmai am afirmat ceva șocant, că deja sunt mulți sfinți invocați pentru afurisenia mea. Tocmai de aceea voi explicita.

Profesorii de religie au fost și sunt și în prezent formați în cadrul instituțiilor de învățământ religios, adică în institute și seminarii teologice, fiind apoi angajați în cadrul școlilor laice și predând religia după principiul apartenenței elevilor la un cult sau altul; adică profesorul de religie ortodoxă predă elevilor ortodocși, catolicul catolicilor etc. Atunci când lipsea un astfel de cadru de la catedră, postul era mai mereu preluat preferențial de preoți parohi (caz în care se făcea o dublă plată, căci preotului îi intra oricum în sarcină – să lăsăm acum la o parte dacă o duce sau nu la îndeplinire, că e treaba Bisericii – astfel de ore, în afara slujbelor, atâta doar că fără folosirea infrastructurii școlare) sau, prin sate, de soțiile lor, de preotese – fenomen actual încă. Oricum, fie simpli profesori de religie, fie chiar cu hirotonisire, cadrele respective au o subordonare directă înainte de toate față de Biserică, abia în plan secund recunoscând-o pe cea față de ministerul educației. Nu miră deci că prin însăși formarea lor profesională cadrele respective văd în folosirea tehnicilor de îndoctrinare și ale prozelitismului o datorie sfântă, un act propovăduitor, misionar, dictat de Dumnezeu. Încercarea de a-i convinge să adopte o etică profesională mai moale, adaptată dezideratelor mediului școlar, este, în cele mai multe cazuri, din capul locului, o utopie, similară, într-o oarecare măsură, încercării unor țări europene de a-i integra cultural, de-ai occidentaliza în planul mentalității pe fundamentalistii musulmani. Întocmai ca aceștia, dincolo de excepțiile fericite, afișează atunci când cred de cuviință o etică moale mai mult ca formă a discursului duplicitar, miza lor esențială rămânând ca sub masca deschiderilor laice sau interconfesionale să împlinească dezideratele pe care le consideră sacre, care inevitabil sunt expresia interpretării doctrinare exclusiviste. Sigur că ei sunt sinceri în raport cu prioritățile lor spirituale și educative, atâta doar că sunt falși față de cele ale educației laice pe care, de regulă, doar simulează că o practică. Bineînțeles, cooptarea acestor cadre în corpurile profesionale a atras după sine apariția inspectorilor școlari de specialitate, astfel că învățământul de tip religios a prins rădăcini destul de solide în corpul celui laic. N-ar fi aceasta o mare problemă, dacă nu și-ar fi manifestat efecte cum sunt cele pe care tocmai o să le expun.

O simplă privire prin cataloagele de notare indică automat o discrepanță între rezultatele obținute la disciplina religie și celelalte, ivită din aplicarea unor reguli care nu mai au nimic de-a face cu ideea de evaluare a cunoștințelor. De pildă, mulți elevi care abia promovează la disciplinele umaniste au nota maximă la religie ca urmare a faptului că nota respectivă e acordată pentru participarea lor la spovedanie, miruire sau împărtășanie, deși nu se regăsește așa ceva în criteriile oficiale de evaluare, exemple din aceeași categorie fiind inutil să mai enumăr. M-am lovit nu o dată de întârzierile în masă ale elevilor la oră tocmai pentru că cea anterioară era de religie și au fost duși în afara școlii pentru scopuri ca cele precizate, aceștia motivând cu mină conspirativ-perfidă că nu puteau rata ocazia notei maxime. Erau deci deplin conștienți că au făcut o jonglerie cu sentimentul religios pentru un folos neduhovnesc imediat. M-am interesat suficient cât să pot constata apoi că e vorba de o practică generalizată. Profesorii respectivi simt că își împlinesc astfel misia și, în plus, obțin simpatia superiorilor din biserică, elevii își obțin nota, deci toată lumea pare mulțumită. Nu pot să nu întreb însă: Dacă Biserica se simte responsabilă de promovarea eticii „drepte”, oare drept e să pervertească niște conștiințe oferindu-le subterfugii pentru mărirea unei medii generale, care are apoi pondere în admiterea la facultate? Nu e aici stimularea unei fraude? Mai mult, inspectorii de specialitate dau indicații explicite – luate de profesori ca ordin, de obicei, fapt recunoscut de unii dintre ei înșiși – de a da note cât mai mari pentru a-i stimula pe copii să participe la ora de religie, ca formă de atragere a acestora spre cuvântul Domnului, cu atât mai mult cu cât participarea e trecută în planul-cadru (lista disciplinelor obligatorii în fiecare școală), putând fi evitată doar pe baza unei cereri. Nu miră deci că mulți copii căroră nu le poate fi asigurată predarea lecției de un profesor al cultului de care aparțin participă totuși la ore având garantată o medie maximă în plus, cu riscul de a asista uneori la ceea ce semna Nicolae Manolescu, și anume la „beștelirea” propriului cult. Dar cel puțin la fel de gravă e în situația dată cultivarea imposturii, a stimulării elevilor să folosească perfid numelui Domnului pentru obținerea unor avantaje personale (mult râvnita mărire a mediei generale), coruperea spiritului lor, în definitiv. Diavolul e în detalii, după cum ...ar trebui să se știe!

Acum, de când CCR a dat sentința prin care situația este inversată, adică participarea la ora de religie implică o cerere prealabilă, profesorii și instituțiile religioase au intrat în panică, sesizând imediat pericolul pierderii posturilor, cu efecte directe la nivelul înscrierilor de noi candidați la facultățile teologice pentru a se pregăti să devină profesori de religie. În plus, ministerul educației provoacă dezorientare menținând disciplina în planul-cadru fie din eroare (care la nivelul respectiv poate fi numită chiar prostie), fie, mai verosimil, întrucât n-are curajul să supere cultele. Prin urmare, s-a înaintat tot mai spre centrul unui cerc vicios. Există deja un număr mare de profesori de religie formați strict dogmatic care își pretind, justificat, păstrarea locului de muncă, la fel cum e construită și o infrastructură universitară care scoate pe piața muncii în fiecare an sute de noi astfel de specialiști propovăduitori. Cu alte cuvinte, statul, cedând Bisericii, a căzut în capcana de a-i fi absorbit ani la rând în cadrul sistemului de educație laic, deși, repet,

are formulată legea ce interzice prozelitismul religios în școală, iar acum, venind ca o ghilotină sentința CCR și având și o anumită presiune a societății civile cu optică laică, pe de o parte, cea a Bisericii și profesorilor de religie pe de alta, nu știe cum s-o scoată pe mână. CCR nu poate fi contestată, Biserica nu poate fi supărată (că afectează sondajele...).

Soluția viabilă ar fi deci transferul educației religioase din școală în cadrul bisericilor, acestea putând să-i integreze instituțional pe actualii profesori de religie și să-și regleze intern numărul lor și al celor pe care-i formează în funcție de propriul necesar, având ca miză educația religioasă nu doar a copiilor, ci și a adulților, vârstnicilor sau a diferitelor subcategorii sociale. Automat ar fi astfel rezolvată și problema dublei finanțări a cultelor, care în sistemul actual se realizează, de facto, și prin bugetul propriu, și prin cel al educației (laice). Sigur că Bisericile vor sări ca arse la o asemenea propunere, invocând automat lipsa fondurilor, acuzându-mă de posedare diabolică etc. Dar trebuie cândva să accepte că educația dogmatică îi aparține ei, nu școlii. Iisus s-a revoltat în Casa Domnului, nu în cea a Cezarului. Pasul următor ar fi pregătirea unor noi cadre didactice în domeniul istoriei religiilor, însă nu în facultăți teologice, ci în cele de filosofie sau de filologie, în care se predau cursuri de antropologie culturală și de istoria religiilor, odată cu reintroducerea treptată, pe măsura creșterii numărului de cadre, a orei de istorie a religiilor și concepte religioase în școli, astfel încât noii profesori să fie inserați în câmpul muncii și în decurs de mai mulți ani să existe o corespondență tolerabilă între numărul de posturi și cel al cadrelor calificate. Ar fi deci vorba de o generație nouă de profesori, care ar putea preda diverse concepte religioase fără patos doctrinar atât de strident, fără transformarea lecției în demersuri prozelitistice și, mai ales, capabilă să formeze și evalueze corect competența culturală a elevilor, fără a recurge la subterfugii ca cele precizate.

Cunoscând însă inerțiile ministerului educației și pe cele ale ierarhiilor bisericești, la fel ca rețeaua complicităților dintre ele, nu am mari speranțe că vor lua de bune aceste rânduri, dimpotrivă. Astfel, deja se fac jocurile pentru împăcarea CCR prin trecerea religiei din disciplină obligatorie în una opțională, trecându-se la capitolul obligatoriu ora de „etică și cultură civică”. Noile prevederi condiționează participarea la lecții de religie de o cerere prealabilă a părinților, iar cei mai mulți dintre ei n-o vor face, simplificând în acest mod programul copiilor. Cum Biserica nu-i va prelua în sistemul propriu pe profesorii rămași pe dinafară, să nu cumva să-i tulbure vocația mistică prin cheltuirea arginților pe lefuri, va face demersuri să fie păstrați în învățământul public. De altfel, deja ideea conducerii lor a făcut să se întrezărească o serie de impedimente juridice. Prevăd deci o altă piruetă românească: o parte din actualii profesori de religie vor fi transformați în titularii noii discipline menționate, ceea ce va însemna în general, oricâtă prezumpție de „nevinovăție” am invoca, aceeași Mărie cu altă pălărie, iar alta, infimă, predând în continuare și religia (facultativă), mai ales la țară, unde persuasiunea asupra părinților e facilă.

Mircea MOȚ

Teza de doctorat și bicicleta

Lui Cioran nu i-au plăcut în mod deosebit călătoriile; mai mult, acestea sunt înțelese de gânditorul din rue de l'Odéon ca o amăgitoare și cinică formă de libertate, îngăduită într-un spațiu marcat el însuși de semnele vârstei de „după cadere” a lumii. Pe de altă parte, orice călătorie îi amintește lui Cioran tocmai prima sa călătorie, când a plecat din satul Rășinari, moment interpretat de scriitor ca ipostază particulară a izgonirii din paradis. Ieșirea din vârsta aurorală, care coincide cu ieșirea din condiția prenatală, este asimilată unei sugestive nașteri simbolice, cu toate consecințele acesteia (nu întâmplător Cioran menționează frecvent cartea lui Otto Rank, *Traumatismul nașterii*).

Amănuntele semnificative legate de prima călătorie a lui Cioran se cuvin reținute cu atât mai mult cu cât aceasta presupune un drum dinspre posibilul centru al lumii (satul Rășinari) spre un *departe*, fără îndoială o sugestivă margine. Fără să aibă în ea nimic solemn și nimic festiv, călătoria îl poartă pe autorul *Tratatului de descompunere* dinspre natural (iarăși Rășinari, cu simbolicele lui sugestii ale rășinii) spre universul citadin, a cărui artificialitate este consecința acțiunii prin care individul modifică și alterează configurația lumii impusă în momentul absolut al Genezei. Iată ce îi mărturisește Cioran lui Fernando Savater, cel care de altfel i-a dedicat scriitorului un notabil eseu: „N-am să uit niciodată ziua în care părinții mei m-au pus să mă urc într-o căruță ca să mă ducă la liceul din oraș. A fost sfârșitul visului meu, prăbușirea lumii mele” (*Convorbiri cu Cioran*, Editura Humanitas, București, p.18).

Prima călătorie a lui Cioran este marcată de o anumită doză de violență din partea celorlalți, violență ce contează ca reflex simbolic al faptului că părinții îl obligă să se nască și să iasă în lume, despărțindu-se de condiția în care se afla atunci când se juca inocent cu craniile date de groparul satului. În pasivitatea care i-a fost impusă pe parcursul călătoriei, neavând dreptul la inițiativă, copilul se supune inert voinței celorlalți, având convingerea că este pur și simplu transportat, ca un simplu obiect. „*M-au pus*” și „*să mă ducă*” sunt în această situație sintagme ce se cuvin reținute în primul rând prin faptul că această primă călătorie constituie pentru Cioran într-adevăr o experiență esențială, nelipsindu-i acele traumatisme ale nașterii despre care vorbește Otto Rank.

„Călătorul” Cioran caută de fiecare dată un spațiu ale cărui semnificații transcend coordonatele concrete ale locului. Chiar dacă autorul nu o mărturisește, imaginarul lui asimilează acele călătorii care ademenesc prin spații ce suportă încărcătură de sens, întotdeauna drumul scriitorului vizând în felul acesta un simbolic centru al lumii.

„*Complice al tehnicii*”, după cum îi place, cu detașare, să se considere într-un dialog cu Jalfen, Cioran apelează de obicei la tren, și o face în primul rând pentru a se duce „*la țară*”, în căutarea naturalului de care fusese rupt în momentul părăsirii Rășinariului.

Scriitorul nu este însă deloc dispus să facă niște concesii mijlocului de transport. Nicăieri, în nicio pagină, Cioran nu vorbește despre confortul călătoriei ori despre peisajul care încântă ochiul oricărui călător pătimaș. Trenul

rămâne pentru el un simplu instrument, un rău necesar chiar, ce trebuie acceptat doar în situații cu totul aparte aparte. „Mie, bunăoară, îmi place să mă plimb-mărturisește autorul-dar în Paris nu o pot face. Trebuie să iau trenul, ca să merg la țară. Drept care am devenit complice al tehnicii” (op. cit. p.35). Trenul îi înlesnește accesul la un spațiu privilegiat, acel „la țară”, unde se consumă plimbarea, sinonimă unei voluptoase retrageri din cotidian și abandonării naturalului, totul cu iluzia că prin gestul nelipsit de accente rituale s-ar putea reface legături de mult anulate.

Atitudinea lui Cioran față de tren este una detașată, care umilește instrumentul tehnicii moderne, prin faptul că în mod deliberat autorul face abstracție de prezența mijlocului de transport, desconsiderându-i în același timp personalul. În volumul memorialistic *Praful de pe tobă*, Ștefan Baciș își amintește veritabilul spectacol pe care Cioran îl declanșează și-l întreține cu multă subtilitate, transformând interiorul vagonului într-o scenă ce redimensionează modestul compartiment. Este vorba de perioada în care, profesor la Brașov fiind, Cioran merge cu trenul la Zărnești, în anul de grație 1936 o localitate ce respira din plin tihna vieții rurale. Adevărata finalitate a călătoriei pare să fie însă un autentic banchet platonician, la care participă Filosoful (cum era socotit Cioran), Artistul (Șuluțiu, criticul literar, și Ștefan Baciș, poetul tânăr), ziaristul ca martor al realității imediate (Eugen Jebeleanu), dar și judecătorul care, deși iubitor de artă, rămâne emblematic pentru severul mecanism social căruia Cioran i se va sustrage toată viața. Dovada în plus că Cioran și însoțitorii nu se duc în realitate la Zărnești pentru o banală și nesemnificativă petrecere o constituie amănuntul legat de bucătăreasa gazdei, care, fiind „dincolo de orice critică”, după spusele unui Gherea, anticipează rafinamentul culinar cu care scriitorul se va întâlni în Franța.

Iată însă „însemnarea” călătoriei cioraniene: „O întâmplare asemănătoare, însă de proporții mai mari și mai neașteptate, a avut loc într-o zi de vacanță, când un grup din care, afară de Cioran, mai făceau parte Eugen Jebeleanu, Mihail Chirnoagă, Octav Șuluțiu și eu, ne-am urcat în trenul personal de Zărnești, invitați fiind la aperitive și apoi la masă de judecătorul Aurel D. Broșteanu, finul critic de artă. Am cumpărat, la ghișeu din gara Brașov, jumătăți de bilete dus și întors clasa a II, toți, afară de Jebeleanu, care, ca ziarist profesional, avea permis liber („frai”), pe CFR, înarmați fiind de carnetele de identitate care ne dădeau dreptul la această reducere, lui Cioran și Șuluțiu ca profesori, lui Chirnoagă ca militar, mie ca elev. Am intrat într-un compartiment gol, veseli și zgomotoși, încântați de escapadă și de ziua care era înaintea noastră, dornici de-o masă bună, știind că «Relu» Broșteanu avea o bucătăreasă care, vorba lui Gherea, «era mai presus de orice critică».

Controlorul ne perforase biletele, însă cu câteva minute înainte de-a sosi la Zărnești, intră în compartiment un inspector, care ducând mâna la pălărie, ne ceru biletele «pentru control». Cu aerul cel mai firesc din lume, am scos fiecare biletul și legitimația, și inspectorul care era asistat de controlor, perfora biletele, examinând fiecare carnet, uitându-se la fotografii și, pe urmă, la fețele noastre. Ajuns la carnetul lui Cioran, îl răsfoi, se uită atent la Cioran, luă carnetul de la început, filă cu filă, și când ajunse la ultima, i se adresă:

- «Trebuie să cumpărați biletul întreg, pentru că pe carnetul dumneavoastră lipsește timbrul de validare pe anul în curs »!

Ne uitam surprinși unul la altul, Jebeleanu încercând să explice ceva, în «calitate» de ziarist, însă inspectorul nu se lăsă, și dădu ordin controlorului să elibereze un bilet întreg clasa a II-a, indicând și prețul. Desigur că suma era derizorie, având în vedere distanța între Brașov și Zărnești, însă cum deseori se întâmplă în asemenea ocazii, interveni ceea ce aş numi «factorul psihologic», Cioran simțindu-se atins în dreptul său, mai ales că spunea că folosise același carnet, nu de mult, într-o călătorie la București, fără ca nimeni să-i spună ceva. Prin urmare, carnetul era în ordine!

Toate argumentele au fost de prisos, inspectorul cerând achitarea sumei, invocând cu toată seriozitatea «legea timbrului». Exasperat de atâtea discuții pentru un lucru de nimic, Cioran se adresează inspectorului cu următoarele cuvinte, uitându-i-se drept în ochi: «Carnetul nu numai că este bun, dar este atât de perfect, încât îl pupă în cur și Dumnezeu!»

Au urmat câteva secunde de tăcere, ca să zic așa de ambele părți ale baricadei, pentru că, trebuie să recunosc, argumentul nu numai că era afară din comun, ci, de-a dreptul genial. Există un singur pericol: era din cale-afară de greu de înțeles. După câteva secunde de tăcere, inspectorul izbucni: «Vrea să zică, mă insultă? Mie să nu-mi spui să te pup în cur!». Inutil a fost, firește, să-i explicăm că nicio clipă, Cioran nu spusese un lucru ca acesta, că n-avusese cea mai mică intenție să insulte pe cineva, cu atât mai puțin pe un inspector CFR, la mijloc nefiind decât «un fel de-a vorbi», ca să arate perfecția carnetului.

Toate argumentele, toate explicațiile au rămas de prisos; inspectorul se simțea «jignit personal», așa că trebuia să ne ducem la șeful gării, unde a trebuit să se prezinte nu numai «domnul jude», ci și șeful postului de jandarmi, incidentul reușind să se «aranjeze» până în cele din urmă cu destul de multă greutate, mai cu seamă că Cioran, ca să explice, repeta formula de mai multe ori, spre stupefacția celor care o auzeau pentru prima oară, fără să poată pricepe exact despre ce era vorba- «de fapt», și fără să înțeleagă pe cine trebuia să pupă pe cine!

Până în cele din urmă, calmul și «relațiile» seriosului judecător, care abia își ținea răsul, au pus lucrurile la punct, «mușamalizând» afacerea, convingând pe inspector să renunțe la procesul verbal la care, la început, ținea morțiș.» (pp.401-403)-

Se pare că trenul nu se deosebește prea mult de căruța cu care Cioran părăsise Rășinariul: ambele mijloace de transport îl umilesc, anulându-i voința și punându-i sub semnul întrebării chiar certitudinea propriei prezențe. Călătoria nu constituie pentru Cioran o modalitate de cunoaștere a realității (formația lui îi oferă oricum o altă cale) în sensul ipostazelor ei fenomenale. Gest paradigmatic în primul rând, călătoria cioraniană nu presupune deplasarea spre necunoscut și spre orizonturi îndepărtate, fiindcă Cioran însuși, „după cădere”, trăiește permanent cu sentimentul exilului. Pentru Cioran, călătoria rămâne cu siguranță o permanentă întoarcere ritualică, aproape întotdeauna dinspre oraș, dinspre artificial, spre natural, dinspre un spațiu în care, locuind pe verticală, oamenii se despart de pământ, spre un spațiu unde în mod obligatoriu trebuie să se consume ritualul plimbării cu profundele ei sensuri.

Cioran se consideră nu întâmplător adeptul călătoriei de „dinaintea turismului”, mărturisind că nu are nimic comun cu plăcerile turistului. Atunci când se duce în

Spania, călătorind cu trenul, alege această țară pentru ideea pe care ea o reprezintă, în acest caz călătoria nefiind decât o încercare de „a se transporta” în alt univers, unul autonom, al artei și al gândirii, univers care face abstracție de realitatea concretă. Este ceea ce îi mărturisește de altfel Cioran lui Gabriel Liiceanu: „Consider voiajul ăsta cel mai impresionant și mai frumos pe care l-am făcut în viața mea. Era Spania de dinaintea turismului. Voiajul a durat trei săptămâni, l-am făcut cu clasa a treia, am locuit în condițiile cele mai primitive, însă am fost absolut fermecat. Și pentru că a fost singurul voiaj extraordinar pe care l-am făcut în viață mi-am permis să nu mă mai întorc în Spania niciodată” (Gabriel Liiceanu, *Itinerariile unei vieți urmat de Apocalipsa după Cioran*, Humanitas, București, 1995, p.106).

Când, tot cu trenul, se duce în Germania, o face exclusiv pentru a se întâlni cu Friedegard Thoma, cu aerul, și data aceasta, că i s-a permis intrarea într-un univers în care iubirea este mai degrabă rezultat al proiecției livești și culturale decât trăire autentică.

În textele *celuilalt* Cioran, este frecvent menționată în schimb bicicleta. În convorbirea cu Gerd Bergfleth, Cioran mărturisește cu toată sinceritatea: „Luni întregi am cutreierat Franța pe bicicletă și am dormit în cămine, fie comuniste sau catolice”. (*Convorbiri cu Cioran*, p.99). Plăcerea de a merge cu bicicleta este reținută și de Lea Vergine: „Teza n-am făcut-o (de doctorat, n.n.), dar directorul era inteligent și, cum făcusem toată Franța pe bicicletă, mi-a spus un lucru formidabil: «E mai bine să faci Franța pe bicicletă decât o teză de doctorat»” (op. cit. p. 130).

Așadar, mersul pe bicicletă este mai important decât scrierea unei teze de doctorat, și nu numai pentru Cioran. „In loc de asta, îi mărturisește Cioran lui François Bondy, am cutreierat cu bicicleta întreaga Franță. Mi s-a lăsat totuși bursa, considerându-se că a străbate Franța în lung și-n lat cu bicicleta este totuși demn de toată lauda” (op.cit. , p.10).

Bicicleta mai presus de o teză de doctorat! De ce, până la urmă, este mai important mersul pe bicicletă decât o teză de doctorat? De ce onorabilul director, de a cărui seriozitate nu trebuie să ne indoim, de ce este acesta îndreptățit să considere că a străbate Franța pe bicicletă rămâne totuși un gest „demn de toată lauda”?

Mai mult decât sensibilitatea patriotică a francezilor, contează aici cu totul altceva: oameni ai cărții, universitarii în cauză plasează gestul gânditorului în sfera scrisului și a creației.

Ca și plimbarea, mersul pe bicicletă devine modalitatea prin care Cioran se abandonează naturalului, sustrăgându-se în felul acesta mecanismului rigid al lumii. Prin plimbare și prin mersul pe bicicletă, Cioran reface în mod simbolic relația pierdută cu întregul, trăind cu iluzia că a redobândit condiția paradisiacă și, în egală măsură, parazită, din care a fost izgonit în momentul nașterii.

Ambele gesturi contează însă mult mai mult, în special mersul pe bicicletă. Pentru Cioran mersul pe bicicletă este în fond o modalitate de a scrie și, implicit, o modalitate de a crea. Implicând un drum fără de scop, prin excelență o mișcare ce exprimă de data aceasta voința individului, mersul pe bicicletă trasează niște „urme” în realitate, niște traiectorii a căror coerență nu trădează ritmurile biologice ale autorului. Plimbându-se (obligatoriu „la țară”) și mergând pe bicicletă, Cioran nu face până la urmă decât să scrie, această formă de creație transcriind cât se poate de fidel „geometria precară” a trupului său.

Anca-Domnica ILEA



Una scommessa (s)leale

Zibaldone

Scenariu deja rodat. Aflu – *appunto*, din *Orizonturi culturale italo-române* (martie 2013) – de existența unei cărți: romanul *L'ultimo ballo di Charlot* de Fabio Stassi (Sellerio, Palermo, 2012). Atrasă de idee, îl comand la librăria italiană *Tour de Babel* din Paris, îl citește și-ncep să mângâiesc la notițe...

De obicei, mai devreme ori mai târziu (recordul a fost de un an), manevra se lasă cu un eseu. De data asta, însă, m-am pomenit de-a binelea *nei panni della Morte*: subiectul mi-a lunecat printre degete de câte ori am încercat să-mi pun cap la cap crâmpiele, clișee statice pe peliculă în lipsa vestitei *scatola magica* a lui Arléquin ca să le pună în mișcare! Până când, în sfârșit, am priceput că trebuia să schimb metoda, să strig pur și simplu: „Manivelă!” și să las rola să se deruleze singură, precum particulele se depun într-o centrifugă formând un desen surprinzător de coerent față de haosul care ni se părușe agitația lor.

O confirmare neortodoxă a reușitei acestui roman – ce, după afirmația: „nu există film fără început și fără final”, ne deschide (asemeni ultimei imagini din *Timpuri noi*) o nouă lucrarnă fermecată asupra perechii de protagoniști „din spate”, pornită, fredonând, „braț la braț sub lumina lunii” spre cine știe ce noi aventuri, pe când „stelele încep să se stingă una câte una, ca lămpile dintr-un teatru”. *La commedia è finita?* Mai degrabă: *Ars longa, vita brevis!*

Iată, deci, un *zibaldone* despre cel căruia i s-ar potrivi de minune o definiție de-a astronomului-scriitor David H. Levy: „Cometele sunt ca pisicile: au coadă și fac tot ce le trăsnește prin cap”.

Între Peer Gynt și Ivan Turbincă

Într-o noapte de Crăciun, Charlot așteaptă o vizită anunțată cu șaizeci de ani în urmă: cea a „Babei” („Bătrânei Doamne” ar fi cam cusut cu ață... neagră) „mai internaționaliste decât toți”, „singura care nu face încă distincție de rasă, credință, origini...”. Deși (cum însuși o va spune), ca unul care deja a „murit de-

atâtea ori în teatru”, și-a pierdut frica, Vagabondul din el îl îmboldește să-i tragă clapa Jandarmului Suprem al Firii, așa cum le-o trăsesese atâtor vardiști de stradă: pune prinsoare cu Moartea ca, dacă va izbuiți s-o faci să râdă, ea să-l păsuiească până la Crăciunul următor! Misiune imposibilă încununată de succes „șase ani în plus față de cei ce i se cuveneau de drept”, grație nu unor gaguri și clovnerii căznite, ci unui umor practic involuntar al gafelor și al neputințelor bătrâneții – tragicomicul preamomenescului, ca în *Circul*.

În povestea cu subiect înrudit a lui Ion Creangă, *Ivan Turbincă*, latura tragică (de orfan-soldat rătăcitor, neaflându-și locul nicăieri, nici în Rai, nici în Iad, până la urmă nici în viață, nici în moarte) a eroului ce-i joacă feste „Vidmei” soroc după soroc era obnubilată de o vitalitate truculentă, retezând scara spre o înțelegere a rosturilor înalte (Dumnezeu va fi chiar nevoit să-l mustre: „căci și Moartea are socoteala ei; nu-i lăsată numai așa, degeaba, cum crezi tu”). Dar ambiguitatea *je t'aime, moi non plus* a acelui joc de-a v-ați ascunselea aducea subtil la suprafață ideea de mântuire depusă ca un mâl pe fundul iazului celei mai laice dintre fronde.

Romantismul protestant din piesa *Peer Gynt* de Ibsen – al cărei protagonist nu căuta decât ceea ce deja aflase, fugind de sine însuși, revenind ciclic în punctul de plecare („Orice noroc/ Și-ntinde-aripele,/ Gonit de clipele/ Stării pe loc”, scria Eminescu) – adâncea aspectul moral, îmbinând în ființa „făuritorului de nasturi” ce-l tot pândeia pe pribeag „la următoarea răscruce” (ca să-l retopească „în cazanul cel mare”, drept „nasture neizbutit”) Moartea și Diavolul. Sănul fecioarei-mame Solveig reunea, la rândul-i, treimea Adormire (ca reîntoarcere la esență), Răscumpărare și Copilărie – de regăsit în „turbincia” lui Ivan și în „cutia magică” inventată de Arléquin.

Lovitură de teatru?

Cine-i zisul Arléquin? „Tipul ăla mai negru decât noaptea care curăță nisipul elefanților și scoate taburetele de pe pistă” în cercul unde poposește o vreme Charlot cel fără de stare. Îndrăgostit de Eszter, călăreata unguroaică ce voia să devină o stea în America, umil-indispensabilul slujbaş, „antrenându-se ca să nu uite”, inventă „o cutie de lemn cu manivelă” [*sic!*] cu care-i făcu inaccesibilei o fotografie „vie”, în care „prinse absolut totul, până și zvâcnirea sângelui sub pielea ei”. Povestind asta colegilor, scamatorul Zarmo va adăuga că Arléquin e „singurul om în stare să vă fure sufletul și apoi să vi-l arate!”. Și, într-adevăr, destinul Eszterei era pecetluit: „Poate așa era sortit: cea mai strălucită balerină din Europa să cadă de pe cal abia sosită în America”, reînghițită, schiloadă, de anonim.

Ideea deja clasică a uciderii simbolice într-un nemurire a subiectului în opera de artă ce „neagă lucrurile în existența lor, dar le conservă în ființa lor abstractă” (M. Blanchot) a declanșat însă în mine un clopoțel de alarmă, trimițându-mă la o frază citită cu

două pagini în urmă: „Amintirile-mi sunt la fel de negre ca și mine, răspunse Arléquin”. Reluînd firul lecturii, m-a izbit în plin trăsnetul unei fraze: „Tuturor [porecla dată] li se păru ceva amuzant. Căci Arlecchino e masca însăși a curcubeului și un curcubeu negru nu s-a mai pomenit”.

Urma firavă pe care începusem s-o adulmec a devenit treptat tot mai distinctă printre rîndurile lui Charlot către fiul său Christopher și scheciurile-i anuale cu Moartea:

[Charlot în memoriile-i-testament epistolar:] „Măinile lui Arléquin – aceleași mâini care născociseră cele dintâi cinematograful – știau că în humă toate sfârșesc de-a valma: turba și bălegarul, pulberea și cenușa, udul și uscatul. O aceeași semănătură, un același pumn de nisip. Până și tăcerea, care-i doldora de cuvinte, și timpul, înfiripat din amintiri ca o rădăcină.”

[Moartea la cea de-a doua venire:] „Sunteți un mereu același pumn de țărână.”

[Charlot:] „Aceasta [negrul] a fost prima culoare pe care-a avut-o pentru mine America” [când, pasager clandestin ascuns într-un pian, așteptând debarcarea pe cheiul new-yorkez, înșiruiuse într-o *filastrocca* „toate lucrurile negre pe care le cunoșteam”].

[La cea de-a șasea venire a Morții:]

„MOARTEA: Oricum ai coti-o, ai pierdut deja partida, Vagabondule.

CHARLOT: Uite de ce se spune că ai un caracter posac.

MOARTEA: Nu-i adevărat, am caracterul necesar pentru munca pe care-o fac.

CHARLOT: Zău, ai un umor tare negru, în noaptea asta.

MOARTEA: Eu? Da' de tine ce să mai zici? [...]

CHARLOT: De mine, ce?

MOARTEA: N-am mai văzut de când îs un comic mai trist ca tine, la cinema...

[...]

MOARTEA: Fie, Carlitos, anul ăsta ți-l fac cadou. Ești, zău, comicul cel mai trist din câți mi-a fost dat să văd, ai fi jucat un Hamlet de-a minunea.”

Ajunsa, în sfârșit, la „vizuină” – al șaptelea și ultimul Crăciun, când propriu-i fler de artist îi spune lui Charlot că *la boucle est bouclée*, că bate ceasul „ieșirii din scenă” și din „costum” –, ghicisem deja (și eu) ce soi de vânat adăpostea:

„CHARLOT: Arléquin, bătrâne, de ce-ai inventat tu cinematograful? [...]

MOARTEA: Știi, vașăzică?

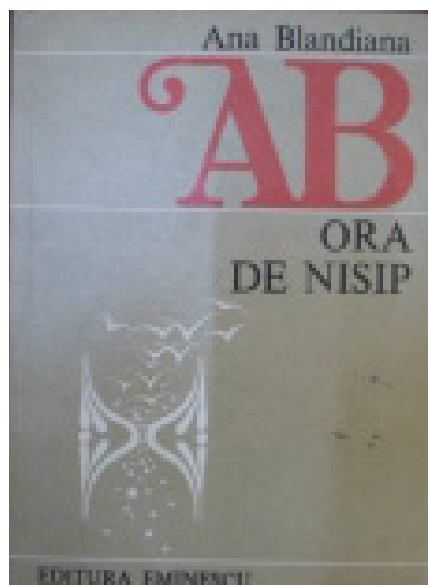
O lumină cenușie cade pe chipul Vagabondului, care strânge din ochi.

MOARTEA: Voiam să-nvăț ce simți când știi că n-o să mai revezi niciodată pe cineva drag ori iubirea vieții tale.

CHARLOT: De-acuma știi?

MOARTEA: Aș fi vrut să nu mai sosească niciodată ziua asta.

CHARLOT: De-aia ai făcut întotdeauna în așa fel încât să câștig pariul nostru?



MOARTEA: Nu, ne-am distrat amândoi, împreună. Dar să te duc acum cu mine mă doare într-atâta...

Charlot face o grimasă.

MOARTEA: E ca și cum ar muri însuși cinematograful.”

Iar concluzia nu mi-o puteam închipui mai frumoasă:

„MOARTEA: Voiam să dăruiesc oamenilor teatrul ăsta de umbre în veșnică mișcare pentru a le reda un pic din cât le luam.”

La perfezione non fa ridere

Acesta este adevăratul chip al comicului: „un om teribil de serios și obsedat de perfecțiune” – iar „perfecțiunea e crudă”. „Căci perfecțiunea nu stârnește râsul, Christopher”: revanșă „râsu-plânsu” împotriva imperfecțiunii și a strâmbătății lumii, comicul își pierde puterea magică atingând culmea măiestriei, redevine un biet muritor: „Dar Baba nu va mai râde, simt asta. Oamenilor nu le place perfecțiunea, iar eu nu pot merge mai departe de-atât cu desăvârșirea.”

Nu vă grăbiți însă să scoateți batistele: „Dar în fond nu-mi pare rău că Baba mă duce cu ea tocmai într-o zi ca asta în care lumea-ntreagă sărbătorește nașterea unui copil.”

Nebănuita, cathartica putere a slăbiciunii – comune, amândouă, începutului și sfârșitului vieții:

„Însăși condiția mea îmi oferea un repertoriu inepuizabil de soluții. Trucul e mereu același: să faci în așa fel încât totul să meargă de-a-ndoaselea, iar lumea să apară răsturnată, cu fundu-n sus. Mecanismul comicului e unul subversiv. Dacă un uriaș se străduiește în fel și chip să deschidă o ușă, fără să izbutească, dar în clipa următoare ușa se deschide fără nici un efort dinaintea unei mâțe, a unui copil, a unui biet vagabond ori a unui bătrân, ne umflă râsul. Pentru că-i tocmai pe dos de ceea ce se-ntâmplă în viață. [...] Incredulitatea asta

ne umple ochii de lacrimi. Din capul locului, [...] să stărnesc răsul și să smulg lacrimi a fost protestul meu copilăresc împotriva mizeriei, a bolii și a disprețului, precum și refuzul urii și al tuturor formelor greșite care sfârșesc prin a cârmui relațiile umane. E stupefiant, când te gândești, cât de lesne molipsitoare e bucuria și cât de tristă și bolnavă e totuși lumea.”

Nu altfel se ridică la rangul de erou un boxeur de tipul *beautiful loser*:

„Alde Balbetta Groogan sunt la fel de rari ca o azalee în mijlocul unui lan de maci. Publicul îi recunoaște întotdeauna și se îndrăgostește de ei, pentru că le vede fragilitatea înainte de forță, și la fiecare victorie de-a lor i se pare că asistă la un miracol, la o răzvrătire împotriva ordinii firești a lucrurilor. Exact ca în filmulețele comice. Însă pe termen lung, ei înșiși o știu cei dintâi, fragilitatea plămadei lor învinge fatalmente.”

Concluzie: „Noi toți ne riscăm viața la persoana întâi, în numerele noastre” – de pildă, Chaplin-Charlot în *Dictatorul*: „Dar nici măcar oamenii cu svastică nu l-au putut împiedica pe vagabondul meu, ce până atunci, cu vocea sa pițigăiată, cântase numai un cântec fără noimă, să suie până la cea mai însemnată tribună din Europa în pielea unui bărbier; nimeni nu mai izbutise încă să-i șutească microfonul lui Hitler... Odată coborât de pe acea estradă, n-am mai izbutit să-l regăsesc. S-a îndepărtat ca un nor de pulbere pe câmpia de la Auschwitz ori de la Büchenwald: tot ce avusesem de spus, îl spusese o dată și bine.”

„Cel mai serios dintre toate jocurile”

Definiția dată Artei de către Julio Cortázar pare făcută special pentru hoinarul ce n-a dezmințit-o în nici una din meseriile pe care le-a încercat – de pildă, ca ucenic-tipograf pe Duncan Street nr. 12:

„La Willie m-am dedicat mai ales romanelor. Dar încă de la primul rând pe care l-am cules cu degetele mele, pricepui că nu era vorba doar de citit și gata. Strângeam în pumn cuvintele, puteam să le cântăresc, să le măsoar, să-mi zgârii pielea în ele: înainte de-a fi orice altceva, ele erau pentru mine plumb, cositor, antimoniu. Din clipa aceea, toată viața mea aveam să le tratez ca un scamator, să caut mereu pentru ele lumina ideală.

Da, Christopher, era cu mult mai mult decât un citit: demontam cărțile apoi le montam la loc. O acțiune înrudită cu o rescriere sadea. Aș putea spune că în răstimpul cât zăbovii în atelierul lui Willie Cook reinventai pe de-a-ntregul câteva capodopere ale literaturii universale, literă cu literă, cuvânt cu cuvânt, virgulă după virgulă. [...] Când văzui întâia oară *Insula misterioasă* legată și pregătită pentru punerea în vânzare, mă simții la fel de mândru cum trebuie să fi fost autorul ori un dulgher pentru o masă bine strunjită.”

După gravitatea inventivă, comună copilului și creatorului, iată dezinvoltura și toanele acelorași, nu mai puțin imaginative:

„[...] mă dusei la Willie Cook să-mi dau demisia. Știam eu, băiete, că într-o zi ai să pleci.

Numai [...] o favoare. La cartea la care tocmai lucram [*Martin Eden*] mai lipsesc câteva pagini. Dă-le la tipar așa. Am o presimțire rea pentru protagonist și n-aș vrea să facă cine știe ce prostie. [...]

Dacă asta ți-e ultima dorință, autorul va trebui să se spele pe bot.”

După cum singur îi destăinuie lui Christopher: „Memoria mea e o garderobă așa de năstrușnică, încât nu mai știu dacă i-am trăit cu adevărat conținutul ori numai l-am visat. Nu poate exista, pentru mine, o graniță distinctă între toate lucrurile care mi s-au întâmplat și cele pe care n-am încetat să le născocesc doar cu mintea.”

Soluțiile nu pot fi decât la fel de năstrușnice: „Acum îți scriu de la măsuța asta din lemn de merișor, într-un colț al odăii mele. Sunt încredințat că pe măsuțele care nu ocupă prea mult loc ideile rămân adunate laolaltă și nu mai trebuie fugărite de-a lungul zidului, precum șopârlele ori gușterii, deoarece ajunge să-ntinzi brațul ca să le înșfăci de coadă.” (Un cronop ar revendica fugața aceste rânduri!)

Un certo ultimo rullo

Constat că pura plăcere a traducerii a transformat acest *zibaldone* într-o manta de citate încheiată doar cu nasturi de comentariu! Dar fiind oricum prea târziu, nu mi mai rămâne – „Nostalgia e întotdeauna un sentiment necinstit, se pitește pe după vreo scară de incendiu și-ți pune piedică de câte ori are chef” – decât să-i las ultimul cuvânt tot lui Charlot însuși:

„Musai să te dichisești și ca să mergi la cină pe lumea cealaltă?”

Paris, octombrie 2014

Coincidență? După opinteli seculare, care au durat un an și jumătate, am pus în sfârșit punctul final (de întrebare) acestui text chiar pe 1 octombrie – ziua când se deschide în România, la Iași, Festivalul internațional de literatură și traducere FILIT, numărându-l printre invitați pe... Fabio Stassi!

Născut în 1962 la Roma, unde lucrează acum ca bibliotecar, romancierul cu rădăcini siciliene **Fabio Stassi** a intrat în literatură pe poarta cea mare a Premiului Vittorini, pentru debutul cu *Fumisteria* (2006). Fiecare nouă carte a sa va fi o surpriză tematică, dar și stilistică: *È finito il nostro carnevale* (2007), *La rivincita di Capablanca* (2008, Premiul Palmi și Premiul Coni pe 2009), *Holden, Lolita, Živago e gli altri. Piccola enciclopedia dei personaggi letterari (1946-1999)* (2010). *L'ultimo ballo di Charlot* a încununat ca un foc de artificii Salonul de la Frankfurt din 2012, dar succesul masiv care a urmat (copyright pentru traducere în treisprezece țări) n-are nimic dintr-o modă efemeră...

Maria ZINTZ

Murádin Jenő, Szücs György, *Genius Loci*, Budapesta, 2014

În sfârșit, pot să scriu despre o carte semnată de Murádin Jenő, după ce ani buni doar i-am privit cărțile cu admirație și cu regretul de a nu le fi putut citi, fiind scrise numai în limba maghiară. Am regretat că nu au fost traduse în românește și chiar încă într-o limbă de circulație, pentru că fiecare a fost scrisă pe baza unui bogat material informațional, pe baza unor documente de arhivă și cronici apărute în presa vremii de-a lungul timpului, alături de creațiile artiștilor plastici cărora le-a fost dedicate.

Murádin Jenő a studiat mai bine de 50 de ani opera artiștilor transilvăneni, dar s-a oprit cu precădere asupra pictorilor care fac parte din Școala de la Baia Mare. Murádin Jenő a scris 50 de cărți, monografii în special, dedicate pictorilor transilvăneni și sinteze, studii valoroase, bazate pe o documentație solidă despre viața și opera lor. Cred că a parcurs toate zările importante în limba maghiară, începând chiar de la apariția lor (în secolul al XIX-lea), din Transilvania. O mare pasiune pentru cercetare, o mare admirație pentru creația artiștilor, multă răbdare și o muncă titanică pentru aprofundarea cunoașterii artei transilvănene, un condei șlefuit pe parcursul a 50 de ani de studii al operelor unui număr impresionant de creatori.

Cartea *Genius Loci*, în trei limbi: română, maghiară, engleză, îi are ca autori pe Murádin Jenő și Szücs György, reputat istoric de artă din Budapesta, directorul adjunct al Muzeului Național de Artă al Ungariei, autorul a numeroase studii de artă, consultant fiind pictorul Véső Ágoston.

În *Genius Loci*, autorii au dorit să prezinte locurile pictate de artiștii care au lucrat la Baia Mare. În primul capitol, *Introducere*, se face un istoric al Școlii de la Baia Mare, amplu prezentată, începând cu mai 1896, când pictorii din cercul münchenez al lui Simon Hollósy au sosit la Baia Mare, însoțiți de studenții Școlii de artă a maestrului. Se precizează că prin fondarea și succesul continuu al coloniei de artiști, mereu capabilă de înnoire, prin faima internațională, apare și eferescența culturală datorită căreia numele orașului minier, Baia Mare, va fi cunoscut ca „orașul pictorilor”. Opiniile divergente l-au determinat pe Simon Hollósy să aleagă un drum propriu, dar „școala” exista deja la Baia Mare, primii profesori care au reorganizat colonia artiștilor ce a prins rădăcini (ca idee artistică) au fost István Réti, János Thorma, Károly Ferenczy și Béla Iványi Grünwald. Pentru o școală de artă instituțională era nevoie de clădiri adaptate specificului activităților educaționale pe timp de iarnă și subvenția necesară în acest sens, ceea

ce presupunea existența unui parteneriat contractual între oraș și o entitate instituțională. În 1911, a luat ființă Asociația Pictorilor Băimăreni, având o listă a membrilor asociației. Au existat și momente mai dificile, pentru că exista o diversitate de păreri, multe divergente, dar un lucru e sigur, exista pasiune, animație, ciocnire de idei, dar și respect pentru măștri. A apărut o nouă generație de pictori în anii 1905-1906: Béla Czóbel, Sándor Ziffer, Vilmos Perlrott, Csaba Tibor Boromisza, Géza Bornemisza, și odată cu ei Baia Mare devenea din nou „pivotal al experimentelor moderniste”. Unii artiști locuiau permanent aici, alții doar vara, animând viața orașului și după Primul război mondial. Autorii cărții precizează că „Ministrul Culturii, Octavian Goga, secretarul de stat Virgil Cioflec și inspectorul-șef pentru arte, Emil Isac, încurajează și supraveghează participarea anuală a studenților români la taberele de creație băimărene. Ajunge doar să amintim numele sonore ale unor participanți ca Alexandru Ciucurencu, Octavian Angheluță, Ion Irimescu și alții. Cel care a dorit ca Baia Mare să devină un centru artistic, deschis pictorilor dornici să lucreze aici a fost mai ales János Thorma, dar care se va retrage de la conducerea Școlii în 1927. Autorii cărții nu insistă prea mult asupra frământărilor artistice, asupra dorințelor de înnoire a majorității artiștilor care au lucrat la Baia Mare, aceste aspecte fiind prezentate în alte studii și cărți ale lui Murádin Jenő care aveau ca subiect colonia de pictură de la Baia Mare, cel mai avizat cunoscător al ei. Locul lui János Thorma a fost luat de András Mikola și János Krizsán, iar momentul a declanșat o perioadă de conflicte între generațiile tinere și cele vârstnice. Stilul plein-air al fondatorilor și al celor formați de către aceștia nu mai prezenta interes pentru membrii celei de-a treia generații: Dávid Jándi, Oszkár Nagy, Gizella Dömötör, Hugó Mund, Oliver Pittner, artiști aflați în căutarea unor căi proprii sub îndrumarea măștrilor József Klein și Sándor Ziffer. Este prezentată, pe scurt, situația Asociației Pictorilor Băimăreni în condițiile în care se deteriorează relațiile între colonie și conducerea orașului, Asociația se autodizolvă, dar se înființează Societatea Artiștilor Plastici. Războiul, legile rasiale vor îngreuna activitatea artistică la Baia Mare, care se va relansa cu greu după instaurarea păcii și va urma drumul proletcultist al „realismului socialist”, pentru ca după „dezghețul” cultural de la începutul anilor '70 creația artistică să se diversifice.

Într-un fel, s-a asigurat continuitatea școlii de pictură prin înființarea Școlii populare de artă, în 1946, unde au predat Géza Vida, Lidia Agricola, Petre Abrudan. Încă lucrau acolo Sándor Ziffer, András Mikola, Oszkár Nagy Géza, asigurându-se, astfel, într-o oarecare măsură, continuitatea școlii de pictură din Baia Mare. Clădirile vechii colonii de artă au fost restaurate, renovate, iar faima ei încă există. Autorii precizează că mulți dintre cei ce preluaseră spre păstrare tradițiile coloniei încearcă să creeze o nouă peisagistică prin reînnoirea propriului stil (...). Începând din 1996, mai întâi la Târgu Lăpuș și apoi la Baia Mare, sub îndrumarea pictorului Ágoston Véső,

funcționează colonia de artiști menită să păstreze și să regândească tradiția peisagistică băimăreană.

În legătură cu moștenirea artistică a coloniei de pictură se observă în carte că stilurile și tehnicile picturii aduse din München și Paris suferă anumite modificări în peisajul băimărean, tocmai datorită unui *genius loci* și contribuie la nașterea unei arte unice prin creația lui Hollósy, Ferenczy și a colegilor lor. Peisajul băimărean a inspirat în mod direct anumite teme artiștilor stabiliți aici. Pictorii Valér și Beni Ferenczy își aduceau anumite cum tatăl lor (Károly Ferenczy) picta toate tablourile în „plein-air”, în locul ales, reprezentat în tablou, ieșind în natură fără schițe făcute în prealabil, lăsând adâncul pădurii, malul râului, dealurile din preajmă să-i inspire scenele pe care urma să le „transfere” pe pânză. Tablourile sunt înregistrări ale unor momente filtrate prin suflul artistului. Trecutul și prezentul orașului devin interesante prin creația artiștilor stabiliți aici. Din fericire, au existat mereu primari și cetățeni grijulii care și-au dat seama de importanța păstrării unor motive urbanistice caracteristice. Chiar dacă majoritatea locațiilor originale și-au schimbat aspectul în timp, cele mai multe motive tradiționale băimărene există încă și azi.

După cum precizează autorii, cartea utilizează materialul topografic adunat în volumul *Nagybánya 100 éve* (muzeul la Baia Mare), apărut cu ocazia centenarului coloniei de artiști. „Atunci, urmându-ne călăuzele iscusite, istoricul de artă József Metz și pictorul Ágoston Véső, am cutreierat locurile cunoscute din tablouri, descoperind, cercetând astfel cele mai utilizate motive ca surse de inspirație. În numeroase cazuri am fost nevoiți să apelăm la calitatea documentară a unor tablouri pentru a ne imagina șanțurile morii (între timp astupate), malurile neregulate de pe vremuri ale Săsarului sau fântâna publică din centrul istoric, de mult desființată. Atunci exista încă baia orășenească, cea mai dureroasă pierdere, casa-studio a artistului Károly Ferenczy, demolată în 2013”. Cartea nu s-a dorit a fi o topografie științifico-artistică, cu toate datele și sursele necesare. Intenția autorilor a fost, mai degrabă, să evoce prin reproducerea unor tablouri realizate în epoca de glorie a coloniei, și implicit a orașului, cu ajutorul unor fotografii de arhivă și fragmente de texte bine alese, chiar dacă doar parțial, experiența și atmosfera aflate la baza inspirației pictorilor băimăreni de odinioară. Sunt evocate împrejurimile orașului Baia Mare, observându-se: „fie că sosim dinspre est sau dinspre vest la Baia Mare, orașul ne primește încă și azi cu o încântătoare panoramă circulară. La început, trăind aproape de natură, pictorii lucrau mai ales în zona dealului Carpați (Jókai), pictând aceleași fragmente de peisaj. Caracterul motivelor peisagistice se schimbă doar după 1910, când conducerea orașului donează Școlii de pictură o grădină în apropiere de malul Săsarului (construind ateliere și locuințe pentru artiști). Generația tânără stabilită aici, dar și cei care vizitau Baia Mare (tot mai mulți de la an la an), „vânând” motive imagistice, pictau din ce în ce mai multe imagini ale orașului din această perspectivă nouă. Interesul se concentra

asupra câmpiilor întinse de-a lungul râului și asupra unor elemente ale „peisajului urban băimărean”, își amintea István Réti (*Colonia artiștilor de la Baia Mare*, Budapesta, 1994, p.137). Privite dinspre munții din jurul orașului, clădirile din vale, ofereau o priveliște picturală. Porțiunea cea mai frecvent reprezentată era câmpia Claustrului, cu Dealul Florilor, ce oferea posibilitatea de a cuprinde în aceeași imagine nucleul orașului. Ca orice oraș care se mândrește cu turnurile sale, Baia Mare oferă aspecte variate și în anumite peisaje turnurile apar ca piesele unui joc de șah.

Se evocă împrejurimile orașului pictat din perspectiva câmpiilor sudice, printre cei care au pictat acolo fiind și Samu Börsök (în 1912), când într-un peisaj aproape că repertoriază turnurile orașului. Astfel, pe lângă turnul dublu al Bisericii Sfintei Treimi, este figurat turnul Ștefan, ridicat în evul mediu, dar și turla bisericii reformate din apropiere, urmată de cea a bisericii evanghelice construită în stil secesion și de cea a bisericii greco-catolice. Autorii menționează pictori care au imortalizat și alte locuri emblematice: Dávid Jándi, Károly Ferenczy, János Pirk, Vilmos Csaba Perlrott. De altfel, aproape toți pictorii coloniei au câte un tablou ce prezintă panorama orașului.

În capitolul următor, *Pictorul în peisaj*, se observă că sosirea pictorilor conduși de Hollósy, în 1896, a schimbat semnificativ cotidianul băimărean. La început, cetățenii orașului priveau de la distanță și cu neîncredere la ceata de boemi pletoși și adeseori cu grai străin, apărând în cele mai neașteptate locuri cu ustensilele lor de pictori. În sfârșit, a învins curiozitatea, figura artistului la lucru cu șevaletul său, înconjurat de copii și câțiva cunosători privind la actul creației devenea un lucru obișnuit. Pictorii care se imortalizează între ei în timp ce lucrează în peisaj sunt menționați în cuprinsul cărții, fiind evocată atmosfera, freacăta existențială de atunci.

Este evident că Murádin Jenő, cunoscând în profunzime creația artiștilor care au pictat la Baia Mare, a dorit să surprindă acel spirit al locului, prezent de fiecare dată. Nu numai specificul, dar și un anume ceva inconfundabil, surprins în varietatea tablourilor datorită talentului și temperamentului creativ al pictorilor. În prezentarea motivelor picturale legate de *Malul Săsarului*, cu morile și canalele lui, se observă că Baia Mare reproduce la scară mică caracterul unor capitale europene, dar mai ales pe cel al orașelului Szentendre: traversând orașul, Săsarul îl desparte în două zone, având un caracter diferit. Pe malul sudic se întinde centrul istoric al orașului, iar în cel nordic găsim zona verde de odihnă și de recreere: aici se află Parcul Orașului, Parcul Coloniei, Câmpia Claustrului, iar în spatele lor Dealul Florilor și Dealul Crucii ce se înalță deasupra orizontului. Este descris cu ingeniozitate nu atât aspectul orașului, cât importanța, frumusețea, așa zice mirifică, a locurilor băimărene care îi atrăgeau pe artiști, emanând o vrajă anume. Locuri de altfel banale, unele utile, apărute datorită mâinii omului, au devenit „motive” de inspirație artistică. Împreună cu canalele de moară, în

prezent astupate, Săsarul despărțea orașul de zona verde. Sunt menționate canalele care ajutau la funcționarea concasoarelor, a zdrobitoarelor (miniery), iar stăvilarele caracteristice apar des în tablourile lui Sándor Ziffer și Oszkár Nagy. Ambele maluri ofereau numeroase motive pictorialor care, de-a lungul cursului Săsarului, „țineau” perspective pitorești spre clădirile orașului: *Podul de lemn* pictat în 1909 de Lajos Tihanyi, *Câmpul Gâștelor* de Mikola, în 1926, clădirea etajată a morii, aflată cândva în colțul nordic, immortalizată de Boldizsár, iar în anii treizeci de János Kmetty. Pe celălalt mal găsim (dacă ne-am plimba într-o barcă imaginară pe apele Săsarului) clădirea Monetăriei, lungă ca un zid. Dacă ajungem sub cel de-al doilea pod, consolidat cu structură din beton armat în 1911, apare la stânga strada Podul Viilor, cu biserica reformată, iar la dreapta acesteia rezidența băimăreană a contelui Sándor Teleki, pictată de Sándor Ziffer în 1908. Este menționat atelierul maestrului Ziffer, care a realizat un număr mare de tablouri de la fereastră. Apoi se continuă călătoria imaginară pe apa Săsarului și apar mori mai mici, precum moara minorităților și moara Holzmanna, băile orașului, cele două clădiri cu turn și timpanon ale abatorului, Parcul Coloniei cu casele-atelier. După parc, ne găsim dincolo de fabrica de vopsele și strada Scorțarilor. Morile caracteristice, cu ziduri albe, apar des în lucrările lui Sándor Ziffer sau în pasteluri semnate de Dávid Jándi.

După ce sunt prezentate locuri mai mult sau mai puțin modelate de mâna omului (cu scopuri utilitare), devenite pitorești sub pensula artiștilor, atenția pictorialor, și astfel și a autorilor cărții, se oprește asupra *Pieței Libertății*, în a cărei prezentare surprindem dorința de a ne apropia de farmecul locului indicibil, să vizualizăm și să simțim încărcătura istorică, acel „animus” al locului: *genius loci*: „Casele s-au îngrămădit de parcă încercau să ajungă toate în centrul pieței, abia lăsând câteva fâșii strâmte pentru străzi. Ferestrele din mansarde se priveau cu gelozie și câteva clădiri reușiseră să iasă în față.” Este menționat și primul băimărean care a cumpărat tablouri de Hollósy, Réti, Thorma, Károly Ferenczy, și anume, Bubi Bay, proprietarul (mic-burghez) al unei clădiri gotice în Piața orașului, vis-à-vis de hotelul Ștefan. Vedem o serie de clădiri etajate, cea mai veche fiind casa „Elisabeta” (pe latura estică). Sunt prezentate și alte clădiri aflate pe toate flancurile pieței, ca și străzile care pornesc de aici, cu case celebre sau cunoscute tocmai datorită pictorialor care au lucrat acolo, câțiva fiind menționați cu tablouri ce au ca motiv aceste construcții: Maticska, János Husowsky, A. Mikola, Valér Ferenczy, J. Kmetty, Ziffer, Galimberti, Mund Hugó, Boromisza Tibor, Tihanyi Lajos ș.a.

Autorii se opresc și asupra unor clădiri cunoscute, cum a fost hotelul Ștefan, care ocupă întreaga latură vestică a Pieței Libertății. Corpul clădirii în stil secesion își pune amprenta asupra peisajului urban băimărean, începând din primul deceniu al secolului XX. Hollósy și studenții săi de la München, când veniseră pentru prima dată la Baia Mare, nu văzuseră această clădire. În acel loc se afla atunci Grand Hotel (în stil eclectic) care a ars

în 1905. Proiectată de arhitecții Lajos Jámboer și Zoltán Bálint, clădirea, finalizată în 1910, a devenit centrul vieții publice și culturale (cu teatru, cinematograful, restaurant, spațiu pentru expoziții), cofetăria Berger, unde artiștii expuneau frecvent și unde chiar proprietarul a lăsat două mese numai pentru artiștii prezenți în număr mare, pentru a comunica între ei, dar și pentru a picta piața ce se ivea de la ferestrele Hotelului.

Alte locuri immortalizate de pictori au fost strada Podul Viilor și biserica reformată. Strada era cea pe care o parcurgeau și artiștii pornind din centru spre Câmpia Claustrului și înapoi, venind dinspre Colonie spre oraș, la Hotel Ștefan și la Cofetăria Berger. De asemenea, vis-à-vis de Școala reformată se află un motiv faimos, dintre cele mai importante, Biserica Reformată, cu acoperișul turlei în roșu. Aceste motive au fost pictate de nenumărate ori – și să-i numim pe Tóth István, Pittner Olivér, Perlrott Csaba, Ferenczy Károly –, din toate unghiurile posibile, transmițând atitudini, stări dintre cele mai diverse. Tonul evocativ, cald, care ne face să simțim pulsul locului, nu estompează profunzimea cunoașterii, istoria orașului, bazată pe o documentare temeinică în ceea ce privește istoria locului și istoria artelor.

Este prezentă în cuprinsul cărții, ca motiv pictural, și Strada Șteampului, ce se îndreaptă către fațada bisericii reformate. Aici se afla pe vremuri moara mică ce apare în tablourile unor pictori băimăreni, ca și căsuțele mici, dărăpănate, demolate între timp. Dealul crucii închide orizontul din capătul străzii. Au pictat aici Oszkár Nagy, Vilmos Perlrott Csaba, Ferencz P. Kovács, Oliver Pittner, Árpád Bittay și alții. Casele parcă se înclină spre interiorul curții, iar umbrele le conferă un aer misterios, de poveste.

Alte străzi, piețe, târguri au fost surse de inspirație pentru artiștii băimăreni. Murádin Jenő începe acest capitol cu evocarea orașului, de Ágnes Erdélyi: „Aici fiecare colț, fiecare stradă trăiește în imagini și mi apare mereu cu noi culori, o sumedenie de forme stranie în turnuri vechi mi se arată. Se nasc tablouri, statui și planuri. În încăperi mici, revoluții.” Sunt evocate străzi, locuri (și ne face părtași la viața lor) ce ne apar, oricât ar fi de modeste, în măreția lor secretă, simțită de pictorii care le-au immortalizat. Avem în fața ochilor: *Strada Monetăriei* (pictată de numeroși pictori), *Piața Izvoarelor și Turnul Măcelarilor*, *Turnul „Sfântul Ștefan”*, *Piața cetății*, *Colonia (Parcul Coloniei)*, *Dealul Crucii*, *Câmpia Claustrului*, *Parcul orașului (Parcul Széchenyi)*, *Dealul Carpați (Jókai)*, *Strada Petőfi*, *Valea Roșie*, *Morgăul* (munte). Fiecare loc este povestit, fiecare loc are istoria, farmecul, puterea lui de atracție. Murádin Jenő le cunoaște, cum știe și tablourile pictate acolo de artiști. Ilustrează fiecare pagină a cărții cu imaginile unor tablouri de o calitate excepțională. Nu sunt lăsate de o parte nici *elementele etnografice*, caracterul tipic local, surprins de artiștii care au lucrat la Baia Mare și în împrejurimi. Artiștii nu puteau lăsa nepictate *pădurile de castani*, *grădinile cu meri*, *căpițele de fân*, *minerii*, *țigani* *ca modele*, *oameni la scăldat*, *peisaje montane*, *cimitire*. Este dedicat un capitol unei localități vecine, Baia Sprie,

unde artiștii au pictat micul orașel minier devenind locul unui grup de tip colonie, format în 1922, sub îndrumarea lui Endre Litteczky și János Pirk din Satu Mare.

Cartea se încheie cu *Bibliografia selectivă*, firească pentru o carte scrisă cu competența unor istorici de artă recunoscuți, fiecare informație fiind importantă pentru studiul vieții și creației artiștilor cuprinși în cercetărilor întreprinse de-a lungul timpului. Am citit cartea cu o mare plăcere nu numai datorită bogăției informațiilor, ci și a frazării ce conține pasiunea, căldura autorilor, iubirea lor pentru fiecare loc legat de Baia Mare pictat de artiștii mult admirați. Când îți dedici peste 40 de ani creației acestora, este firesc ca sinceritatea, căldura, iubirea pentru ei și pentru locurile binecuvântate să străbată fiecare frază a cărții, datorită căreia vizualizăm acele locuri, cuprinși în vraja lecturii. Cartea așteaptă să fie citită nu numai pentru a cunoaște locurile unde au pictat artiștii, ci și pentru modul în care autorii ne introduc în lumea minunată, cu locuri devenite mirifice datorită artiștilor băimăreni. Imaginile, nelipsite, de o calitate de excepție, animă paginile cărții și stau mărturie pentru valoarea, iarăși de excepție, a tablourilor pictate, pentru acel *Genius Loci* pe care autorii au dorit să-l evoce în cuprinsul cărții.

Trebuie menționat că această carte a apărut prin înțelegerea și generozitatea domnului István Blaskó (Electro Sistem) din Baia Mare. A apărut în condiții grafice și tipografice de excepție datorită designerului cărții, Gyula Köfaragó, fiind tipărită la Demax Művek, Budapesta, de ARTBOX stúdió.

Murádin Jenő

S-a născut la data de 23 noiembrie 1937. Tatăl său, Murádin Lukács, a fost profesor la o școală confesională, ulterior la o școală de stat. Familia (din partea tatălui) a fost de origine armeană. Ei s-au mutat de la Gherla la Bonțida și de aici la Cluj-Napoca.

Studii: între 1958-1963, Facultatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca la Secția de Istorie-Filozofie. A ales istoria artei sub îndrumarea profesorului Virgil Vătășeanu.

A lucrat ca expert, după care, pentru o perioadă, a lucrat ca profesor la Facultatea de Arte Vizuale Ion Andreescu la Cluj-Napoca.

Din 1963 i-au apărut studiile în mod continuu. Ca domeniu de cercetare și-a ales arta maghiară din secolul al XIX-lea și al XX-lea. A cercetat creațiile artiștilor din epoca biedermeier (Barabás Miklós, Szathmári Papp Károly), dar și alte perioade ale artei maghiare.

I-au apărut peste 40 de volume independente și sute de studii.

Premii: Premiul Németh Lajos – Budapesta 2001, Medalie pentru arta maghiară – 2002, Premiul Szolnay Sándor – 2009, Premiul Debreczeni László – 2009, Premiul EME Mikó Imre – 2009, Medalia Academiei Științifice Maghiare Arany János – 2009.

În 2005 a fost ales membru al Academiei de Arte Maghiare. Este membru onorific al Academiei Științifice Maghiare. Este autorul a 50 de cărți despre artiști valoroși din Transilvania.

Cărți, monografii

Klein József. București, 1977; *Breasla Barabás Miklós*, București, 1978; *Gy. Szabó Béla*. București, 1980; *Familia de artiști Ferenczy în Transilvania*. București, 1981; *Nagy István*, București, 1984; *Maticska Jenő*, București, 1985; *Gruzda János*. București, 1989; *Nagy Oszkár* (cu Kishonthy Zsolt), Miskolc (Ungaria), 1993; *Baia Mare – artiștii taberei de creație*. Miskolc, 1994 (Ediția a doua 2001); *Dömötör Gizella – Mund Hugó* (cu Bajkay Éva). Miskolc, 1996; *Baia Mare de 100 de ani* (cu Szücs György). Baia Mare – Miskolc, 1996; *Thorma János*. Budapesta, 1997; *Școli de pictură din Transilvania*. București – Cluj-Napoca, 1997; *Tablourile lui Thorma János din 1848*. Kiskunhalas (Ungaria), 1998; *Kovács Zoltán*. Cluj-Napoca, 1998; *Vitraliile de stil secesion de la Timișoara*. Cluj-Napoca, 2001; *Sculptura Matias și creatorul ei, Fadrusz János*. Cluj-Napoca, 2002, ediția a doua în 2008; *Tóth Gyula*. Cluj-Napoca, 2002; *Topografia artistică a lui Gheorgheni*. Győr, 2003; *Sculptura Libertății din Arad*. Cluj-Napoca, 2003; *Szathmári Papp Károly*. Cluj-Napoca, 2003; *Katz Márton – Agrícola Lidia*. Budapesta, 2004; *Arta gravurii maghiare din Transilvania în secolul al XX-lea*. Oradea, 2005; *Kádár Géza* (cu Vida György). Nyíregyháza (Ungaria), 2005; *Szopos Sándor*. Budapesta, 2006; *Pe pământ italian*. Odorheiu Secuiesc, 2006; *Tabăra de creație din Baia Sprie*. Cluj-Napoca, 2006; *Izsák Márton*. Târgu Mureș, 2007; *Tasso Marchini*. Budapesta, 2008; *Sala de portrete parlamentare din Transilvania a lui Szathmári Papp Károly – 1842*. Budapesta, 2008; *Ács Ferenc*. Odorheiu Secuiesc, 2008; *Sculptura rănită – repertoriul monumentelor maghiare din Transilvania deteriorate sau distruse*, Cluj-Napoca, 2008; *Márton Ferenc*. Miercurea-Ciuc, 2009; *Pittner Olivér* (cu Szücs György), 2009; *Breasla Barabás Miklós*. Sfântu Gheorghe, 2009; *Mágori Varga Béla*. Miercurea-Ciuc, 2010; *Köllő Miklós*. Miercurea-Ciuc, 2010; *Lumea nisipului din Szank*. Kiskunhalas (Ungaria), 2010; *Szervátiusz Jenő: Viața mea, amintirile mele*. Miercurea-Ciuc, 2010; *Arta plastică a Clujului, secolele XIX-XX*. Sfântu Gheorghe, 2011; *Sub Piatra Secuiului* (cu Murádin Katalin). Cluj-Napoca, 2012; *Paletă armeană maghiară*. Budapesta, 2012; *Szathmári Papp Károly: Transilvania în imagini*. Cluj-Napoca, 2012; *Premiile Secuimii 1941-1943*. Miercurea-Ciuc, 2012; *Poduri suspendate*. Sfântu Gheorghe, 2013; *Udvardy Ignác*. Oradea, 2013; *Felvinczi Takács Zoltán, viața lui din Transilvania și activitatea lui ca profesor la Cluj-Napoca* (cu Murádin János Kristóf). Sfântu Gheorghe, 2014; *Genius Loci. Teme și motive picturale din Baia Mare* (cu Szücs György), Budapesta, 2014.

CARTEA: *Genius Loci. Teme și motive picturale din Baia Mare*. (cu Szücs György), Budapesta, 2014

Editor: Blasko István

Electro Sistem Baia Mare

Redactor: Szücs György

Consultant: Véső Ágoston

Conceptia cărții: Murádin Jenő, Szücs György

Tip ART BOX Studio Budapesta

Design: Köfaragó Gyula (design și tipografie)

Tipar Demax Művek. Budapesta

Traducere în limba română: László Noémi

Traducere în limba engleză: Pokoly Judit

Maia TESZLER



Force Majeure/Turist (2014)

Cripticul regizor suedez Ruben Östlund (un împătimit al schiului în tinerețe și realizator de filme amatoare de schi, pasiune abandonată când s-a înscris la școala de film) care, în filmele sale precedente (*Involuntary* – 2008, *Play* – 2011), dorind să își incomodeze spectatorii, analiza chestiuni de clasă, rasă și responsabilitate socială, continuă să disece voyeurismul comportamentul uman confruntat cu situații extreme în recentul său film, *Force Majeure/Turist*. Mai mult decât o descriere clinică a unei căsnicii burgheze aflată într-o criză banală, *Force Majeure* este o satiră la adresa clișeului armoniei, o încercare de a înțelege dualitatea bărbatului și a femeii, fărâmițarea unor repere solide în fața unei dezamăgiri domestice, a ceea ce vede fiecare dintre noi drept adevăr și minciună, o dezlănțuire a personajelor într-o situație care, deși anunță un pericol fals, dă curs unor consecințe post-mortem: moartea fizică nu are loc, are în schimb loc moartea încrederii și a unor așteptări stereotipale care ne definesc ordinea socială.

Tomas (Johannes Kuhnke), Ebba (Lisa Loven Kongsli) și cei doi copii ai lor, Harry (Vincent Wettergren) și Vera (Clara Wettergren) – frați și în realitate – petrec cinci zile într-o stațiune luxoasă de schi din Alpii francezi. Sunt toți ca scoși din cutie: sunt sănătoși tun, echipamentele de munte sunt de ultimă generație, pijamalele în albastru și gri pastel sunt cromatic potrivite cu așternuturile de pat și cu decorul băii în care, seară de seară, până și periuțele de dinți electrice zbârnăie la fel. Această familie nu este însă ceea ce pare. Pe pârție, ușor distanțați, cei patru par să facă slalom prin perfecțiunea însăși. Când, însă, un fotograf insistent îi roagă să stea în formație pentru a le face câteva poze-suvenir, sunt stângaci, rigizi și zâmbesc forțat. Mai târziu, într-o discuție de complezență, Ebba povestește unei conașionale că următoarele cinci zile de respiro sunt un prilej pentru Tomas cel obsedat de muncă de a petrece mai mult timp alături de familie. O noutate și pentru Tomas.

Scena de interes are loc pe terasa unui restaurant. Privelișea e feerică, mâncarea e delicioasă, conversației îi lipsește însă sarea și piperul. Brusc, imaginea de reclamă este stânjenită de bubuituri. Ebba este speriată și susține că zgomotele prevestesc o avalanșă. Căutând o reacție din partea lui Tomas, îl vede pe acesta că își scoate telefonul mobil și că începe să filmeze, spunându-i acesteia, liniștitor, cum că ar fi vorba despre o avalanșă controlată. Zăpada se acumulează însă rapid și coboară amenințător spre terasă, oamenii încep să se panicheze, se ridică de la mese și părăsesc în grabă locul. În grabă părăsește locul și Tomas, care, deși e atent să nu își lase în urmă telefonul mobil și mânușile, uită să își ia cu el și familia. În încercarea de a-și ține ambii copii aproape, Ebba rămâne blocată pe terasă, sub vaporii zăpezii. Câteva secunde mai târziu aflăm că pericolul este inexistent, că avalanșa a fost într-adevăr una controlată și că oamenii pot să se întoarcă liniștiți la mesele neafectate de incident. Tomas e mai senin decât cerul, copiii continuă să mănânce, Ebba însă se ascunde în spatele ochelarilor de soare și nu e capabilă să scoată o vorbă.



Ceea ce urmează e o serie de discuții stânjenitoare intervenite în aparente momente de relaxare adultă, între Tomas, Ebba și alte două cupluri (Charlotte/Karin Myrenberg și al ei iubit sezonier, Brady/Brady Corbet, respectiv Mats/Kristofer Hivju și Fanni/Fanni Metelius), discuții în care Ebba descrie incidentul, iar Tomas excelează în a întruchipa un sine extrem de încrezător în rolul bărbatului confruntat



cu propriile slăbiciuni. Mesajul lui Ebba este clar, autoritatea patriarhală a dezamăgit-o, sugerează că instinctul egoist al lui Tomas este de neiertat și de neînțeles în condițiile în care primul ei gest a fost să își apere copiii, dar răsetele ei forțate și insistența cu care cere o explicație incomodează și ne silesc să decidem care dintre ei este mai jenat. Mats pare să empatizeze cu frica instinctivă a lui Tomas, aliindu-se cu acesta în apărarea onoarei cu argumente care, deși pertinente, nu le mulțumesc partenerule. Ulterior, Mats și Fanni își analizează relația în oglindă, dând curs propriilor lor dialoguri aprinse. Ziua, turiștii escaladează muntele. Seara, tensiunea escaladează interioarele hotelului.

Alternativ, Ebba și Tomas petrec câte o zi unul fără celălalt. Ebba, cufundată în gânduri și polemizând cu Charlotte despre libertatea alegerilor personale necesară în ciuda unui angajament pe viață; Tomas, puberul nesupravegheat, încărcându-și bateria virilă alături de Mats. Revenit în cuib, cedează și își deplânge patetic defectele în fața lui Ebba, continuându-și bizarul număr și în preajma copiilor.

Intensitatea teatrală a momentului seral e urmată de un calm instalat a doua zi, la fel cum agitația de dinaintea așa-zisei avalanșe e urmată de sunetul tacâmurilor înfipte din nou în mâncare ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat. Familia își reia obiceiul și schiază împreună pe o pârtie încețoșată, până când Ebba, rămasă în urmă, strigă după ajutor. Tomas își salvează soția speriată, o cară înapoi în brațe și o așează tandru în fața copiilor. E din nou stâlpu familiei.

Ușor forțat, finalul inversează rolurile. Cu un șofer nepregătit la volan, autobuzul care urma să îi întoarcă acasă este virat maniacal pe serpentinele Tirolului, moment în care Ebba, îngrijorată, insistă să iasă. Și iese. Singură. Cei rămași în urmă sunt, de această dată, Tomas și copiii, însă, nu-i așa, Ebba e exponentul sexului slab și atrage compasiune.

Filmul are un titlu alternativ: *Turist*. Toți cei implicați în poveste sunt turiști într-o situație necunoscută pe care nu știu să o rezolve. Teama și negarea sunt modus operandi-ul emoțional al ambilor părinți. Singurii martori obiectivi par să fie stațiunea care gravitează în jurul nucleului familial (nucleu care nu devine altceva decât un edificiu spulberat) și acel administrator tăcut. Și, posibil, acel sugestiv abțibild înfățișând un pui de găină pe care Tomas îl dezlipește hotărât de pe ușa camerei.

Ritmul este lent, cadrele sunt lungi și atmosferice, dar periodic alternate cu upbeat-ul *Anotimpurilor* lui Vivaldi. Luxul este impersonal, interioarele sunt luminate monoton, sugestive pentru superficialitatea din jur. Decorul creștelor și al pantelor montane pare imaculat pe fondul incursiunii umane. Exploziile detonate pe munte pentru a ține sub control zăpada acumulată prin avalanșe controlate sunt metronomul dezastrului. Stațiunea de schi este o metaforă în sine: oamenii moderni își imaginează că pot să controleze natura; ceea ce ignoră, însă, în ciuda raționalității tehnologiei, este natura umană.

Într-un fel similar cu *Gone Girl* (2014), care a oferit publicului o doză generoasă de cinism la adresa greutăților vieții maritale, și cu *The Loneliest Planet* (2011), care analizează ce se întâmplă când ele sunt evitate tacit, *Force Majeure* amplifică aceleași chestiuni prin subtilități manifestate în termeni ceva mai credibili. *Force Majeure* nu e un film rece, e un film distant. Comicul în preajma tragicului, trivialul în preajma constructelor și presiunilor sociale. Ceea ce proiectăm unii asupra celorlalți este o șaradă, rolurile ne sunt impuse colectiv. Tot ceea ce rămâne în urma confruntării dintre instinctul de supraviețuire și valorile solidarității și ale angajamentului familial sunt ambiguități morale. Întrebarea nu este comodă: ar trebui o întâmplare de câteva secunde să (re)definească o relație pe termen lung?

Câștigător al Premiului Juriului - Un Certain Regard - în cadrul celei de-a 67-a ediții a Festivalului de Film de la Cannes; nominalizat la Premiile Academiei Europene de Film pentru Cel mai bun film și Cel mai bun regizor; nominalizat la Globurile de Aur pentru Cel mai bun film străin.

Nothing Personal (2009)

În primul lungmetraj regizat de Urszula Antoniak, *You* (Lotte Verbeek) lasă în urmă un Amsterdam care nu a făcut-o fericită și se decide să se retragă pe coasta vestică irlandeză Connemara. În primele cadre, care amintesc de *Vagabond* (1985, în regia lui Agnès Varda) hoinărește cu cortul în spinare prin peisaje austere. Ajunge la o casă pe malul mării, unde îl întâlnește pe Martin (Stephen Rea), un văduv morocănos care se oferă să o ajute cu cazare și mâncare în schimbul unui ajutor casnic. Femeia acceptă, însă renegociază înțelegerea: relația lor va fi pur platonică, nu își vor destăinui poveștile de viață, iar el i se va adresa prin *you*. Martin, cu un simț al umorului sensibil, e partenerul ideal pentru comportamentul ei impulsiv. “You’re too educated to know what’s good.”, îi spune lui You în timp ce iau masa împreună și își descoperă gusturile muzicale.

Alternând ostilitatea cu compasiunea, cei doi ajung să se înțeleagă reciproc și să își traducă suferințele într-un limbaj comun – proces energizat de interpretări subtile, un simț tactil al locului și o analiză detaliată a felului în care oamenii construiesc o punte în încercarea de a se vindeca reciproc. Urszula Antoniak regizează cu o grație care face previzibilul să fie mai puțin anticipabil. Din fericire, relația lor evită clișeele romantice. Verbeek și Rea redau o sumedenie de subtexte în spatele dialogului regizat, adresându-se contactului emoțional și fizic necesar firii umane, precum și fricii de responsabilități atrase odată cu apropierea.

Faptul că filmul funcționează atât de bine cu un dialog atât de nepretențios se datorează celor doi actori. Rea valorifică cu ușurință latura singuratică a lui Martin, dar și pe cea de intelectual aiurit. Verbeek dovedește că știe să creeze o viață interioară bogată; fie că este urma de îngrijorare observabilă în colțul ochilor, fie că este modul în care își folosește limbajul corpului pentru a accepta sau a respinge lumea lui Martin, ceea ce ea reprezintă ni se dezvăluie treptat și capătă o formă clară.



Antoniak prezintă bucuria pe care femeia hoinară și solitarul o împărtășesc în tăcerea din viețile lor. În același timp, însă, sunt atrași unul de celălalt și de identitățile lor secrete. Filmul evoluează gradual într-o meditație despre tensiunea dintre tovarășie și singurătate, afecțiune și independență. Filmul începe și se încheie în tăcere; pe alocuri se aud sunete ambientale distante. O scenă care îmi va rămâne aproape este cea în care *You* se prefacă că e vântul și suflă cu putere deasupra câmpului, ghidând firele de iarbă. Martin e mulțumit, dar îi cere să le oprească mișcarea. “It’s not for us to struggle after tiresome perfection.”, îi spune lui *You* când aceasta își declară neputința.

Pentru a-și construi povestea, Antoniak testează puterea și limitele vizualului în detrimentul cuvintelor. Antoniak înțelege impactul tăcerii calculate și înțelege cât de tulburătoare îi poate deveni prezența, implicând publicul în relația aproape lipsită de cuvinte dintre protagoniștii care sunt în egală măsură misterioși pentru noi și unul pentru celălalt.

Totul este personal în *Nothing Personal*. Daniel Bouquet (director de imagine) filmează cu ochii, cu mâinile, cu pielea. Aproape că putem să simțim gustul cartofilor care fierb pe cuptor sau textura moale a algelor care fertilizează grădina. Cu toate că mare parte din film se petrece în Irlanda, filmul are o alură est-europeană: cadre scurte, dialog puțin, secvențe muzicale scurte, imagini cu peisaje și interioare, vreme neîmblânzită. Nu este un film despre singurătate, cât despre a fi singur.

Câștigător al Premiului Leopardul de Argint pentru cea mai bună actriță (Lotte Verbeek) în cadrul Festivalului Internațional de Film de la Locarno; câștigător al Premiului pentru cel mai bun film în cadrul Festivalului de Film European de la Sevilla; nominalizat la Premiile Academiei Europene de Film pentru Cel mai bun regizor (Urszula Antoniak) și Cea mai bună actriță (Lotte Verbeek)

Winter Sleep/Kis uykusu/Somn de iarnă (2014)

Nuri Bilge Ceylan (*Distant*, 2002), regizorul care declara că nu îi place să râdă, așează o dramă cehoviană despre clase sociale, dragoste, decepție și tradiție în ținutul hibernal al stepei anatoliene. Puternic influențat și de filmele lui Bergman, respectiv de imaginea lui Nykvist, Ceylan construiește un film al transei meditative prin angajament față de gândirea critică materializată în discursuri filozofice. Personajele sunt înconjurate de ținutul arid al satului izolat Cappadocia și, la fel ca în penultimul său film, *Once Upon a Time in Anatolia* (2011), de statutul distinct al unei națiuni care oscilează între o Europă seculară și lumea islamică profund tradiționalistă.

Aydin (Haluk Bilginer), pe vremuri actor de teatru, este proprietarul hotelului Othello și al altor proprietăți din zonă, moștenite de la tatăl sau, pe care le oferă în chirie.



De fapt, Aydin este mai mult decât atât. Este patriarhul intelectual lipsit de puteri care își descrie doleanțele în articole săptămânale despre estetică și morală publicate în ziarul local *Vocea Stepei*, pe care însă i le citește doar sora sa, Necla (Demet Akbag) și care, ambițios, intenționează să publice o carte despre istoria teatrului turc. Este cel care și-ar dori libertatea motociclistului aventurier Timur (Mehmet Ali Nuroglu) și a calului sălbatic pe care încearcă, inițial, să îl îmblânzească, dar care, ieșit la vânătoare, împușcă temător un iepure la fel de temător și îi cere soției să îl primească înapoi ca pe un sclav pentru că îi este imposibil să o părăsească.

Confruntările devin un laitmotiv.

Aydin se află într-o relație ostilă cu o familie săracă de chiriași datornici: Hamdi (Serhat Mustafa Kiliç) cel servil dar cu două fețe, fratele său mai mare, Ismail (Nejat Isler), fost deținut și actualmente șomer, dar mai puțin ipocrit, și fiul acestuia, Ilyas (Emirhan Doruktutan), care dă curs unui incident în încercarea de a-și răzbuna tatăl umilit.

Necla (Demet Akbag), sora lui Aydin, pornește prima discuție în contradictoriu când propune teoria conform căreia lipsa unei opoziții în fața răului ar fi modalitatea de aducere pe calea cea bună a vinovaților. O a doua are loc cu Nihal despre iertare și rușine. Finalmente se ceartă cu Aydin în jurul virtuților gândirii în opoziție cu

cele ale acțiunii. Deși ea însăși o femeie condamnată la plictiseală și singurătate („Sufletul meu se stinge aici”) și care, ca să-și apere lipsa unei ocupații, declară că gânditorii sunt de multe ori mai activi decât restul, Necla îl acuză pe Aydin, omul pe care îl admira cândva, că nu a devenit altceva decât un gânditor care nu are curajul să înfrunte adevărul și care pare să fi adoptat valori unanim acceptate doar pentru a fi îndrăgit. Îi critică munca filantropică, o acuză pe Nihal de a fi o femeie disprețuitoare și îl numește egoist pentru că îndrăznește să vorbească despre spiritualitate, credință și religie în necunoștință de cauză. Nihal, care simte că și-a irosit cei mai buni ani în relația cu Aydin, devenind, dintr-o femeie plină de viață, una timidă și suspicioasă, nu mai găsește bucurie decât în acțiunile ei caritabile. Îl acuză că și-ar folosi calitățile pentru a-i sufoca și umili pe cei din jur și că, deși are principii înalte și apără virtuțile comunității, pare să urască pe toată lumea. O altă dispută are loc între profesorul Levent (Nadir Saribacak) și Aydin, în care moralitatea și conștiința sunt teme reluate. Poziționarea camerei și limbajul corpului fac însă din confruntarea finală, aceea dintre Ismail (Nejat Isler) – cu cea mai scurtă apariție în film – și Nihal, un moment deosebit de tensionat – dacă nu cel mai tensionat – și care rezumă totodată, în doar câteva minute, toate temele filmului.

Directorul de imagine Gökhan Tiryaki poziționează camera în unghiuri precise și introduce, ocazional, o oglindă în cadru pentru a obține două imagini într-o singură compoziție. Filmul este, poate mai mult decât altceva, despre imagine și sunet, despre contrastul



între interioarele intime și exterioarele glaciale care evocă eterna temă a luptei dintre bine și rău, despre cadrele lungi și personajele filmate de aproape, despre efectul hipnotic al unui pasaj dintr-o sonată pentru pian a lui Schubert repetat iar și iar. *Winter Sleep* este un studiu de personaje, un film în care complexitatea emoției umane străpunge fiecare interacțiune și devine o capcană exterioară, în care narațiunea nu este necesară pentru a înțelege motivațiile private ale personajelor, o disecție a unor conversații bazate aparent pe subiecte banale, dar care, odată cu căderea primei ninsori, devin tensionate și anunță dezastrul.

Câștigător al Premiul Palme d'Or în cadrul celei de-a 67-a ediții a Festivalului de Film de la Cannes; nominalizat la Globurile de Aur pentru Cel mai bun film străin.

*Poeți genovezi contemporani***Elio ANDRIUOLI****Spre a vedea mai mult**

Plouă de multe zile. De cenușă
cerul ne-apasă fără scăpare, ne închide
într-o mantie înghețată de plictis.
Dar, dincolo de cer
se poate închipui albastrul
fără sfârșit și soarele strălucind
pe spinarea norilor albi.

Inima se îndreaptă mereu într-acolo;
mintea se fixează într-una
dincolo de aparențe
spre a vedea mai mult.

Ai intrat

Ai intrat în taina mea,
glas care m-ai căutat azi-noapte
și îmi repeți vorbe străvechi
care mă ajung la ceasuri târzii.

În umbra liniștită din încăperi
iar mi le spun, și se întredeschid
cărări ierboase, zorii,
și-un timp prieten, de poveste:

prin ele inima se înlumina.

Rosa Elisa GIANGOIA**Lui Mino****1**

Sigur, mi-ar fi mai plăcut să te știu
dincolo de colțul străzii
stând pe o bancă,
așteptându-mă.
În schimb te nimerești
într-o amăgitoare
fulgerare de soare
ce intră pe neașteptate
în casă,
poate pentru a fi afară din timp
la un pas de neant.

2

De aceea ai fost:
să te pot aminti
acum că aparții adâncurilor
amintirilor mute.
Când mă gândesc la tine,
aș vrea să pătrund acolo unde tu,
cel ce nu te trezești,
dormi în tăcere în noaptea
pe care încă nu o știu.
Din toate cele care-au fost
nu rămâne nici chiar glasul
unui râu ce curge în grabă.

3

Ne vom regăsi
la noi în grădină
între măr și cireș
când vor fi în floare
și petalele se vor risipi
în căldura ușoară a brizei
ce poate să ne mângâie.
Nu vom mai avea nimic să ne spunem
pentru că vom ști totul
unul despre celălalt
în adevărul cel veșnic.
Mâinile noastre vor prinde iar viață
strângându-se,
și-astfel vom pași iar prin pădurea
în care etern va străluci aurora
printre fulgerări roșietice
dincolo de linia întunecată a munților
și vom simți o putere neștiută
ce ne împinge spre cer.
Se va reface totul
în armonia perfecțiunii
și moartea nu ne va mai îngrozi
fiindcă o vom trăi împreună,
fără ca inima să ne apese.



Bruno ROMBI**Nu voi pleca**

Nu voi pleca.
Încleștat pe direcția unei zile
tot mai întunecate,
rest a ceea ce nu mai sunt
voi continua exilul
pe singurul tărâm
care îmi mai rămâne.
Mereu la rând, ca o furnică,
mut și surd la orice plânset,
în inimă
cu singura iluzie
de-a merge înainte.

Întins peste o prăpastie

Întins peste o prăpastie
sufletul meu, tot copil
scrutează spațiul întunecat ce îl atrage.
Nu îi zărește adâncul
dar în perimetrul nesigur al misterului
în care ar putea să rătăcească
recunoaște hazardul
care l-a atras întotdeauna.
Și se teme de gestul îndrăzneț
de-a-l pune în faptă.

Când va veni chemarea

Când va veni chemarea
pentru serviciul extraordinar
cu încălțăminte lungului meu drum
în spinare
o să mă-ndrept desculț
către cărarea luminoasă.
Precum un călător sărman
care a lăsat totul,
fără dorințe
sau false remușcări;
o să mă-ndrept atent
să nu mă rostogolesc
la pasul de pe urmă
al drumului parcurs.

Guido ZAVANONE**Seară de vară**

Pentru C.

Fără tine sunt un domn trist rătăcitor
pe străzile orașului, cu înnodată la gât o cravată
absurdă
printre mulțimi dezlănțuite ce urlă
o veselie nerușinată și zgomotul
nemilos al mașinilor spionând
cu groază ochii mari înnebuniți ai semafoarelor evitând
în grabă împiedicându-se
la fiecare pas în gânduri nu are curaj
să-și ridice privirea spre cer de teama
scheletului alb urmărit
numai de el prin mulțime în vreme ce vorbește
în zadar cu sine însuși un somnambul
disperat
care visează să te întâlnească.

Don Quijote

În haine travestite
merge, aruncă lancea în teacă,
noul Don Quijote, paladinul
care suportă atâtea încercări
pentru Tărâmul Binelui.
Închipuirea trează inventează noi monștri la fiecare pas,
și îndreaptă înspre ei
rachete și bombe inteligente.
(Și dacă, până la urmă
le dă moartea celor nevinovați
o cheamă cu dezinvoltură
„libertate durabilă”).

O simți prin eter
cum îi cheamă la adunare
pe cei de care are nevoie
pentru noi și uimitoare fapte,
întru apărarea orfanilor și a tinerilor domnișoare.
Este în serviciul Domnului, o hotărâre gravă,
să scoată din lume
sămânța cea rea (dar aurul negru
apare mai presus de oricare alt gând).
Nu lipsește de-a lungul cărării abrupte fidelul
scutier Sancho Pancho, și adorata
Dulcinea del Toboso este o bancă
pe care o finanțează
cruciada mileniului.

O, bunule preot,

cum ai făcut atunci,
pune-l la pat, dacă poți
pe bolnavul acesta
să fie iar sănătos și „Dumnezeul ce Vrea”
planeta neferită
să fie salvată.

În românește de Ștefan DAMIAN

Poeme de Alessandro CABIANCA

Alessandro Cabianca este absolvent al Universității din Padova, secția literatură italiană modernă și contemporană. A publicat următoarele volume de poezie: *Sopra gli anni*, 1991, *Il gioco dei giorni*, 1992; *Le vie della città invisibile*, 1995, *I guardiani del fuoco*, 2000, *L'ora dello scorpione*, 2010, *Testimoni del tempo*, 2012; trei tragedii: *Medea*, 1998, *Clitennestra*, 2000, *Antigone*, 2010 și o fabulă *I musicanti di Brema*, libret de operă, pus pe muzică de Matteo Segafreddo pentru Orchestra Teatrului Olimpic din Vicenza. Pentru punerea în scenă a unei lucrări multimediale de poezie-muzică-dans-pictură-sculptură-video intitulată *Influssi* a scris textele de mai jos. A publicat și două tratate despre Poezie și Muzică: *Armonie d'insieme - Poesia e musica dal mito al '900*, 2009, și *Armonie contemporanee - Teoria ed estetica di opere d'insieme*, 2012, scrise împreună cu compozitorul Matteo Segafreddo și adoptate de unele Universități italiene, în afara unei monografii despre Literatură, Industrie și Psihanaliză: *Ottiero Ottieri - Dalla Olivetti alla Bicêtre*. Recent a publicat *Cinquecento - Papi, duchi, eretici e mariuoli*, un roman care se petrece la curțile italiene în secolul al XVI-lea.

De-abia acum învăț cuvintele,
sunetele și le repet ca ale tale pentru totdeauna,
chiar dacă mâine, sau mai târziu cu-o clipă,
le vei fi și uitat,

cu violență egală, cu neegală liniște.

Nu te-ncălzi, rămâi în gândurile tale
rătăcitoare, inimă rătăcitoare!

MINTEA (dacă îndărăt)

Dispar pe povârnișuri umbre
acolo unde-ntinde aurora
degete mari și soarele alungă cu dispreț
nuanțele, tăceri și armonii.

Va trebui să pleci din nou, dacă îndărăt
nu sunt destule brazde și ferigi;
în mod confuz eliberează mintea
ori să continue, ori rană să își dea.

Așa, cum vezi, am devenit
mai mic ca înainte, am suferit,
de-n jurul său se vede cu-nfricare,
trântit de timpul ce-i purtat de vânt...

pentru a se apropia pas după pas,
pentru a se apropia bine,

cu orice aproximație,
cu o bună aproximație.

PE NEAȘTEPTATE (precum e natural)

Ai apărut pe neașteptate, aproape o mișcare de aripi,
să duci, precum e natural, ca frumusețea ce râde,
o idee de flori roșii de anturio
sau de sinamom veșnic verde; nicidecum n-aș fi crezut
că astfel te voi avea, a mea pur și simplu,
poate și a lui, dar, sigur, a ta: și, totuși, numai a ta,
da, a ta, cea care râzi și de râsul tău te bucuri.

Fitul ușor sau vie stea, până unde înțelege
din starea ta (chiar dacă, într-un fel,
în mod inconștient), și unde flux vital
nealterat, timp pur?

Convinge-te-n sfârșit,
de-orice promisiune a mea (puține, sigur,
dar cât de-adevărare, iată, adevărare!);
convinge-te, îți zic, de darul meu.



ADVERSITĂȚI (și sedimente)

Cu ce suflet înfrunți cea mai dură dintre adversități,
cum te regenerezi încontinuu,
în ciuda oricărei sedimentări mai insistente;

nu are nimic de-a face cu cele declarate de cei cinstiți,
ce-aduc evoluții parțiale și multă plictiseală,
nimic de-a face cu cei care se mișcă singuri
trăind acolo unde trăiesc și ultimii tucani.

Cu câtă uimire insistentă se descoperă vinul, moluștele,
unde nici măcar tu nu-ți amintești că ai fost, că te-ai
simțit bine.

De-ar fi ceptoase și reci serile în care se sfârșesc
iubirile și delicate și blânde cele în care iubirile se
trăiesc;
de-ar fi urma întâmplării cea care-i conduce pe amânți
când se cunosc,
să îi conducă bine, iar umbra lunii să-i urmeze atunci
când se pierd.

Fiecăruia îi vine iar în minte o vorbă (sau într-un loc al
minții),
unde a adunat toate emoțiile; dar și acolo referințele
se confundă și este scadent ceea ce se găsește acolo

și nu este un lucru deloc ușor să ștergi sunete,
sentimente și gesturi,
te costă oboseală, lacrimi, sudoare, așa cum te costă să
repeți fiecare pas,
dar fără bucurie, fără nimic în spate.

INVOCĂȚIE

Prin vechile focuri, care topesc
ramuri verzi și paie, afumă camere
strâmte; prin tavane joase și întunecate,
cu ochiuri mici de lumină, deschise spre-albăstrime;

prin largile șuri (unde fiecare cosit le dădea
bucurie copiilor pentru fânul ce trebuia presat);
sau prin fiecare minut furat fericirii:
timpul interminabil al pășunilor

(pe când tovarășii de joacă pe piațeta din fața bisericii
țipă strașnic, iar copilele dispun
grațioase modele pentru îmbrăcarea păpușilor);
și prin fiecare iubire pierdută; mai mult decât pierdută,

niciodată învinsă, niciodată sfârșită, niciodată durerea
plătită,
ca o cedare pașnică; prin fiecare, chiar minimă
pierdere, prin orice crudă (mică) răzbunare:

în mod josnic, cu răbdare, să smulgi.

SALOMEEA

Oricât de multe mâini te-au atins,
murdărindu-ți nu hainele doar,
cu mirosul aspru de tutun de pipă,
de havane și de mirosuri
tari, de Saigon, oricâte buze

au crezut că te posedă, cerându-ți
gustul lucrurilor, fără să-l afle vreodată,
oricâte văluri ai dăruit
lăcomiei lui Irod, oricâte dexterități
într-ale trupurilor te-au învățat,

oricât ai râs de prostia unor bărbați,
încurcați și timizi, ușor de prins
în jocurile experte ale seducției,
nu vei reuși să-l uiți pe tânărul

cu fața descărnată, care-a scrutat în adâncimea
gândului tău, și a cunoscut pedeapsa.

UITARE

Am așteptat îndelung și-n zadar,
ca iubirea mea să se așeze peste iubirea ta,
precum trupul meu peste-al tău,

am așteptat ca amintirile dureroase,
să-ți fie puține și departe de tine;

dar iubirea nu a aflat loc să se-așeze
iar trupul gol a tămas prea mult în frig
ca o febră neagră să-l cuprindă;

acum cere odihna celui bolnav,
sărutul cast al infermierei,
și iarba vrăjită a uitării.

PUDOARE (lipsă de pudoare)

Soție fii, cinstită cât poți,
acum că amantul
își duce urma pedepsei
în noi peregrinări.

Soție fii, până când poți, cinstită,
și lasă clătinării platanilor, și frunzelor,
orice impuls nerușinat
sau gând perfid de răzbunare.

Nu spune, dacă poți,
că l-ai pierdut; gândește-te
la darurile lui,
la ceea ce-ți rămâne.

Iubește-l precum se iubește-o umbră
iubită, când o recunoști,
chiar de departe și, dacă vrei să-l urăști,
urăște-l așa cum știe inima ta.

Așa-i: lipsa ta de pudoare,
și pudorile mele.

TRENURILE (broasca țestoasă)

Marea e un urlat scurt în noaptea aceasta,
iar eu nu știu decât spuma
și un val peste altul:
nici o iubire să-mi stea tovărășie.

Mulți lămâi vor avea crengile frânte
chiar mâine; ochii tăi pătrund dintr-o parte într-alta,
ca un război, plini de distrugeri,
trăiești nu pentru viață, ci pentru teroare.

O să am de-amintit zile de neliniște
și foi pe care nimeni nu știe să le umple,
o să avem trenuri gata de plecare oriunde;
mai mult decât broasca țestoasă, fi-vom departe.

Puteai cere totul, să ai aproape totul
și nu ai cerut nimic: acum nu te baza
pe gândurile mele: după fiecare distrugere
soarele se întoarce și mai zeflemitor.

DORINȚA

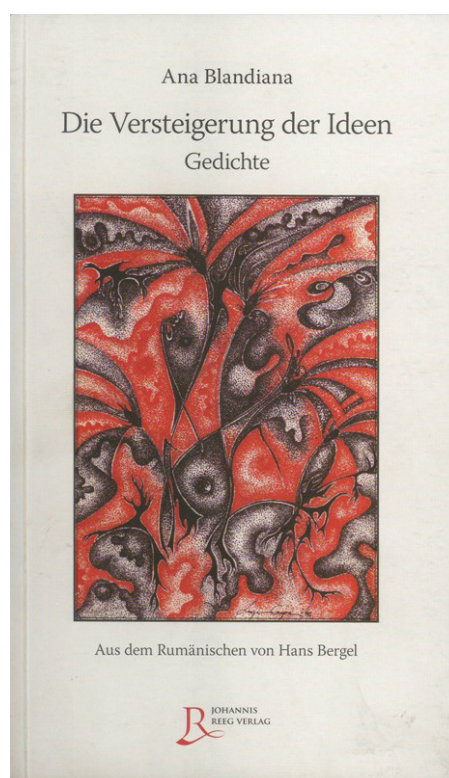
La adăpostul liliacului ce doarme
în luminișul neocupat de tufe,
îți descheiai haina și, ca într-un rit,
te obișnuiai să-mi simți mâinile.

Soarele, mai aprins, era înalt ca un strigăt,
pământul crud, puțin atent, adevărat;
trecea pe-aproape mierla-ntunecată:
mai tare gălăgia decât tremuratul.

Întinsă, dacă te uitai la cerul curat
și indicai zborul neregulat al ciocârliei
și cântul răgușit,
sau ramul care-ntinde niște frunze,

eu îmi închipuiam chipul tău fără
aceste zbârciuri, care se-nsenina,
uitând bărbatul, pe-acela ce-l cunoști,
cuprinsă de dorință și de dorință-nvinsă.

Prezentare și traducere de Ștefan Damian



Dorin ȘTEFĂNESCU



Vasile Voiculescu. Cine duce cerul mai departe (1)

A treia lume: splendoarea dintre lumi

„Suntem tălmaci vremelnici ai celor nevăzute./ Și-n seninătatea noastră se-ncheagă mărturii?/ Sau plămădim noptatici în gropile tăcute/ La rădăcina lumii doar negre bogății?”¹ Întreaga poezie a lui V. Voiculescu pare să se scrie în căutarea unui răspuns la aceste întrebări metafizice. Răspuns imposibil de *dat*, căci el se retrage pe măsură ce atrage, se lasă urmat până în ștergerea oricărei urme, acolo unde, dincolo de ceea ce se vede, „răspunde/ Conturul vag al unei alte lumi”, imaginea transparentă a străbaterii prin nevăzut: „Răspunsul, pururi urma unui zeu”.² Nu e acesta chiar locul poemului, mai curând întrebător decât răspunzător, conturul fragil al unei forme care, căutând „sprijin altei lumi uriașe”, deschide unghiul de vedere a celor nevăzute, „unghiul de aur al eternității”³ ce strălucește în *urma* zeului? Or zeul e forma universală a eternei frumuseți, care nu răspunde prin el însuși, ci – indirect – în urma luminoasă pe care o imprimă în cele ce sunt: „Oglinzi și ochi întreabă, și toate vor răspunde/ Că domn al frumuseții, pur arhetip, tu ești”.⁴ Răspunsul *se dă* prin ricoșeu; tot ce este frumos în cuprinsul lumii văzute își are frumusețea prin reflectarea frumosului nevăzut. Răspunsul semnifică și se dă vederii, iar ceea ce se vede se arată în zămislirea sa originară, a frumosului întrupat în lumea sensibilă. „Sămânța încă grea de sine/ Cade-n trist pământ interior”, „Nemuritoarea merindă intră-n lut”,⁵ rodind în carnea albă a sufletului, acolo unde tot ce prinde a încolți ridică întreaga fire spre înaltul ce-i este hărăzit. Însămânțarea e transfigurarea, act de creație ce dă viață, pune în mișcare materia inertă, căci sămânța ce cade în suflet își reverberează încolțirea în unde concentrice, iluminând opacitatea corporeității. Nu rareori întâlnim, la Voiculescu, ipostaze ale imaginii

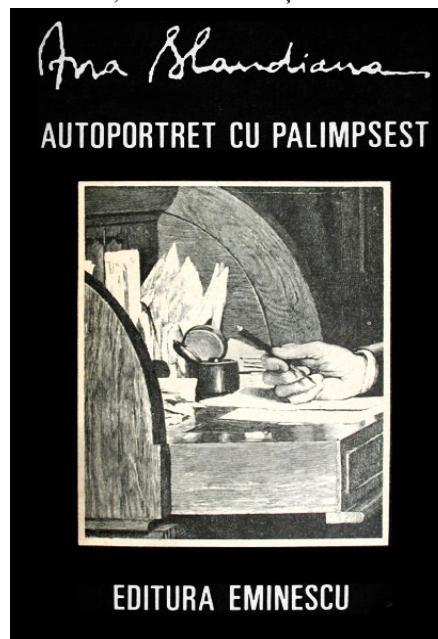
trupului de lumină, străbătut de iradierea creșterii interioare. În lumea exteriorității trupul e o „cetate a timpului”, „pătimașul trup” sau carnea-capcană (în poemul *Vraja*) supuse deșertăciunii, fragilă imagine a trecerii și a neantului. Din perspectiva sufletului însă, ieșirea „din vama trupului” e însuși posibilul deschis de imaginea interiorului năzuind spre frumusețe: „Și-n râvna lui spre frumusețe, lutul/ Îți modelează marile splendori”.⁶ Splendoarea nu e darul gratuit al transcendenței, care s-ar da până și în invizibilul înțelegerii, în imposibilul imaginii; dacă lutului îi e dat să modeleze splendoarea, o face în virtutea splendorii de sus care iradiază jos, în lucrurile create, la fel cum „în orice vers se scaldă, de sus, splendoarea ta”, îmbibat de „geamănă (...) lăuntrica splendoare”.⁷

Interioritate absolută a ascunsului nemanifestat în care „misterioasa carne se face duh în noi”, iar „semințe tinere-n lumină sus/ Trec iar prin carnea fructului, spre nemurire”.⁸ Prin carnea fructului, devenită străvezie, se trece, căci – expusă pe un fundal de lumină – ea se rarefiază până la transparență, străpunsă de „nevăzutul mugurilor veșnici”⁹ care oferă vederii un alt peisaj. Ceea ce părea să fie o simplă antinomie a exteriorității, așa cum ni se înfățișează în poemul *Munte pur*¹⁰ – unde între „șesuri adânci” și cer nu există legătură, căci „nimic nu-mi crește-n luminile nalte” decât imaginea stinsă „în hăul înălțării” („o albie goală”) – devine *geografie interioară*, relief al sufletului străbătut cu dezinvoltură, precum în poemul postum *N-ai teamă*.¹¹ În noul tărâm lăuntric, situat dincolo de vămile trupului, toate determinațiile exteriorității se destramă, lăsând loc nedeterminării pure.¹² Într-adevăr, „în hăul lăuntricelor creșteri” se arată „pomii lăuntrici”, „vremi subterane” sau un „lăuntric pisc alb de rugăciune”, imaginând „un „vast labirint ascuns sub palatul frumuseții”.¹³ La acest nivel, al lumii scufundate în absoluta nedeterminare a posibilului, interioritatea inaparentă unifică două mișcări opuse în aparență, căci într-acolo *se coboară* prin trupul transparent în nelumea începutului, în „eternul timp interior” sau în „adâncul vast cât lumea” scâldat „în lumina-naltă a marelui azur”.¹⁴ Dar de acolo, de pe pragul cel mai de jos al adâncului germinant, *se urcă* pe „cărare prin lăstare de lumină”, pe „pârții către rai”; „ajunge ochii să ridici,/ Și-un plai de aburi curge-n zare”.¹⁵ Ascensiunea nu e posibilă decât hrănită din adâncul deschis al ființării înscrise în orizontul ființei, impulsionată de vizibilul invizibilului ce iese din ascundere, la fel cum în poem semnificabilul începe să dea de văzut și de înțeles, se încheagă în figura inaparentă a originii. De aceea tot ce se înalță în imaginea frumosului *este* frumosul însuși care luminează ca trup al ascunderii și strălucește răspândindu-se în cele pe care le ridică spre cerul formelor eterne: „știm pe/ Ce formă ideală ne împlinim unirea”.¹⁶ Astfel încât coborârea și înălțarea nu sunt, la drept vorbind, două acte succesive; ele configurează – abia în figura văzută a nevăzutei creșteri – dinamica ființării orientate, absorbită în orbita Unului creator.¹⁷



În acest context, imaginile nu fac decât să înfățișeze actul unitiv care strânge laolaltă, în aceeași acoladă, frumusețea manifestărilor fenomenale înfășurate în frumosul acestei nebănuite desfășurări: „Doar pura-ți frumusețe în mine se-nfiripă,/ Ca-ntr-un cleștar răsfrântă de mii și mii de ori”.¹⁸ Este o trecere prin lumină ca punere în lumină, arătând splendoarea *dintre* lumi, acolo unde la „albă răspântie-adâncă,/ Între cerul străin/ Și lutul ce ne mănâncă” se ridică o a treia lume, a interiorului revărsat în exterior, a invizibilului devenit vizibil: „frageda taină a două lumi topite/ În limpezimea unei minuni”.¹⁹ Limpezimea aduce la vedere prin absoluta ei transparență, iar ceea ce se vede e mai mult decât fața și reversul unei imagini înghețate într-o dublă reflectare („pe față reci contururi, pe dos flori strălucite”²⁰); e chiar posibilul „cufundat în cele înalte”, „sprijin altei lumi uriașe”,²¹ al *coborării în sus*.²² Dacă „urcam lăuntric veștedul meu șes”²³ răsfrânge în imagine antifraza ce exprimă transretoric paradoxul înălțării ascetice prin străbaterea pustiei, aceasta pentru că „răzbim din lut, urcăm scări de luceferi,/ Silim să ducem cerul mai departe”, „prin lut urcăm în cerul sfânt.// Sub pajiștile de senin/ Stau lumile zămislitoare/ Din întunericul deplin./ (...) / Și-n seva sacră ne unim/ Cu veșnicia subterană/ Din fundul căreia suim”.²⁴ Sub fiecare manifestare vizibilă a frumosului în lume stă, invizibilă, figura inaparentă a frumosului născător de frumusețe. Frumusețea iese la vedere în cele sensibile pe care le transfigurează, ea însăși fiind în corelație intimă cu ceea ce, opunându-i-se, apare într-o nouă lumină („Te înalț din carne, frumusețe pură/ (...) / Mângâi lung tiparul formelor eterne”²⁵). Dacă zeii „albi” sunt întrupări ideale ale transparenței supralumești, sălășluind „acolo unde norii noștri n-ajung./ Sub bolțile marelui azur fierbinte”, „zei limpezi,/ Hopliți ai frumosului veșnic”²⁶ frumosul pe care îl insuflă în creații îi face pe ei înșiși cu puțință („din frumusețea noastră nasc îngerii din cer”), reflectarea lor în lumea sublunară proiectându-le imaginea pe fondul înaltului de jos al sufletului, în „vaste ceruri interioare”.²⁷ Prin urmare, a urca spre cerul sfânt e totuna cu a coborî spre cerul interior, în sufletul *frumos* care, ca răsfrângere speculară a înălțimii celeste, *duce cerul mai departe*.

Pentru ca minunea să se limpezească, să apară ca splendoare strălucitoare a frumosului, trebuie străbătute toate vălurile ce ecranează, limburile stratificate prin care se coboară până în „fără-de-fundul visului etern”, în „negrul afund fără de vad”.²⁸ Revelarea revelatului nu apare decât pe un *fond* revelator: în obscuritate, în banalitate, în sărăcie, în pustie.²⁹ Coborârea în lumea pustiită, „în vipiile marii asceze”,³⁰ este o treptată eclipsare a determinațiilor mundane. Cel care pășește „spre golul de dedesubt”,³¹ încolăcindu-se – cum spune poetul – „pe bezna ce duce-n adâncime”,³² îndeplinește un act de expiație, reducere radicală prin care ceea ce se golește devine golul hărăzit împlinirii, pregătit să primească darul sămânței roditoare. „În golul pur pun limite și-ncheg/ Volumul sacru, sâmbur de altare”,³³ limitele interioare fiind tot atâtea potențe originare ale creației, „fructele luminii ce-a-nsămânțat pustia”.³⁴ Ceea ce deja semnifică și se dă ca posibilitate a creșterii este încă în ascundere, nemanifestat în lumină, dar ceea ce începe să fie (posibil) crește numai în lumina ce vine de sus, trece prin limitele interiorității evacuate și se expune pe fondul astfel dezvăluit. De aceea, „în fructul tainic, încă nebănuț în muguri,/ S-amestecă tot cerul, setos de zămislire”.³⁵ Cerul nu e transcendentul absolut spre care se tinde; coboară el însuși în adâncul zămislitor



al lumii, răsare în imanența în care el rămâne inaparent în sine, transcendent oricărei apariții în faptul-de-a-fi al exteriorității fenomenale. Iată de ce, în muguri, fructul e încă tainic acoperit, ființare *in potentia*, iar ceea ce duce la apariție (ducând cerul mai departe) e inaparentul imaginii cerului, invizibilul care se arată în forma pe care o duce la vedere. În adâncul imaginii pulsează însăși posibilitatea ei, inimaginabilul aprioric al originarului care nu se vede, dar se pune în arătare, creează imagine, precum „sâmburul ce-așteaptă în veșteda păstaie”.³⁶ „La temelia lumii minunea doarme încă”,³⁷ dar „neliniștiții sâmburi” prefigurează rodul ceresc, „sacra sămânță” a

transcenderii care, asemeni unor „aripi [ce] așteaptă-n ou”,³⁸ ascunde în sine zboruri lăuntrice.³⁹

Note și referințe bibliografice

Vasile Voiculescu, *Inscripție pe o foaie căzută* (1940), vol. *Veghe*, în V. Voiculescu, *Poezii II*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 137.

² Michel-Angelo (1948), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 150.

³ Arhimede (1941), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 151.

⁴ CCXIV (60) (1956), vol. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, în op. cit., p. 312.

⁵ *Imn sufletului*; *Popas în suflet*, vol. *Urcuș* (1937), în op. cit., pp. 12, 26.

⁶ *Ariadna* (1944), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 174.

⁷ CCXIII (59) (1956); CCXIV (60) (1956), în op. cit., pp. 311, 312.

⁸ CCV (51) (1955); *Cuget profan*, în *Întrezăriri* (1939), în op. cit., pp. 303, 68.

⁹ *M-apropii de sfârșit*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 85.

¹⁰ Vol. *Urcuș*, în op. cit., pp. 44-45.

¹¹ „Sunt ca un munte/ Muntele cel de sus./ Am văi adânci, piscuri în cer,/ Flori și pășuni./ Peșteri negre cu văgăuni./ Prăpăstii cu moarte./ Izvoare cu viață” (vol. *Clepsidra*, în op. cit., p. 246).

¹² Sau, în cel mai bun caz, – mărturisește poetul referindu-se la versurile sale cu caracter religios – sunt semne nesemnificative, aluzive și incomplete, ce trimit „la aceste realități tainice, așa cum o hartă arată linii în loc de munți reali ori ape și traduce în cifre cotele înălțimilor” (Vasile Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor și medic*, în „Gândirea”, anul XIV, Nr. 8, octombrie 1935, p. 400).

¹³ *Sibila*, vol. *Întrezăriri*; *Lauda*, vol. *Clepsidra*; CLXV (11) (1955), în op. cit., pp. 95, 228, 263.

¹⁴ *Clepsidra* (1949); CLXXI (17) (1955), în op. cit., pp. 211, 269.

¹⁵ *În zori*, vol. *Urcuș*; *Rugăciunea*, vol. *Întrezăriri*; *Se roagă iubita*, vol. *Urcuș*, în op. cit., pp. 17, 94, 31.

¹⁶ CCXXXIII (79) (1957), în op. cit., p. 331.

¹⁷ Scenariu neoplatonic potrivit căruia „această conversie a sfârșitului către început face ca întregul ordin să fie unu, determinat, convergent spre el însuși, iar prin convergența sa să fie unitate revelatoare în multiplicitate” (Proclus, *Elemente de teologie*, prop. 146, Ed. Herald, București, 2007, p. 133).

¹⁸ CCXXVIII (74) (1956), în op. cit., p. 326.

¹⁹ *Fecioară*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 78. „Adânc sub coaja îndârjitei humi./ Ecou, îndată împietrit răspunde/ Conturul vag al unei alte lumi” (Michel-Angelo, 1948, vol. *Veghe*, în op. cit., p. 150).



²⁰ CCXXII (68) (1956), în op. cit., p. 320.

²¹ Arhimede (1941), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 151.

²² Chiar dacă interpretarea noastră nu are în vedere decât creația poetică a lui V. Voiculescu începând cu volumul *Urcuș* (1937), trebuie să amintim, măcar în trecere, poemul *Horeb lăuntric* din volumul *Destin* (1933), în care problematica dezbătută de noi este prefigurată prin conotațiile unui pelerinaj al smereniei, căci cel care urcă „muntele de gând” al propriului Horeb pleacă în sine, se apleacă și se închină în căutarea revelației înaltului ce transpare prin „frunzarul rugului aprins”.

²³ *Vis* (1943), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 152.

²⁴ *Marea biruință*, vol. *Întrezăriri*; *Comoara* (1942), vol. *Veghe*, în op. cit., pp. 88, 126-127.

²⁵ *Te înalță*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 107.

²⁶ *Acolo unde norii* (1943), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 163.

²⁷ *Inscripție pe fântâna lui Narcis* (1940), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 138.

²⁸ *Cupa*; *Dudul*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., pp. 69, 71.

²⁹ Acest revelator este însă de natură exterioară, un transcendent inaparent care își dezvoltă imaginea pe fondul cernit al lumii, el însuși rămânând nerevelat în sine, impregnare apofatică a chipului a cărui quidditate este voalată sau chiar ștearsă: „Practicile religioase, cultul, fac să se contureze, să apară și să se fixeze în conștiință chipul Domnului, așa cum manipulațiile în diverși reactivi ajută să reiasă pe placa fotografică chipurile prinse. Astfel misterioasa impregnare rămîne pururi negativă, sau se șterge” (Vasile Voiculescu, *Confesiunea...*, în op. cit., p. 403).

³⁰ *Floarea piscurilor* (1949), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 204.

³¹ *Lunaticii* (1942), vol. *Veghe*, în op. cit., p. 122.

³² *Sonata morții*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 99.

³³ *Arhitectul*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 55.

³⁴ CCX (56) (1956), în op. cit., p. 308.

³⁵ CCVIII (54) (1955), în op. cit., p. 306.

³⁶ *Sonata iernii*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 98.

³⁷ *Mântuire*, vol. *Întrezăriri*, în op. cit., p. 87.

³⁸ CXCVI (42) (1955); *Toiul primăverii*, vol. *Urcuș*, în op. cit., pp. 294, 23.

³⁹ „Încă o asemănare: când creanga se înfiripă din arbore, ea îi poartă numele și ființa. Ceea ce iese rămâne înăuntru și ceea ce rămâne înăuntru este ceea ce iese în afară. Astfel, ramura este propria ei expresie” (Meister Eckhart, *Predica 16 a*, în *Cetățuia din suflet. Predici germane*, Ed. Polirom, Iași, 2003, p. 113).



Simona-Grazia DIMA**Ca pleoapa unui vis, Timișoara**

Mă surprind adesea gândind dacă am plecat într-adevăr din Timișoara și-mi răspund că Timișoara este în mine, nu eu în ea, așa că nu aveam cum să plec. Mulți mă întreabă ce rol a avut acest oraș în formația mea și atunci mă gândesc la pietrele de marmură albă pe care le-a așezat ea la zidirea ființei mele, cu ale cărei tipare neschimbătoare a consunat, ori le-a revelat – ale ordinii și liniștii, în primul rând, ale spiritului gospodăresc ca virtute sacră. Pentru mine, ordinea este, întâi de toate, un tipar al ființei esențiale, nu o ordine de suprafață. Frumusețea florilor din grădinițele așezate fie și în fața blocurilor monotone este o reamintire continuă a divinului ca frumusețe etern creatoare.

Așadar, dincolo de bine și rău, Timișoara este pentru mine, a fost dintotdeauna, un topos sufletesc și inițiativ. Fiindcă aici m-am născut, nu aveam cum să știu, de la început, dacă locul unde m-a plasat destinul a fost un noroc sau un ghinion. Era, pur și simplu, orașul meu, unicul pe care îl știam mai bine, deși am cunoscut multe orașe, grație călătoriilor prin țară, în care am fost purtată de mic copil prin mama mea, un geniu al vieții de familie. Cu timpul, mi-am dat seama că a fost un mare noroc, nimerisem într-un oraș pe gustul meu. Timișoara mi-a intrat în sânge – ca oraș al multiculturalismului deprins pe viu, în chipul cel mai firesc. În plus, un oraș poetic, misterios în ipostazele sale ușor demodate, etern-romantice, aproape medievale (în imaginația mea). Degeaba s-au supărat la început unii timișoreni că i-am părăsit, plecând la București, ei dovedeau o viziune mecanicistă, deoarece iubirile se păstrează în suflet. Eu nu am abandonat Timișoara niciodată. Treptat, ei au înțeles și sunt siguri că toți mă vor înțelege până la urmă. M-aș bucura ca prin acest eseu să pot reda, fie și foarte succint, felul în care priveam eu Timișoara, simțămintele și trăirile induse de orașul meu natal.

De unde să încep o călătorie prin el? E ca și când aș porni din toate direcțiile și aș ajunge într-un singur loc sau, dimpotrivă, ca și când aș începe dintr-un loc ca să mă îndrept orișunde. Pentru mine, inima spirituală a orașului a fost dintotdeauna Piața Unirii,

un loc magic, mai ales noaptea. Aș putea găsi atâtea ipostaze ale șederii acolo câte răgazuri de visare mi-am îngăduit pe băncile întâi tradiționale, de lemn gălbui, apoi ultramoderne, de beton, din magica piață. Misterul curților vechi, parcă etanșeizate față de exterior, trăind dincolo de timp, fântâna cu apă sălcie, „acră”, spuneam noi, cu un termen bănățean, presupus nutritivă, de unde am scos de atâtea ori apă împreună cu părinții mei, ca să bem, dar și să o aducem acasă în canistre, odihna binecuvântată pe câte o bancă, în senina contemplație a simbolurilor interculturalității care sunt marile clădiri de cult – Domul Romano-catolic, Biserica episcopală ortodoxă sârbă, dar și casele canonicilor. Îmi aduc aminte că m-a văzut acolo, într-o zi friguroasă de iarnă, regretatul poet Ioan Crăciun, pe când stăteam singură pe o bancă și visam. M-a privit cu milă, dar nu știa ce fericită sunt, în plină inspirație poetică, era frig, am început, un pic stânjenită, să-mi răsucesc franjurile de la fular, prea târziu însă, el se îndepărtase fără a-i fi putut împărtăși bucuria mea! Știu că ținuiam cu privirea mărețea clădire, de o soliditate absolută, a Palatului baroc, una din clădirile mele favorite, actualul Muzeu de artă, care nu era atunci gata, neștiind dacă restaurarea va fi terminată și nebănuind că fostul meu coleg de facultate și de cenacluri („Hyperion” și „Pavel Dan”), redactor, la Editura Facla, al celei de-a doua din cărțile mele, Diminețile gândului, Marcel Tolcea, va fi cândva directorul muzeului. Mai erau, de altfel, nu departe, destule clădiri admirabile, care simbolizau onestitatea desăvârșită, prin temeinicia proiectării și a executării, precum Palatul Dicasterial. Viorel Marineasa m-a fermecat și el cu o proză kafkiană despre marea clădire.

Fascinată eram de copacul breslelor de pe strada Griselini, evocator al unei epoci medievale, în total contrast cu Hotelul Continental, nou-construit, ce privea de pe cealaltă parte a bulevardului, iar în spatele său încă erau clădiri reconfortante din altă epocă, lângă magazinul Bega, foarte frecventat de timișoreni, alături de care se construise, în anii '70, un greoi ceas floral, ce arăta, chipurile, ora printre aranjamente florale, dar parcă nu arăta în genere nimic. Străzile de pe partea veche erau, în orice caz, cele ispititoare, de ar fi fost doar cea (re)denumită Ceahlău, unde senzația de vechime era inimitabilă, vădită, palpabilă. O vrajă aparte mă cuprindea ori de câte ori pășeam pe ea spre locuința unei prietene, colegă cu mine la Liceul de Arte Plastice. Am aflat mai târziu că era o stradă glorioasă, una din cele mai vechi ale orașului, plină de suveniruri ieșite din comun, iar pe ea se afla casa ducelui Eugeniu de Savoya, marele om de arme austriac, care a recâștigat pentru creștinătate orașul de la turci. În legătură cu această stradă, ce dovedește noblețea istoriei orașului meu natal, prietenul Daniel Vighi, alt fost coleg de facultate și de cenacluri, din glorioasa perioadă a întâlnirilor literare de excepție de la „Pavel Dan” și „Hyperion”, a coordonat un colectiv de profesioniști, care a dus la bun sfârșit, în aceste vremuri de criză destul de blazate, o cercetare excepțională, entuziastă, urmată de o carte la fel de exemplară. Despre această carte am scris

în revista bucureșteană „Luceafărul de dimineață” (nr. 11 de anul acesta, 2012) un articol intitulat *Imaginarul unei străzi*.

Iată, cei interesați pot afla din acest volum (*Cartea străzii Eugeniu de Savoya*) amănunte despre un fapt mareț: că au fost dezrobiți de turci prin talentul militar și strategic al unei mari personalități a timpului, ducele Eugeniu de Savoya, deopotrivă om de cultură, care a abandonat Franța cu splendorile ei, spre a-și urma vocația la Viena! Acolo, autoritățile, mai luminate decât regele Franței, Ludovic al XIV-lea, opac în a-i acorda vreo însărcinare militară importantă, din pricina staturii sale prea mici (dar și Napoleon avea să demonstreze valoarea celor scunzi!), l-au copleșit cu onoruri, dându-i mână liberă să lupte în bătălii care au însemnat harta Europei cu victorii decisive, bogate în urmări incalculabile. Cartea, pe care orice timișorean ar trebui s-o aibă acasă, este însoțită de un splendid film, care istorisește, conform unui bine alcătuit scenariu, întâmplări fabuloase legate de istoricul străzii.

În acest punct aveam ispita de a coti spre un loc aparte din memoria mea, Piața Libertății, fosta EugenPlatz, unde am învățat, timp de ani buni, la Liceul de arte Plastice, care își avea sediul în fosta Mănăstire Franciscană, una dintre cele mai vechi clădiri din oraș, construită între 1716–1736. Călugării franciscani au sosit în oraș în secolul XVI și au construit un adevărat complex, format din biserică și mănăstire, folosite de ei până în anul 1789, când au fost transferate Ordinului Piariștilor, care au deschis o școală în mănăstire. Biserica a fost folosită până în anul 1911, când a fost demolată. În 1909, mănăstirea a trecut la administrația locală, care a înființat aici un conservator. Azi, clădirea găzduiește Școala Populară de Artă. În zidul mănăstirii se vede un obuz răstăcit în timpul asediului orașului din 1849. Când eram eu elevă în liceul găzduit de acea clădire, era tare neplăcut să înveți acolo, în localul din cale-afară de friguros, mai ales la orele de specialitate, pictând la șevalet cu mâinile înghețate. Tot în zona Pieței Libertății, unde am lucrat la Biblioteca județeană, mă odihneam, ca elevă, pe bănci, cu privirea înspre Cazinoul militar, pe atunci Casa Armatei.

În Piața Libertății, pe colț, era un teribil magazin de mezeluri, zis Gostat, căruia îi spuneam, în familie, „Gostatul de pe (str.) Ungureanu”. Acolo se găseau niște cârnați de porc delicioși. L-am transformat, în anul 1995, într-un magic loc de întâlnire profesională cu editorul meu Lucian Alexiu, pe când pregăteam amândoi apariția volumului meu *Scara lui Iacob*. „Unde ne întâlnim?”, vorbeam noi la telefon. „La Gostat!”, suna răspunsul. La o aruncătură de băț, admiram Liceul Lenau, cu predare în limba germană pentru multe promoții de elevi care așteptau cu aplomb, devenind buni cunoscători ai limbii și culturii germane. Liceul a fost întotdeauna un atu al urbei, dându-i un aer cosmopolit și o conexiune europeană magică. Posed o mică moștenire fotografică din partea unui fotograf neamț, Egon Kirsch, și mă delectez din când în când cu imaginile sale, instantanee de la un

carnaval organizat, la finele anului școlar, de elevii acestui liceu, prichindei vioi, cu destulă imaginație: Lenauschule Karnewal 1987! Micii nemți făceau acolo pe haiducii, pe gitanii, înnegriți pe față cu vopsele, cântând la viori, în vreme ce fetele dansau în chip de cadâne, împodobite cu voaluri și cristale. Pe mine mă interesau foarte mult evenimentele care priveau toate naționalitățile din orașul nostru. Activi erau ungurii, care nu-l uitau pe marele lor poet și revoluționar Petőfi Sándor, comemorările avându-l adesea ca protagonist pe traducătorul și omul de cultură Franyó Zoltán. Prietenele mele erau nemțoaice, evreice, românce, unguroaice. Ciudat, nu s-a întâmplat să am prietene sârboaice, pentru că nu prea întâlnisem sârbi în drumul meu, dar mult lăudatul multiculturalism era ceva firesc.

Ieșind din liceu, pe niște străzi liniștite, ajungeam în Parcul zis Clinicile Noi, căci se afla în vecinătatea aceluia spital, devenit Spital municipal. Parcul s-a transformat și el, mai târziu, în Parc botanic, iar dacă o luam înspre Piața Timișoara 700, ajungeam la blocul clădirii IEELIF, simbol al eficienței tehnice, în care Timișoara a excelat dintotdeauna, prenumărând, între intelectualii săi, nenumărați ingineri de frunte. Timișoara mi-a transmis pasiunea pentru tehnică, îmi plăcea să mă uit, ore în sir, la meșterii ce reparau acoperișuri, văruiau exteriorul caselor sau reparau mașinării.

De acolo o puteam lua iar în direcția opusă, spre Piața Libertății, pentru a merge pe jos înspre ultima mea locuință timișoreană, din zona Băile Neptun-Piața Traian (strada Zlatna nr. 10, sc. B, ap. 1, ex-telefon fix 32517, număr ce-mi rezonă încă în memorie), bloc aflat în zona de interferență Centru-Fabric. Pe drumul de la Piața 700 spre Piața Traian, mă delectam cu peisajul vetust al Bastionului, alt loc fermecat, de meditație asupra istoriei. Aici aș fi putut să o iau prin spate, spre a ajunge la Fântâna punctelor cardinale, apoi spre Zona Tipografilor, dar mă abțineam și, pe bulevardul cu linie de tramvai pe mijloc, treceam pe lângă vechile clădiri, prin fața Universității de Medicină și Farmacie, care se chema pe atunci Facultatea de Medicină, unde mă opream, pe bănci, împreună cu mama, dacă veneam acasă de la Liceul C. D. Loga, glumind și povestindu-i despre materii, profesori și colegi. Apoi îmi continuam plimbarea de plăcere, pe lângă, azi, fostul sediu al conducerii de partid, o clădire descrisă ca aparținând unei stilistici eclectice, ca destule alte clădiri din oraș. Mie clădirea nu mi-a plăcut niciodată, mai ales din pricina colonadei greoaie. Grăbeam pasul înspre frumosul Pod Decebal, spre a ajunge în cuprinzătorul Parc al Poporului, cotind și pe lângă cinematograful Parc, unde văzusem în copilărie și adolescență câteva filme ce mi-au rămas în suflet. În parcul acesta visările erau depline, sub arborii vechi, impunători. Poate vă veți mira că folosesc cuvântul visare atât de des. Mărturisesc, fără complexe, că socot condiția contemplativă a vieții drept cea mai importantă. Da, cred că viața are rostul să ne facă să visăm treji, spre a ne regăsi natura esențială! Visarea nu e slăbiciune, ci însuși necuprinsul ființei, devenit acțiune și forță dinamică. Parcul în care m-am odihnit și

am visat ca elevă la Liceul de Arte Plastice și apoi la Lic. Loga, dar și ca studentă a Universității, s-a numit, de-a lungul timpului, și Parcul Coronini, Stadt Parc, Regina Maria, Poporului, Tineretului și este cel mai vechi parc al Timișoarei, situat la limita estică a brâului de parcuri din jurul canalului Bega, spre cartierul Fabric.

Dacă Timișoara a fost și a rămas pentru mine un simbol al gândirii profunde, extinse, al spiritului gospodăresc vizionar, este și fiindcă citeam aceste caracteristici și în geografia estetică a acestui parc, creat, în jurul anului 1852, de către guvernatorul Timișoarei, Cronin Cromberg. Acest edil este cel ce a dispus plantarea de arbori și realizarea într-o primă formă a parcului Coronini (Poporului), ce făcea legătura cu cartierul Fabric. Extinderea Timișoarei în afara cetății și legătura mai fermă cu așezările din jurul acesteia are loc la jumătatea secolului al XIX-lea, iar parcul îndeplinea trei funcțiuni: de tranzit (datorită prezenței a trei instituții importante pe Bulevardul Pestalozzi, oamenii trebuind să traverseze parcul pentru a accede la transportul în comun), recreativă și sportivă. Îmi amintesc și de fântâna ornamentală, amplasată într-o zonă centrală a parcului, între cele două porți principale, aflu că și ea a fost reamenajată, dând un plus de frumusețe zonei. Dacă veneam, spre aceeași destinație, dinspre Podul Michelangelo, aveam altă încântătoare perspectivă a Podului Decebal și a Băilor Neptun. Podul Decebal, construit în perioada 1909-1910, de inginerul Mihailich Győző și arhitectul Körösy Albert K., sub numele inițial de „podul străzii parcului”, mi-era foarte drag. „Fiind construit în stil Secession autentic (forma stâlpilor de la capete), acesta este cel mai elegant și bine păstrat pod al Timișoarei. Datorită construcției din beton armat, cu o singură deschidere, era considerat o realizare tehnică inovatoare la nivel European.

Drumul meu continua până în Piața Romanilor, unde se aflau clădiri uriașe, solid construite, ce adăposteau atât apartamente ale oamenilor din cartier, cât și câteva instituții, preponderant gastronomice, ceea ce sporea, pentru mine, prin ineditul alăturării, senzația de complexitate a timpului trăit, reconfigurat socio-istoric. Grotescul și comicul proveneau, adesea, din jocul vremurilor, ca printr-un puzzle greu de completat ori aranjat de copii nătângi, cam aiurea. Același peisaj compozit, de un mare freamăt urban și de o poezie pe măsură, era Piața Traian, loc de unde, de asemenea, se putea pătrunde spre blocul nostru de pe str. Zlatna. În Piața Traian puncte de atracție inepuizabile pentru mine erau cele două statui delicioase, postate pe vârful unor clădiri de epocă, în special aceea cu zeul Mercur stând într-un picior, Cealaltă, mai sobră, reprezenta un cavaler medieval solemn. Foarte aproape, pe o stradă liniștită, era Sinagoga evreiască din Fabric, pe lângă care mă plimbam serile. Dacă mă hotăram, tot în Piața Traian, să o iau la dreapta (cu spatele la Centru), puteam admira Fabrica de bere, azi „Timișoreana”, o clădire plină de pitoresc, iar dacă îmi continuam drumul pe ruta tramvaiului 4, înspre platforma industrială, puteam să mă bucur de

notele austere ale noilor întreprinderi, ceea ce, repet, nu-mi plăcea, deoarece mi se părea că într-o într-o zonă de freamăt uman, într-o infrastructură robustă a orașului artistic, într-un teritoriu al imboldurilor tehnice, bune pentru strunit o personalitate visătoare. Dacă o luam însă spre stânga, puteam merge pe Podul Dacilor, înspre Piața Badea Cârțan, loc destul de plebeian, dar foarte bine aprovizionat. Podul original, învechit și cu structura de rezistență subrezită, s-a demolat în 1988, cu un zgomot asurzitor (eram acasă și mă străduiam să scriu versuri). Mi-a părut rău că stilul artistic al acestui pod, odată cu noua construcție, strict utilitară, s-a pierdut, la fel ca inserturile de la capetele lui, sculptate, în relief, cu subiecte muncitorești, care aduceau o notă de prospețime artistică acestei zone destul de terne. O slabă consolare era că, dacă aș fi continuat pe firul apei, aș fi dat de acel peisaj care îmi plăcea nespus, ușor înălțat, de dincolo de Fabrica 1 Iunie, de pe Podul Dorobanților, furnizând o anume panoramă largă a zonei, iar acel pod își păstrase la capete inserturile (detaliile) sculptate, asemănătoare cu acelea ale Podului Dacilor. O altă ispită, după ce aș fi traversat Podul Dacilor, ar fi fost să mă plimb la nesfârșit pe iubitele străzi Zürich, Lorena, Alsacia, spre a admira Turnul de apă de pe strada Lorena. Mai era unul în cartierul Iozefin, dar acolo ajungeam mai rar.

Un alt focar spiritual îl constituia însă, negreșit, în copilăria mea, complexul de parcuri al orașului (sunt prea multe pentru a vorbi despre toate). De pildă, Parcul rozelor era un loc de vis nu numai pentru copii, iar acolo, când locuiam la prima noastră adresă, Bd. Nikos Belloianis nr. 12, devenit Bd. C. D. Loga, mama sau bunica mă duceau în cărucior să iau aer.

Dacă, studentă, voiam să ajung pe jos la Universitate, mergeam fără grabă și eram acolo în circa douăzeci de minute—o jumătate de oră de mers numai pe malul Begăi, râul canalizat care străbătea ca o arteră a fertilității minunatului meu oraș, trecând până și prin fața ferestrelor locuinței noastre. Câte ipostaze poetice, de o infinită reverie puteai avea sub ochi pe toată lungimea acestui modest dar simpatic canal! Și pe malul drept se desfășura o activitate deambulatorie frenetică, oamenii profitau de acest tezaur peisagistic ce le oferea o plimbare splendidă, în orice sezon al anului, chiar și iarna. Având în dreptul tău Universitatea, puteai continua pe partea dreaptă, spre Podul Michelangelo, despre care am amintiri nostalgice, tocmai fiindcă, gâgălice, am fost martoră la clipele când el nu exista: în loc, se întindea o mare de grădini și de grâne, printre care mama zorea, în fiecare dimineață, înspre locul ei de muncă, Studioul Teritorial de Radio din Stația Cluj a tramvaiului 6, îngrijorată să n-o pândească cineva prin acele pustietăți. Îmi aduc și azi aminte de foșnetul lanurilor de porumb, care ne însoțea, atunci când eram și eu cu ea, la dreapta și la stânga unui podeț de lemn, ce se clătina destul de neliniștitor. Ridicat în 1970, odată cu sistematizarea orașului, Podul Michelangelo este podul cu cea mai mare lățime, dar și cel mai coborât spre nivelul apei, aflu mai târziu. În anii '40, pe locul acela era o pasarelă de lemn,

iar în anul 1964, s-a construit una nouă, pentru studenții care mergeau la facultate.

Înspre centru, puteai ieși pe renumita terasă-restaurant zisă Terasa Bănățeană – acolo scriitorii, studenți și profesorii lor discutau aprins – ori erai deja foarte aproape de centru, pe Podul Mihai Viteazul, încât vedeai vestita Catedrală mitropolitană. Îți continuai coborâșul și, dacă doreai, te îndreptai lent – trecând pe lângă părculețul Alpinet, amenajat cu o remarcabilă artă de arhitectul peisagist Mihai Demetrovici, sau luându-ți un răgaz spre a degusta o fastuoasă înghețată la renumita cofetărie Flora, apoi, coborând, puteai arunca o privire, de pe pod, la apa râului, adesea măloasă, spre Piața (Sfânta) Maria (noi îi prescurtam întotdeauna numele, simplu – „Maria”), loc emblematic, azi și altădată, în istoria Timișoarei. Admiram, în reculegere, statuia Sf. Fecioare, realizată în 1906, în amintirea martiriului lui Gheorghe Doja, executat aici, și adăpostită într-o capelă în stil romanesc, creație a arhitectului timișorean László Székely. Călugării și iobagii martori la acea execuție de o cruzime fără seamăn au văzut, se spune, imaginea Sf. Fecioare deasupra condamnatului, iar monumentul a fost ridicat în cinstea martiriului sfințit prin suferința sa. Aici își are locul o clădire reprezentativă, care a jucat și un rol esențial în istorie, în decembrie 1989: Biserica reformată Sf. Maria.

Tot parcursul râului oferea, de altfel, o priveliște unică, în pofida faptului că și prozaicul, industrialul își avea partea lui de contribuție în peisaj, inserția fiind totuși armonică. Dacă nu, îți reluai pelerinajul spre Iozefin, unde puteai ieși să te rogi la mai vechea Catedrală ortodoxă din Piața Küttl. Mai vedeai un pod spre Gara de Nord, unde



peisajul era iarăși deschis și romantic, mai ales la Podul Eroilor. În cele din urmă erai răsplătit cu vederea unui ultim pod, mic dar robust, durat, după o legendă ce nu pare a conține mult adevăr istoric, după proiectul celebrului inginer Gustave Eiffel, pentru a permite navigația, dar prea înalt pentru a îngădui accesul automobilelor, încât a rămas în final să fie de folos doar pietonilor. Un pod mai puțin cunoscut, dar care mi-a captat atenția. Dacă aș fi continuat, aș fi avut în față priveliștea cumva industrială, semipărăsită, a Begăi, dar, dacă atingeam punctul terminus

al Gării de Nord, aș fi putut-o lua și înspre Centru, pe lângă Eletromotor și frumoasa clădire a Bibliotecii Institutului Politehnic Traian Vuia, ceea ce ar fi fost ideal pentru mine, deoarece, mărturisesc, îmi plac mai mult periferiile decât centrul. M-aș abate, așadar, prin această incintă elegantă a orașului, venind dinspre Parcul central. În plus, chiar și aici, în această zonă oarecum snoabă și prea deschisă, lipsită de mister, printr-un iscusit ocol, puteai descoperi locuri tihnite, încântătoare, precum Biserica piariștilor, cea care patrona și o școală unde mulți distinși intelectuali timișoreni și-au primit educația. Ioan Slavici, elev la această școală de prestigiu, l-a întâmpinat la Alexandru Ioan Cuza, exilat, la trecerea sa prin oraș, pe când se despărțea dureros de țară. Ieșind din ea, puteam să arunc o privire prevestitoare asupra Centrului, dintre glastrele cu flori din ultima porțiune a Parcului central. Puteam privi și mult peste drum, unde, dacă aș fi ieșit spre centru venind dinspre cealaltă parte a amplului spațiu premergător, dinspre Maria, de pildă, aș fi dat și acolo de un parc, dincolo de care aș fi zărit, ușor retrasă, primăria orașului, o altă clădire în stil eclectic, mai grațioasă totuși decât cea deja pomenită.

Negreșit, centrul orașului avea și are funcțiile sale, importante pentru profilul său urban, cele de reprezentare, socializare (a se vedea plimbările pe celebrul Corso) ori de acțiune furibundă (decembrie 1989) și avea aplombul unui mănunchi, bine conceput, de clădiri impunătoare, deși, după gustul meu, nu foarte expresive. Dar și aici existau câteva particularități adorabile, diverse posibilități de a veni dinspre străzi ferite, mai dosnice; apoi, mai era și o clădire armonioasă, Hotelul Timișoara, apoi statuia pitorească a Lupei capitolina, cu binefăcătorul său aer de joncțiune cu antichitatea, și, desigur, Fântâna cu pești. Când eram mică, mă dădeam în vânt vara să mă stropesc cu apa ce țâșnea năvalnic pe gura monstroșilor dar bonomilor pești de bronz. Mă întrebam adesea, zilele acestea, cum ajungeam la Muzeul Banatului, care adăsta în niște neguri în mintea mea, ca un colț foarte izolat și romantic. Ei bine, e foarte simplu, era destul să vii dinspre Modex – Casa de mode, lipită de vechile clădiri de pe str. Alba Iulia, și în câțiva pași erai acolo, în colțul opus, în fața intrării Muzeului Banatului alias vechiul Castel Huniade, restaurat într-o notă de calmă stabilitate, care oferea și el o perspectivă complexă – istorică, dar și biologică – asupra unor câmpuri ale vieții, oglindite în mărturii și exponate statice, dintre care unele păreau să respire încă parfumul vechimii. Exact în spatele Muzeului banatului este și azi la locul său un distins hotel, Hotelul Central, unde am fost generos găzduită în 2013, cu prilejul invitației domnului Cornel Ungureanu, de a-mi lansa la Filiala Timișoara a Uniunii Scriitorilor din România cartea de eseuri *Blândețea scorpionului*.

Chiar și în centru, iubeam cel mai mult momentele de relativizare, de topire a fastului, când o lichefiere de proporții cosmice părea să-și aproprieze urbea. Suportam, vizual, și noile cartiere de locuințe, precum Circumvalațiunii, de o fadoare blândă. Dacă mergeam cu mașina spre ieșirea din oraș, vedeam o surprinzătoare ruină, de mari dimensiuni, la marginea Timișoarei.

Copilăria mea era însă definitiv legată de cartierul Elisabetin, unde am locuit pe strada Giurgiu nr. 15, etajul 2, ap. 9 (și aveam telefonul, fix, 22969, care-mi sună și acum ca o muzică în urechi), în dosul cinematografului Victoria, care nu mai funcționează de mult timp. Mergeam frecvent la bunica, pe strada Oltul nr. 12, o clădire masivă, pe care însă familiile proprietare nu aveau destui bani să o renoveze. Mă opresc un pic spre a face haz de fața hirsută (de mult dispărută, prezentă numai într-o fotografie) a străzii Giurgiu așa cum era ea atunci când ne-am mutat noi acolo, în blocul nou-construit. Pe atunci nici măcar drumul nu era făcut, încât părea (și era) o stradă extrem de modestă. După un timp am avut și drum, iar strada s-a dovedit a fi extraordinar de pașnică. Ce liniște! Liniștea, da, este un mare patrimoniu, pe care nu știm să-l prețuim îndeajuns. Lângă noi era Parcul Doja, așa cum îl știam în copilărie, situat în zona Elisabetin, pe strada Doja, de-a lungul liniei de tramvai, loc al jocurilor mele, căci se afla foarte aproape de blocul nostru de pe strada Giurgiu, practic în spatele lui. A mai fost cunoscut și sub numele de Parcul Doina. Am aflat mai târziu că a fost denumit de-a lungul timpului și Erzsébet Park, Parcul Elisabeta, iar azi, Parcul Carmen Sylva și că se întinde pe o suprafață de 19 324 metri pătrați, amenajarea sa debutând în anul 1912, când s-au plantat primele rășinoase. După anul 1940 s-au plantat numeroase specii de foioase și rășinoase, dintre exemplarele de atunci păstrându-se până astăzi aproximativ 30 de arbori, dintre care se remarcă șase stejari. Iubeam acest parc, noi îi ziceam Parcul Moșilor, fiindcă, în anii '60 numeroși oameni în vârstă se odihneau acolo, unii jucând felurite jocuri de societate. Parcul poate fi folosit ca zonă de tranzit înspre alte zone ale orașului și, este adevărat, îl străbăteam uneori ca să ajung la Institutul de Sudură, iar de acolo pe Bd. Mihai Viteazul. Avea alei largi, care delimitează peluze acoperite cu un gazon frumos și des, umbrat de arbori seculari. Mergând pe sub copacii seculari mă simțeam, cu adevărat, dincolo de istorie.

Ar trebui să vorbesc și despre Parcul Crucii, de lângă casa bunicii, loc favorit de joacă și de cercetare a cărăbușilor, unde ajungeam mergând tot drept, ocolind Biserica catolică din Piața Lahovary, pe unde trecea ca melcul tramvaiul 6. Mergând pe linia lui, puteam ajunge într-un loc îngust, pe dreapta, sălaș al unei piețe alimentare tot mai împuținate cu trecerea anilor. Eu prinsesem însă, la început, când se afla în mijlocul scuarului, adică al Pieței Laho, cum îi spuneam, marea piață de alimente, plină de legume, fructe și flori. Din rațiuni probabil estetice, edilii au hotărât mutarea ei în acel intrând de-a dreptul neproductiv, căci deverul s-a pierdut și nu găseai mai nimic de cumpărat acolo. Dacă o luam pe linia lui 6, trecând de colțul după care se aflau Casa Tineretului și Spitalul județean, ajungeam la ultima locuință timișoreană a părinților mei, vizavi de Sala Olimpia, în stația Olimpia a tramvaiului 6, pe str. 1 Decembrie 1918. Dincolo de Elisabetin se întindea un nou cartier de locuințe, zis Zona Soarelui.

Timișoara era pentru mine un loc de un suprem estetism, de o melancolie senină ce nu poate fi descrisă decât de imaginile arhetipale, mitice, ale toamnei, umplând parcurile de frunze veștede. Ar fi încă multe parcuri de amintit, de pildă știu că m-am relaxat și în Parcul copiilor, unde nu-mi plăceau totuși jucăriile lipsite de imaginație, jocurile prestabilite, ori în Parcul justiției, mai retras, deși central, atunci când mama, redactor la revista „Orizont”, mă aștepta uneori acolo, după terminarea cursurilor la Liceul C.D. Loga, sau după ce ieșeam de la ultimul meu loc de muncă timișorean, la ISPE București, Filiala Timișoara. Am pomenit deja și de Parcul Central, spațios, dar cumva rece, sau de Muzeul satului, deși nu mergeam acolo, căci mi se părea ușor banal, ci la Pădurea Verde, o pădure de foioase, care, deși plantată de om, se dezvoltase apreciabil. Acolo era un mic Zoo, unde admiram păunii extravaganti. Tot la Pădurea Verde am asistat, pe când eram elevă, la o simpatică expoziție canină, fotografiindu-i pe câțiva participanți la competiție și pe stăpânii lor. Chiar și pe timpul iernii, când nu întâlneai venețiene și exultante culori, detaliile de pe zidurile caselor întruchipau motive de o grație rară și delicată, despre care aș putea vorbi la nesfârșit. Detaliile caselor din Timișoara au constituit, de altfel, un subiect etern pentru numeroșii talentați fotografi ai orașului.

Nu insist, ar trebui să vorbesc despre alte atâtea toposuri de vis, despre Uzina de apă, de la stăvilă de pe Bega, înspre vărsare, trecând dincolo de cartierul Fabric, meșteșugit și grațios în forma sa, deși era o clădire utilitar-industrială, despre cartierele Mehala, Blăscovici ori Plopi, pe unde te plimbai crezându-te în timpuri biblice. Caii păscând pe malurile Begăi netulburați erau parte din peisaj chiar și în fața casei noastre de pe strada Zlatna. Să amintesc des poezia borgesiană de pe străzile Memorandumului, Porumbescu, Țibleșului, Pomiculturii, Mătăsărilor, Alsacia; Zürich și Lorena, unde vedeam Turnul de apă, despre străzile Abrud, Palanca, Florimund Mercy, Vălișoara, Șoimoș, Corbului, despre Piața Adamachi etc.

Dacă ar fi să definesc orașul meu printr-o imagine, aș alege desigur Parcul, o emblemă a liniștii și reculegerii creatoare, în care omul redevine copil și se dă huța în leagăn.

Mă simt în vis, trecând, imponderabil, de la o vârstă la alta, venind în locuri noi, părăsind altele, pleoapele se bat, ochii se deschid ori se închid pe fundalul unui somn etern, al unei păci copleșitoare, în mijlocul căreia stau pașii mei tăcuți, privirea niciodată adormită de fapt. Este un somn al treziei, al prezentului etern, în care salbele nu-și pierd nicicând boabele de diamant. Îți tremură ochii de o amintire, de visul ce se tot visează îndârjit, peisajele se orânduiesc în frumusețea lor nepieritoare, și gata! le ai, sunt ale tale, dintotdeauna. Excursul meu, izvorât din rațiuni poetice, nu a putut reda (poate doar ușor sugera) atmosfera unui loc, imprimată etern în inimă, configurația unei diafane hărți lăuntrice.

Mihaela ROTARU

Venirea în lume, cum ni-i rânduie

Oricum am începe o abordare privind *nașterea*, ca prim rit de trecere al oricărei ființe umane, considerăm util să evidențiem că în zonele transilvănene supuse cercetării (nord, nord-vest, nord-est), riturile de fecunditate de la nuntă, cele din perioada prenatală și cele privind lăuzia au ca scop să faciliteze *integrarea* copilului în colectivitate, în spîta de neam, în existență. Ele sunt ritualuri elaborate, marcând, așadar, trecerea de la un stadiu la altul al existenței, relevându-se, și de această dată, valori de grup esențiale.

Se crede și azi, cu aceeași tărie, că ieșirea din starea de preexistență poate fi influențată în bine, prin respectarea unor norme, și totuși ceremonialurile de naștere diferă azi de cele arhetipale, o dovedește materialul care stă la baza studiului nostru. Ne exprimăm punctul de vedere asupra acestor ceremonialuri care păstrează doar forme *estompate* ale anumitor obiceiuri străvechi, practici și credințe, integrându-se în contextul structural al tipologiei comune întregului teritoriu românesc, după cum se evidențiază și în lucrările altor cercetători. Ele demonstrează apartenența acestor zone la vastul și complexul spațiu cultural al Transilvaniei, cu forme de cultură extrem de grăitoare în ceea ce privește unitatea culturii populare românești. Cum se poate vedea de pe teren, originalitatea acestor forme vorbește, însă, de o *individualizare* a acestei sfere.

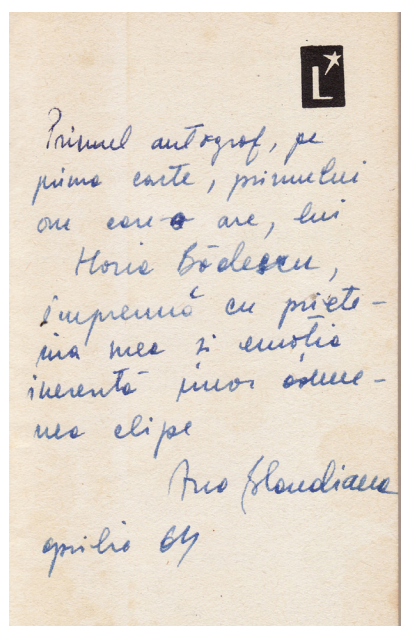
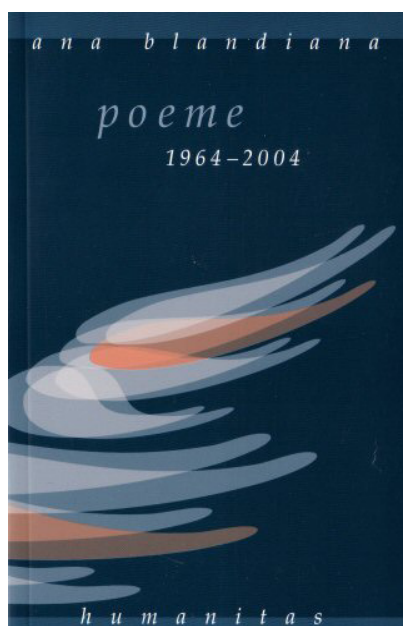
Și aici, ca în toate zonele țării, colectivitatea este cea care veghează ca trecerea de la o veche etapă existențială la una nouă să se facă lin, cu perioadă de instabilitate redusă la minimum posibil.

Reliefăm că venirea pe lume a unui copil este considerat un moment unic, chiar dacă în viața unei comunități este un eveniment repetabil, asupra căruia se exercită o *presiune* socială și culturală, concretizată într-un ansamblu de comportamente și atitudini. Putem afirma că mutațiile în timp, legate de actul nașterii, nu au fost radicale, dat fiind faptul că marile momente ale vieții se reeditează, de fiecare dată, pe același fundal de solidaritate și de respectare a normelor vechi și cu aceeași intensitate a emoțiilor și a trăirilor.

Înainte de toate, din spusele celor chestionați reiese că perioada sarcinii este profund marcată de griji și neliniști, provocate de acest *mister* tulburător al apariției omului în lume, receptat cu bucurie, dar și cu spaimă. Se crede că Dumnezeu are puterea absolută asupra fecundității cuplului, în consecință era lăsat la voia întâmplării numărul copiilor, ignoranță derivată tot din concepția exclusiv religioasă a *comunităților rurale* despre actul nașterii.

Ceea ce trebuie reținut este faptul că, în lipsa unui personal de specialitate, *moașa*, o femeie mai mult sau mai puțin pricepută, era cea care transmitea cunoștințele sale „medicale” altor femei, fiicelor, nurorilor, acestea din urmă, de cele mai multe ori, deveneau, la rândul lor, moașe. Practica empirică ținea locul cunoștințelor de ordin medical, științific, carență la care adăugăm prezența unor complexe *atitudini prohibitive*, măsuri cu rol preventiv sau curativ. În acest sens, femeia însărcinată era scutită, în general, de efectuarea unor munci grele, care ar fi putut periclita viața pruncului, nu puține fiind însă, după cum ni s-a relatat, cazurile de deces – și al mamei și al fătului, din pricina nerespectării anumitor norme de conduită.

Concluziile la care am ajuns, sondând straturile de profunzime ale imensului material care ni s-a pus la dispoziție, reliefează faptul că, în societatea tradițională nord-transilvăneană, funcționau o seamă de mijloace *magice* de protecție, la respectarea cărora vegheau



mama, soacra și alte femei bătrâne, în lipsa unei persoane calificate care să acorde asistență sanitară. Nu de puține ori lăuza era nevoită să-și reia în scurt timp îndatoririle gospodărești, în ciuda vitalității sale diminuate. La același regim diminuat protectiv erau supuși și copiii, în contextul unei vieți dure, care impunea, pentru supraviețuire, o mare vigoare și robustețe. Frecvența mortalității infantile a fost o realitate până în momentul în care pierderea demografică a fost frânată, în primul rând, de progresele științei, ale medicinei. Se pot consacra acestor aspecte ani buni de cercetare.

Obiceiurile în legătură cu nașterea se întind pe o perioadă lungă, începând cu seria de rituri de fecunditate de la nuntă, continuând cu cele premergătoare ivirii pe lume a copilului și cu cele referitoare la nașterea propriuzisă, la perioada de lăuzie, la ceremonialul botezului, la perioada postnatală – ca expresie a necesității respectării unor *rânduie*li. Chintesența ar privi următoarele aspecte, extrem de relevante: majoritatea familiilor aveau până la șapte copii, și mai mulți, azi doi-trei; bucuria era mare la venirea pe lume a primilor copii, după care bucuria se diminua.

Așadar, se pot face multe și consistente precizări privind evenimentele importante din viața omului, care erau marcate de manifestări folclorice bazate pe credințe magice menite să-l apere; nici evenimentul prilejuit de nașterea unui copil nu face excepție, fiind marcat de întreaga obște, care participă, solidară, la această bucurie. O concluzie care se impune este că preocupările ocazionate de naștere erau foarte dense, pornind de la grija firească, deja enunțată, a integrării copilului în colectivitate, de ferire, de ocrotire și de influențare a destinului acestuia. Orice prejudeciii puteau fi evitate, conform mentalității de odinioară, dacă se respectau anumite norme, care pecetluiau îndeosebi perioada celor șase săptămâni de după naștere.

BIBLIOGRAFIE

- ANGHELESCU, Șerban,
1999 *Agon. Tensiunea fundamentală a riturilor de trecere*, Ed. Ex Ponto, Constanța
- BĂRBULESCU, Elena
2005 *Cercetări etnologice în Munții Apuseni*, Ed. Accent, Cluj-Napoca
- BODIU, Aurel
2006 *Trecerea prin metaforă*, Ed. Vremi, Cluj-Napoca
- COATU, Nicoleta
1998 *Structuri magice tradiționale*, Ed. Bic All, București
- DURKHEIM, Emile
2002 *Regulile metodei sociologice*, Ed. Polirom, Iași
- ILUȚ, Petru
1997 *Abordarea calitativă a sociumanului*, Ed. Polirom, Iași
- MAJURU, Adrian
2006 *Copilăria la români. Schițe și tablouri cu prunci, școlari și adolescenți*, Ed. Compania, București
- NICOARĂ, Toader
1997 *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680-1800). Societate rurală și mentalități colective*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca



Alexandru Ioan POPA



Născut în Codlea, județul Brașov, la 12 iulie 1987. Facultatea de Teologie "Andrei Șaguna" – ULB Sibiu(2007-2011). Master în etică profesională – Facultatea de Istorie și Filosofie, UBB Cluj-Napoca(2011-2013). În prezent doctorand (din 2013) - Școala doctorală de Relații Internaționale și Studii de Securitate, Facultatea de Istorie și Filosofie, UBB Cluj-Napoca. Debut în *Vatra*, nr. 10-11/2010.

Vis de toamnă

De am vre-un vis,
e miezul acestei toamne
Când vin
Gropari de cărbune,
cu lopeți
S-adune prapuri ruginii.
Și dinspre cer,
de-ar fi
să se arunce
Și din stâncă
de s-ar înălța,
Acolo,
la mijloc de prunduri,
pe unde
mișună diluviale
râuri de fier.

Gem dalele-n flăcări
Bătrânelor catedrale,
rămân
doar ziduri din care
carii prânzesc.
Vacile Domnului,
Pașteti ouă de cretă,
Rumegați pâine de var;
Timpu-și înfige
veninul străvechi
în lumina ferestrelor voastre
tăiate în piatră.

Să-mi împăunez pleoapa
ce stinge o mie de stele
din care să-mi leg ciorchine în vie
Să-mi bată în tâmplesunetul vesel
al valurilor ce-nalță
dâmburi rotunde,
Ca lui Hristos curgă-mi
vinul pe frunte,
Și când de poftă va fi
buzele să-mi pocnesc
tresară pământul,
sfâșiindu-se visul
Din miez de toamnă
să pot să-nviez.

Fata cerului

În creștet, dealul
și-amestecă
țărâna cu linia zorilor,
târând în prăpastia deschisă
între flăcări și marea de sticlă
nestematele nopții.
Zgomotele omenirii -
pâclă de-argint peste creastă,
Țesută din îngeri
Cu nimburi oțelite
sub sânul de sticlă
al sorții.

Ca o vestală
purtându-și veșmintele,
Noaptea-i e trenă
Și cu ziua e una.
În spatele lumii
născute-n fereastră,
cu fața ca luna
și păru-mpletit cu-ntuneric,
Preface dimineața
Într-o dulce-nflorire
A soarelui
Ce-mi răsare în casă.

Coborând povârnișul,
deapănându-i curba de fildeș,
și coastele
și șoldul,
prin ierburile de cleștar,
fata cerului,
pășește peste
toate crimele
Clipelor,
pe pajiști de smarald.

Pe cărări bătătorite
De inima ei,
amestecând

țărâna cu linia zorilor,
târând în prăpastia deschisă
între flăcări și marea de sticlă
nestematele nopții,
Ca o vestală
Purtându-și veșmintele,
Fata cerului
Pășește-nspre mine.

Poveste de iarnă

Ninge cu mânie
peste-un loc îndepărtat,
Un înger, sprijinit de-un hoit,
Trîmbează fără rost
Adîncă cîință a regilor -
Aștrii ce nu mai zăresc
vre-un izlaz
să-și mîne turmele
spre pururi victorie.
Zăpada trufașă,
Cuprinsă de noapte,
înfiorată se lasă
greu peste lume,
De jur împrejur
Tăceri.
O frământare de-oțel
le străbate
ca un țipăt turbat,
Ninge pur,
Cu raze scăpate de îngeri,
Râsul unui soldat
aprinde pacea supremă -
Încă poartă urme pe lăncie
săpate cu abur de sânge
Întru-o alchimie bizară.
În umbră, pe drum,
Cocoțat pe-o avandună
Înghețat,
neclintit,
latră un câine,
cu ochi candizi
hămesiți de lumină,
latră obștescul sârșit.

Memento mori

Târziu suna-va rece,
sclipind ca un zeu din porțelan
în noaptea de petrol,
clipa iar cîștigată
și pierdută,
nemăsluit la zaruri.
Minutele nebune
în care tu dansezi
până la urmă
însetat de-un strop
de virtute,
Plăcerea colocvială
În inimă clepsidra
tot mai slabă,
mai ușoară.
Timpul, parcă
un picior de fecioară
hâdă
ca durerile cromate
în care
glasuri solare
scăldându-se
ca un abur în mare
înaltă,
printre gene
cea din urmă femeie -
ceasul nepăsător,
fără grație,
cu limba seacă
și deget de metal,
curând suna-va rece,
pentru tine
ultima-i
clipă.



*Atunci când justiția nu reușește să fie o formă de memorie,
memoria singură poate fi o formă de justiție*

Ina Blaudiana

VINITOR Orsolya



Orsolya scrie în ungurește, dar, cu ajutorul lui Kocsis Francisko, o debutăm pe românește. Pentru că e isteasă, e drăguță și are și talent. Altminteri, e studentă (în anul III) la literele de la "Petru Maior". E pricepută și la dans, fiind admirabilă instructoare. A absolvit Colegiul "Unirea" din Tîrgu Mureș și, înaintea literelor, facultatea de științele comunicării de la Sapientia (Tîrgu Mureș). Voluntariat la SMURD.

Cartea înțeleșurilor

Am murit.

N-am avut o viață plină, dar pot să spun că am fost fericită. Familia era îndoliată, mai ales sora mea. Nu era o priveliște plăcută. Dacă aș fi putut, m-aș fi întors ca să le spun cât de mult îi iubesc și cât îmi lipsesc. Dar mă simt bine deja și a trebuit să mergă și ei mai departe.

Noi nu ne mai temem, nu mai avem dureri, iar faptul că avem ochii închiși ne ajută foarte mult ca să nu ne fie milă de aparținătorii noștri iubitori. La puțin timp după ce simțurile încetează să mai funcționeze, cei ce vin Aici primesc un semn. Un fel de invitație. Cei din preajma noastră sesizează că ne pregătim de plecare, dar ei nu văd semnul, îl vedem numai noi, agonicii. Unii vor spune ulterior că am renunțat, că n-am mai suportat suferința, alții că am dobândit fericirea veșnică. Eu spun că alții au mai multă dreptate. Însă nu vine toată lumea Aici. Nu știu dacă ei primesc vreun semn, dar am auzit că sufletul lor este tras cu ceva. Șușoteau despre o senzație pârjolitor-arzătoare. Dar astea nu-s decât vorbe. Eu știu ceea ce s-a întâmplat cu mine când am murit.

N-aș putea spune că a fost ușor... e ca venirea pe lume a unui prunc; plânge, țipă. Este neplăcută ruperea de pântecul cald al mamei. Apoi, după două inspirații, adoarme și se trezește într-o lume cu totul nouă în care toată lumea se zbate, muncește ca să-i asigure lui un mediu corespunzător, sigur și plin de iubire; ca să devină la fel de grea despărțirea și de aceasta. Dacă pruncul ar gândi în pântecul mamei, crede-mă, și el s-ar teme. Dar nu-i nimeni ca să-i spună fătului, sau agonicalui, că teama lor este nefondată, pentru că totul va fi în ordine.

Mi s-a derulat viața în fața ochilor? A fost lumină la capătul tunelului? M-a durut, m-am temut? Prea multe întrebări, știu. „Filmul vieții” se derulează numai în fața celor ce mor în accidente. Știu, pentru că mi s-a spus aici Sus. Eu am murit de boală. De cancer, dacă ești curios, numai că nu-mi place să-i spun așa. E degradant! Să lăsăm deoparte starea de rău și numeroasele suferințe, alea sunt mai ales de la tratament, nu de la boală. Cancerul îți roade sufletul și-ți taie cu foarfecele sale minuscule creierul; taie rațiunea apărută de nervii păzitori, ca să pună stăpânire pe cea mai râvnită comoară a imperiului: plasa speranței. Însă un cancer încearcă în zadar să rupă plasa aceea, poate nici zece n-ar fi de ajuns, pentru că ea este în fiecare zi întărită. Însă vine-apoi armata, o adevărată invazie, și-atunci nici soldații încrederii, nici zidul voinței nu mai pot opri atacul! Medicamentele, tratamentul sunt doar povești.

Mie mi s-a părut cu totul neverosimil că m-am îmbolnăvit de cancer. Am acceptat extrem de greu gândul și am găsit foarte puține ocupații care să mă rupă de realitate. Nici televizorul, nici facebook-ul, nici cele mai noi filme nu atingeau nivelul la care funcționau creierul și imaginația mea. A trebuit să creez, ca să pot scăpa de numeroasele gânduri rănite. Așa au ajuns desenele pe pereți, pe ușa și pe picior. Iar din mere s-au născut cai și femei bătrâne. Am construit și un castel de cărți, dar acela s-a prăbușit. Altul n-am mai vrut să construiesc. Tricouri cu modele și blugi rupți. Pantalonii nu-mi erau buni, și nu-mi mai plăcea nici să cos. Am copt prăjituri, cartofi în formă de inimă, am prăjit chiftele. N-aveam poftă de mâncare. Încet-încet, a trebuit să accept că nu sunt o artistă bună. Mai bine spus, nu sunt artistă. Încet-încet, că nu mai sunt.

Și am vrut să scriu. Mi-am imaginat că odată voi scrie un asemenea roman polițist că până și eu însămi mă voi pierde în detalii și-i voi găsi rezolvarea numai după trecerea anilor. Apoi am vrut să-mi nemuresc viața plină de evenimente și ideile irealizabile într-o serie de nuvele frapante, sau chiar romane, dar neapărat pline de umor. Ei, pe când m-am apucat, am murit. Și, cum am amintit deja, drumul până aici n-a fost deloc ușor. A fost... interesant. Am închis ochii și, după o ultimă respirație adâncă, am simțit cum e când sufletul se evaporă prin piele. Literalmente. De

parcă te-ar scutura frigul – am simțit brusc fiecare părticică, unghiile, sprâncenele, părți nesemnificative la care omul nu-i atent deloc până se află în viață. Și nici nu trebuie, pentru că sunt atât de multe de făcut, de văzut pe lume, senzații și experiențe adevărate, profunde; cine să mai aibă timp să se oprească și să se concentreze asupra pipăitului sau a cotului? Eu a trebuit să mă opresc, vrând-nevrând. Apoi am adormit pe veci.

*

Respectiv am crezut că pe veci. Au stins lumina într-o cameră și au aprins-o în cealaltă. Comparația asta mi-a plăcut foarte mult, am auzit-o la pregătire. Da, imaginează-ți, se țin pregătiri pentru începători. Și diferite specializări. Te trezești, te sperii (pentru că-i inevitabil), te conduc și-n clipa următoare deja te trezești la prima conferință. Fără să punem la socoteală că eu și la a treia ocazie am stat mută, cu ochii larg deschiși, a fost o trăire minunată. Nici nu știu dacă pot folosi expresia „trăire”, căci după moarte nu mai putem vorbi despre „Trăire”. Nu contează, fapt e că uneori a trebuit să mă ciupesc sau să-mi scutur capul, pentru că aveam impresia că visez.

Sincer, nu-mi venea să cred unde mă aflu. Simțeam starea aceea stranie, pe care o cunosc numai Regina și Elisa; aceea „întoarce-te în tine însăși”, când «eu... eu sunt... deci eu» Încă n-o pot explica nici acum, dar e Dumnezeiască! Dar, de altfel e și El aici. Atotputernicul, Domnul. În ciuda autorității sale, e un domn, întotdeauna e la dispoziția noastră. El singur are capacitatea de a ne duce jos între trăitori. Deci, dacă cineva povestește că l-a văzut pe unchiul său mort, atunci cel mai bine e să-l crezi, pentru că l-a văzut cu adevărat. Sigur, nu pot să stea de vorbă cu cei vii și nu pot să rămână acolo decât pentru o vreme scurtă. Nu pare util, dar uneori ajută. Un memento pentru cei dragi că au existat și ei odată, am existat și noi, ca să spun așa. Multora li se schimbă ziua, în cel mai bun caz devin mai amabili după o astfel de viziune. Iar noi vom fi fericiți aici Sus, pentru că ne-am îndeplinit rolul. Da, ai ghicit, treaba noastră e să avem grijă de voi, de trăitori, și să ne convingem că mergeți pe drumul cel bun.

Unde duce drumul? Păi, încoace, spre Lumea Fericiților.

I.

Uriășe porți de aur, cer albastru, nori albi pufoși și îngerași micuți care zboară neîncetat și fredonează în cor, până tu te plimbi într-o lungă, strălucitoare cămașă de noapte. Din când în când te așezi în fața picioarelor Domnului, ca să ascuți o pildă, apoi joci o partidă de cărți cu străbunicul, cu care nici nu te-ai

întâlnit în viață. Păi nu! Asta este o imagine greșită... Error 606 Heaven Not Found! În clipa aceasta tocmai stau într-o cafenea și scriu. După ce termin, voi avea probabil chef de un biliard. Și o să beau vreo două cutii de cola, de la care am făcut la vremea respectivă ulcer. Asta-i zi mai lejeră. Dacă poftim, ne adunăm câțiva și ne ducem la schi sau snowboarding în Alpi, sau parcurgem Marele Zid Chinezesc pe spatele unui elefant. Înțelege, nu? Aici totul e posibil! Sunt în Lumea Fericiților, acolo și așa cum îmi doresc eu. Ne ducem cu adevărat în Alpi sau în Africa după un elefant? Nu, nu ne ducem numai așa pe pământ. Există între cele două lumi un strat subțire, invizibil pentru ochi, peste care numai Domnul ne poate trece. Dar locul acesta e cum ți-l faci.

Să-ți relatez mai amănunțit, pentru că văd că imaginea încă nu-i destul de clară:

– Te salutăm, Ana, te rog s-o urmezi pe miss Tinky, care te va conduce în MMD.

O urmez pe „miss Tinky” cu ochii larg deschiși și fără vorbă.

– Poftiți pe aici – s-a uitat la mine cu zâmbetul ei minunat.

– Unde ne ducem?

– În Marele Minister al Discuțiilor, MMD.

– E creativ.

– Ne-am gândit că o să vă placă, întotdeauna te-ai dat în vânt după ideile simple și frapante.

De unde luați toate astea? Jur că e cel mai veridic vis pe care l-am avut vreodată – m-am gândit în mintea mea. Simțeam clar că mă aflu acolo și clipeam întruna, gândindu-mă că poate-mi sare somnul din ochi și mă trezesc. Iar miss Tinky se legăna în fața mea.

Rochia e ca și cea purtată de Tinkerbell din Peter Pan. Poate de aceea se numește Tinky. Pfui... ei na, că de-aia se numește așa. Până și părul și-l poartă în coc.

– Ia loc, te rog. Lecție plăcută!

Ce de omuleți cu gura căscată, clipind nervos! Toți sunt cam de vârsta mea. Ei, și ce Paradis e asta, unde sunt numai tineri? Nu există nici un om în vârstă care să fi meritat să vină aici? Eu nu înțeleg...

– Salutăm cu drag pe toată lumea la prima conferință oficială a tinerilor.

Aha, înțeleg. Ea cine e?

– Mă numesc Angela, reprezintă mâna dreaptă a Domnului.

Deci aici n-are nici un sens să gândești, ți se dă răspuns la orice.

– Cu siguranță cu greu, dar până acum ați înțeles că vă aflați în paradis, și anume în Elysium, în Lumea Fericiților. Vă felicităm, aplauze!

Exceptându-i pe îngeri, aproape nimeni n-a aplaudat. Cei ce au făcut-o, dintre ei, și-au lovit de două-trei ori palmele, amețiți, și priveau tâmpi în față. În spatele Angelei ședea îngeri unul mai frumos decât

celălalt, unul mai alb decât celălalt, zâmbind, cum a făcut și Tinky până m-a condus aici.

Când Angela și-a început cuvântarea cu glasul ei catifelat, pentru o clipă am uitat iar unde mă aflu. Dar mi-am revenit repede, de cum am auzit cuvintele: „ați murit”. Am încercat îndată să-mi amintesc cum s-a întâmplat totul, dar mi-am dat seama că nu pot. Nu merge...

– Acum veți încerca toți să vă reamintiți cum vi s-a sfârșit viața. Să nu vă surprindă dacă nu veți reuși. În timpul plecării, ați pierdut mare parte a memoriei, dar nu aveți nici un motiv de îngrijorare, pentru că s-au scufundat numai în negură. Noi suntem aici ca să vă ajutăm, iar voi sunteți aici pentru că El așa a decis.

Știu că ar fi trebuit să fiu atentă când din public răsunau sute de întrebări, că „cum adică s-a pierdut?”; „Vreau să mă întorc...”; „O să primim aripi?”; De ce religie e paradisul acesta?”. Eu îmi băteam neconștient capul cu gândul că acesta-i un vis, și-atunci trebuie să-l pot domina. Și am încercat cu atâta forță să-mi reamintesc ceva, că m-a săgetat fruntea.

În timpul acesta, Angela a răspuns la aproape toate întrebările și și-a continuat discursul:

– După ce ieșiți din această sală, veți face cunoștință cu protectorii voștri, care se vor afla tot timpul alături de voi și vă vor ajuta să înțelegeți mai ușor această lume – cu brațele desfăcute, ne-a privit de parcă ar fi privit simultan în ochii fiecărui om.

Clipa aceasta a fost terifiant de frumoasă. De parcă ar fi mințit simțurile: vedeam, simțeam, auzeam, dar nu-mi venea să cred. Incredibil. Nu puteam să cred nimic, dar înțelegeam totul.

S-au rostit cunoștințele de bază, o mică istorioară. Elysium e un loc magic, pe care fiecare îl modelează cum vrea. Îmi amintesc că după conferință am completat și un chestionar în care eram întrebați și despre orașul a cărui imagine preferăm să ne înconjoare. Adică unde ne-ar plăcea să locuim. La punctul acesta, aproape fiecare și-a înscris propriul oraș. Și eu. Pentru că de-acum înainte aş putea locui și la Roma, sau în Antarctica, dar când ai murit, crede-mă, dorul te trage înapoi spre casă, nu să te plimbi printre pinguini.

Și așa s-a și întâmplat. Am ieșit din primărie, ajungând în centrul modestului meu oraș: în Piața Trandafirilor. Nu-mi credeam ochilor. Eram pe punctul de a ieși din faza incertitudinii, dacă visez sau nu, și poftim; mă trezesc în centru, nu departe de McDonalds. Am început să râd, zgomotos pe deasupra. Dacă-mi amintesc bine, m-am și aplecat să ating pietrele ca niște pișcoturi. Mă învâteam, am mângâiat fiecare copac, apoi m-am îndreptat spre cartierul Unirii. Am început să alerg, dar așa că picioarele nici nu-mi atingeau pământul, cum se spune. Nici nu trebuie să mai amintesc că nu simțeam nici un fel de oboseală. Ajungând în fața blocului meu, m-am oprit, la fel și

respirația. Mă uitam la blocul urât, cenușiu, și terasa ruginită de la etajul întâi. Imediat mi s-au înlăcrimat ochii. Oare iese mama ca să pună rufele la uscat? N-am avut răbdare să aștept și am văzut că Tinkerbelle, sau ce-o fi, vine în fugă spre mine, așa că m-am grăbit și mai tare să urc. N-aveam nici un chef să pâlăvrăgesc cu niște îngerași, trebuia să-mi văd părinții, ca să le spun că sunt aici, ca să-i îmbrățișez și să nu le dau drumul niciodată, dar niciodată... Locuința era goală.

– Mamă, mamăaaa! Tată!!! – îi căutam disperată.

– Ana... – a reușit în sfârșit să ajungă și Tinky.

– Lasă-mă-n pace acum! – i-am răspuns brutal, fără să mă uit la ea – mamă! Tată! Regina...

Nu era nimeni nicăieri. Totul nu era decât o iluzie. Locul în care am urcat eu putea să fie în orice oraș, în orice clădire, atâta doar că arăta ca locuința mea. Iar eu am sperat că vor fi acolo... încă o dată, pentru ultima oară. Înghițind în sec, am intrat în camera mare și m-am culcat pe canapea. N-a trecut mult timp cât am plâns, căci până la urmă am adormit.

*

M-am trezit cu ochii umflați. Era după-amiază târziu, mie cel puțin așa mi s-a părut. Pentru a nu știu câta oară, a trebuit să clarific în mine că nu dorm, aceasta este realitatea. M-am sugestionat că nici n-am murit cu adevărat. *Sunt acasă, îmi fac un ceai. Mama și tata lucrează, Regina e la facultate, totul e-n ordine. A, da, și câinele doarme pe undeva.*

A și funcționat o bucată de vreme, până am auzit soneria. *Cine Dumnezeu mă caută pe mine, în locuința mea din Paradis?... Tocmai El.* Am zâmbit la această înlănțuire de gânduri. Întotdeauna am fost capabilă să râd de neîndemânarea mea, dar în locul acesta „de poveste” era prima oară. Tinky a sunat, de fapt.

– Pot să intru? – a întrebat zâmbind cu gura până la urechi

– Hai – m-am întors la starea mea morocănoasă.

– Ar fi trebuit să te opresc... îmi pare rău. M-au avertizat că oamenii pot să fie extrem de iuți dacă-și bagă ceva în cap. Asta e o calitate a pământescă de-a voastră...

– De ce ești aici? – am întrerupt-o.

– Eu sunt protectoarea ta. Treaba mea e să mă aflu tot timpul lângă tine și să te ajut să înțelegi mai ușor această lume – recita însuflețită cele rostite la conferință.

– Întotdeauna? Peste tot?

– Da. Crezi că te descurci fără mine?

– Ai-hai... de ce nu?

– Dar sunt atât de multe lucruri pe care încă nu le știi. Atâtea posibilități, atâtea frumuseți și...

– Sigur, sigur, știu – m-am băgat iar în vorba ei – crezi că nu am chef de asemenea... chestii? Cel mai mult mi-ar plăcea să stau aici toată ziua și să-mi trăiesc aici... moartea, sau ce-i aia, în camera asta. Atât.

Tinky a râs răsunător.

– Poți să faci și asta. Sau poți să mă lași să-ți arăt câte posibilități ți se oferă la noi.

Am dat din cap, dar încă tot nu mă uitam la Tinky.

– Primul lucru foarte important e să nu încerci să te convingi că încă mai trăiești. Cei de jos simt slăbiciunea și te vor potopi cu suferințe sufletești. Iar asta nu-i altceva decât singurătatea, lupta cu fantasmale, suferința... mai bine n-o face.

– De jos? – am ridicat capul. Abia atunci am observat ce fată mărunțică, delicată stă cu mine la masă.

– Da, dragă, din arhicunoscutul Iad. Veți învăța și despre asta.

– Și acum sunt însingurată – mi-am lăsat iar capul în joc.

– Pentru că încă ești firavă. Ai murit de șapte zile, așa că nu te mira. Și încă nu știi aproape nimic despre lumea asta uimitoare.

Am zâmbit tristă. *Uimitoare. Chiar că-i așa...*

Tinky m-a luat de mână și, simțindu-i pielea mătăsoasă de fetiță, am oftat. *Bine, să încercăm. Nici așa nu am altă alegere și nu am nimic de pierdut.* Mi-am pus amândouă coatele pe masă și mi-am sprijinit capul, ca un copilăș curios.

– Na, așa da – a zâmbit Tinky din nou – în definitiv, n-ai nimic de pierdut. Cu ce ai vrea să încep?

– Tu cine ești – am scos la interval prima întrebare.

– Numele meu este Tinky, sunt un înger. Îți spun ierarhia, ca să înțelegi mai bine. Există El, Domnul însuși – și-a ridicat și mâinile, ca să accentueze mărimea lui. – După el urmează arhanghelii, ca Angela, de pildă, apoi venim noi, îngerii, apoi îngerii păzitori și în final, dar nu cei din urmă, voi, renăscuții.

– Și la sfârșitul tuturor conferințelor și terapiilor trebuie să fim și noi îngeri ca și voi?

– Nu, voi nu puteți fi îngeri. Pot să fie numai cei ce au murit la vârste fragede și au crescut, în fond, aici, în Elysium. Ca mine – zâmbea din nou.

– Și atunci înseamnă că timpul trece și aici Sus? Creștem, îmbătrânim și... murim?!

– Greșit. Acest lucru este valabil numai pentru noi. Toți ceilalți rămân la vârsta pe care o aveau când au ajuns Aici. Respectiv, bătrânii pot să aleagă dacă le-ar plăcea să fie întineriți sau nu. Dar pe tine nu te atinge acest lucru.

Tăceam. Aș fi avut atâtea întrebări că n-ar fi în stare să le numere nimeni. Nu îndrăzneam să întreb toate prostiile, dar tot și-au făcut loc să iasă. *În definitiv, ce aș avea de pierdut?*

– Cât de mare e Lumea aceasta?

– Incomensurabilă.

– Câți sunt aici?

– O sumedenie.

– De care sunt mai mulți?

– Fiecare tabără sporește continuu...

– Ce va fi la urmă? Cum se va sfârși?

Tinky mă privea cu uimire. Clipea, se foia, căuta și ea răspunsul la întrebarea la care încă nu s-a gândit nici ea niciodată.

– Tinky, uită-te le mine! Se va sfârși, nu?

– Apoi, mă gândesc... nu știu, dar aceasta este țara fericirii VEȘNICE... Dacă ai citit Biblia, de pildă, acolo scrie că...

– Nu-mi veni cu Biblia – am început să mă enervez – nu-mi spune că am urcat aici, îmi trăiesc... moartea și că nu se va sfârși niciodată, dar niciodată?! Oricât de bun ar fi locul acesta, Tinky, omul nu poate trăi veșnic! Înțelegi? Pentru noi totul a avut un sfârșit, noi nu știm ce înseamnă ca un lucru să dureze veșnic. Indiferent că a fost rău sau bine, odată tot va avea un sfârșit, indiferent că ai primit cel mai dulce sărut al vieții tale sau transpirai în scaunul blestemat al stomatologului. Și acuma îmi spui că viața mi s-a sfârșit și lucrul în care am picat nu va avea niciodată sfârșit?

– Nu știu cum a fost pe pământ. Aveam zece luni când am murit. Eu nici măcar într-un asemenea scaun blestemat de stomatolog n-am apucat să stau.

S-a lăsat o liniște apăsătoare. M-am rușinat și am început să zgârii masa cu arătătorul. Zâmbetul gingaș a dispărut de pe chipul curat al lui Tinky.

– Îmi pare rău, Tinky... numai că mi-e tare teamă de toate astea.

– Știu – a clătinat din cap, apoi și l-a ridicat brusc și zâmbetul larg i-a revenit pe față – problema e că încă nu ești lămurită cu particularitatea acestui loc. Se vor ivi nenumărate atracții, aceasta e Țara tuturor posibilităților. Ca să te simți mai bine, îți voi spune ce norocoasă ești că ai trăit o viață atât de frumoasă, de plină de evenimente pe Pământ, pentru că așa vei avea pe ce să construiești. Pentru mulți e foarte greu să se descurce la Etajul Amintirilor sau chiar cu Castelul Experimental. Pentru că nu au pe ce să construiască.

Vai, încă și acum mă surprinde ce nume banale au dat acestor Încăperi Simulatoare. Poftim! Deci, la auzul acestora pupilele mi s-au dilatat și am urmărit în tăcere însuflețirea lui Tinky. După părerea mea, la un moment dat a devenit atât de pătimașă că a și uitat că stă în locuința mea de pe pământ, la masa din hol, și vorbește cu mine. Am început și eu să mă simt mai bine, nu neg.

– Auzi, Tinky, aici putem fi fericiți numai postind sau putem să și bem ceva gustos în timpul acesta?

A tras cu ochiul, a înțeles imediat la ce mă gândesc și mi-a explicat că Aici nu există alcool. Există însă nectar, care are acea proprietate divină că poate dobândi gustul pe care l-am dori noi. Efectul se produce, răul nu-l induce. *Sloganul nectarului.*

Nici nu mai trebuie să spun că m-am împăcat cu gândul morții și, după câteva ore de râs și discuții, am început să simt puterea magică a locului.

– Eu îmi creez lumea! Eu sunt mnezeu!!! – mi-am înălțat paharul atât de nesigur că jumătate din vin s-a vărsat.

– Așa e, dragă, așa e, să te binecuvânteze Domnul – a simțit și Tinky forța magică din aer, din pahar.

– Modelez totul cum îmi dictează inima!

– Ce bine că înțelegi, în sfârșit – aplauda de bucurie îngerașul – de-acuma n-o să-ți mai fie niciodată dor de casă. La ce să-ți trebuiască viața pământească, dacă aici ai totul?

Vraja s-a risipit și mi-am lăsat jos paharul. Oare va observa că nu mai zâmbesc decât din amabilitate?

A.C. PĂTRAȘCU

Săgeata care și-a ucis arcașul (fragment)

II

Era o zi caldă și ploioasă de toamnă. Ba nu. Dacă plouă, personajul nostru principal nu va ieși din casă, iar nimic din ce trebuie povestit nu se va întâmpla. Deci... Era o zi de vară uscată și fără absolut niciun pic de ploaie. Căldura domina orașul înțesat de mașini și de claxoane. Nu. Nici asta nu e bine. Era o zi de vară, nu foarte călduroasă, Soarele fiind acoperit de nori, mijind din când în când, dar nu cu puterea sa foarte mare, ci doar puțin, cât să dea de înțeles că încă este pe cer. Nicio mașină nu se auzea, deoarece toate mergeau în liniște, niciun claxon nu suna și cu siguranță nu era niciun șofer care înjura cât îl țineau plămânii, de nervi că întârzie la slujba sa pe care o iubește foarte mult, iar semafoarele toate dansau la unison, fără a pricinui bătăi de cap acestora. Întreg orașul parcă era într-un moment de dans, ca acelea din filmele pentru copii din vremuri trecute. Dar trebuie subliniat „parcă era”, deoarece dacă într-adevăr cetățenii s-ar fi pus pe dănuț, ar fi creat o forfotă care ar fi deranjat personajul principal al acestei relatări. Sau și mai bine: toți mergeau pe stradă, încolonați, fără a scoate absolut niciun fel de sunet, telefoanele erau închise și nu creau niciun zgomot, iar, deși toți erau extrem de bucuroși în această zi, nimeni nu-și arăta fericirea, ci o păstra pentru el, deoarece exteriorizarea oricărui sentiment pozitiv ar fi dăunat, din nou, personajului despre care vă voi vorbi imediat ce voi reuși să creez un cadru perfect în care el să existe. Sau, oare, i-ar plăcea mai mult să fie o toamnă fără ploaie ori soare, iar orașul să fie...

– Hai odată, decide-te! Stau aici și aștept să înceapă ceva la care pot să iau parte și tu încontinuu taca-taca-taca despre cum era orașul. Dă-l încolo de oraș! Eu sunt personajul principal, deci despre mine trebuie să vorbești! Și, în plus, de ce trebuie să implici

lumea de afară și orașul? Faci asta numai pentru că vrei să mă cert cu tine ca să ařeți lumii că ai și tu o tehnică postmodernă, adică discuție între narator obiectiv și personaj, adică eu? Oricum, nu interesează pe nimeni ce ai de zis prin descrierile tale lungi și plicticoase!

Da? De-ăsta îmi ești? Eu încerc să spun întâmplările prin care ai trecut, să creez un context în care trăiești sau ai trăit, dar și să-ți creez un mediu oportun, care să nu te deranjeze, și tu te rățoiești la mine? Bine! Era o dimineață de vară, dar fierbinte. Cea mai fierbinte zi de vară din câte au existat până atunci. Pe stradă, o îmbulzeală de oameni. Erau atât de mulți încât niciunul dintre ei nu putea respira cum trebuie, deoarece se consumase tot aerul. Jumătate dintre ei vorbeau cât de tare puteau la telefon, strigau chiar, iar la cealaltă jumătate le suna telefonul pus pe volum maxim. Dar nu aceeași melodie, nu, nu, ci diferite melodii, exact din-acelea care sună ca o drujbă încercând să taie un cui de oțel. Panourile stradale vomitau întruna reclame. Una după alta. Reclamă după reclamă, cât le mergea sonorul de tare, ca să audă toată lumea despre noile produse inutile. Pe drum, mașinile erau încolonate la semafoarele lungi și dese, care nu doar că nu reglementau traficul, ci îi făceau pe șoferi să uite mâinile apăsate pe claxoanele care țipau cât puteau de tare, dar și să scoată capele pe geam și să pornească un concert de înjurături, care mai de care mai colorate și mai puternice, totul pentru că întârziu la slujba pe care o urau atât de mult. Hărmălaie. Vacarm total. Ce era și mai interesant era că, exact în acea dimineață, se anunțaseră ploi de sulf sporadice. Cu toate acestea, Arawn Morrighan, trebuie să iasă din casă, pentru a ajunge la rândul său, la locul de muncă.

– Mersi mult. Altă zi nu puteai și tu să....

Taci din gură și culcă-te la loc! După cum spuneam, înainte să fiu întrerupt: Soarele răsărise de câteva palme deasupra celor mai înalte clădiri din oraș și bătea exact pe geamul sub care dormea liniștit Arawn. Acesta se trezi, destul de buimac. Își dorea cu ardoare să mai poată dormi puțin, căci era foarte obosit. În seara precedentă primise un telefon de la șeful său care îi spusese că trebuie să rămână încă cinci ore în plus la birou, pentru a completa niște formulare care



rămăseseră... necomplete. Deși a dorit să-i spună că nu se poate, că și-a făcut planuri pentru seara aceea, nu a putut. Șeful său, înainte de a scoate el vreun cuvânt, i-a spus că este obligat să facă ce i se spune, iar dacă nu, va fi concediat pe loc. Fără nicio cale de scăpare, Arawn a acceptat. Cum completarea acelor formulare nu intrau în aria lui de muncă, cele cinci ore s-au transformat în zece, el trebuind să-și dea seama ce și cum trebuie să completeze. Și mai ciudat era că niciun prieten cu care el credea că își făcuse planuri nu îl sunase să vadă unde este și de ce nu ajunge la barul cu pricina. Dar Arawn nu-și dădu seama de aceasta, pentru că era prins în mrejele hârțogăriei. Ajuns în apartamentul său nu a mai putut nici măcar să își dea jos hainele, ori să facă un duș de abur. A căzut, așa cum era, în patul său simplu, de plastic, ale cărui cuverturi erau pe punctul de a da naștere unor monstruleți de jeg. De altfel, întreaga lui casă era plină de gunoaie. În chiuvetă - niște sticle lăsate acolo de ceva vreme, pe jos - niște pahare în care au fost cândva mai multe soiuri de băuturi spirtoase ieftine, iar Unitatea apartamentului, adică valetul electronic (J.A.X) la care sunt conectate absolut toate casele, era pe punctul de a-și crea o implozie sinucigașă, de sub un morman de haine, doar pentru a scăpa de depresia electronică pe care i-o crea starea deplorabilă în care se afla. Unicul geam al apartamentului era vopsit într-o substanță care a fost odată hrană ingerată. Nici nu doresc să relatez cum arăta camera de baie. Acestea erau condițiile în care Arawn își ducea traiul. Aflat sub atacul necruțător al Soarelui, Arawn Morrighan, își puse capul sub perna în formă de țevă, în speranța că va putea să moșăie câteva minute în plus. Acțiune inutilă, căci nu putea să scape de hărmălaia și tărăboiul de afară, pe care această lume o crea în fiecare zi. Cu ochii împăienjeniți se sculă în capul oaselor și lăsă o înjurătură suavă să îi scape printre buzele crăpate de sete. La primele semne biologice detectate de Ecran, acesta porni și striga, atât cât putea de tare, ceva despre un nou produs în industria combaterii ciupercilor de la picioare.

– J.A.X, oprește Ecranul!, strigă disperat cel abia trezit.

Cu un bocet electronic, Unitatea se conformă comenzii. Arawn se frecă la ochi, scoțând un mârâit ca al unei bestii împușcate în spate de multe ori și care era în agonie înainte de a-i veni sorocul, iar apoi își trecu mâna prin părul său negru și scurt, după care o mirosi. Greșos. Avea aceeași frizură de mulți ani, când își făcuse una din acele operații care fixează lungimea părului așa cum o dorește clientul. Evident, după ce persoana cu pricina se va fi saturat de acea frizură, poată să recurgă la aceeași operație pentru schimbarea acesteia sau pentru a modifica lungimea părului. În acest fel, bărbații nu au probleme cu mersul la frizer o lungă perioadă de timp. Persoanele de sex feminin, în schimb, vizitează saloanele specializate în acest fel de operații de mai multe ori pe săptămână, dacă nu pe zi. Doar cele care trebuie să facă



împrumuturi de la bănci pentru asemenea schimbări își limitează vizitarea acestor cabinete la o dată pe săptămână, în medie, dar nici aici nu poate fi vorba de o regulă irefutabilă. Dar, această incredibilă metodă apărută de mulți ani în cosmetică, nu scapă de nevoia spălării părului cât mai des cu putință, lucru pe care simțurile i l-au amintit lui Arawn Morrighan și astăzi. La contactul mâinii sale cu organul olfactiv creierul intră în alertă, crezând că e vorba de o infecție, sau un posibil atac biologic asupra organismului, și ceru instantaneu stomacului să evacueze conținutul. Nici măcar posesorul acestui creier nu știa cum să-l convingă de faptul că această degajare de miresme o simte în fiecare zi, deci nu poate fi vorba de un atac iminent asupra sănătății sale. Încă este incredibil cum organul-stăpân nu se poate obișnui cu nimic, dar și că Arawn face aceeași greșeală aproape în fiecare dimineață. Un alt lucru, pe îl care uită că nu trebuie făcut, este cercetarea olfactivă, minuțioasă, a subsuorilor și a zonei pubiene. Făcu exact același lucru și în această zi. „Trebuie neapărat să mă bag sub aburi.”, gândi Arawn. După ce creierul a fost calmat, ca să nu intre în stare de șoc, se ridică din pat.

La contactul cu podeaua, tălpile au simțit o săgetare care a provocat un dezechilibru, iar mâinile intrară într-o mișcare haotică, ce avea scopul păstrării stabilității. Acțiunea a fost cum nu se poate mai inutilă, căci întregul trup al lui Arawn se găsi într-un contact dureros cu solul. Tălpile nu sângerău, din fericire, iar când posesorul își întoarse chinuit capul înspre acestea, văzu că a călcat într-un ciob de sticlă. Rămășițele fostului recipient erau împinse prin toată casa de multă vreme. Acum vreo jumătate de ciclu, dintr-un motiv oarecare, Arawn a găsit foarte amuzantă spargerea unor sticle goale. Deși a strâns, după câteva minute, toate cioburile, într-o grămăjoară lângă lada de gunoi, cu gândul de a le pune a doua zi în coș pentru a fi evacuate, una a zburat în mijlocul camerei. De atunci, de fiecare dată când calcă pe ea, o înjură, sau o scuipă, depinde cum are chef, și o șutează în altă parte. Nervos și de această dată, a împins-o foarte puțin, înspre capul patului cu degetul

mare de la unul din picioare. Privirea, revenind în direcția inițială, a dat de suportul pentru instrumentele de scris. Toate erau puse cu vârful ascuțit în sus. De ce erau așa, sau de ce nu erau pe teighea, unde era locul lor, nici măcar Arawn nu își amintea. „Puteau să-mi intre în cap și să mă prăpădesc. De ce nu s-a întâmplat asta?”, dar își luă repede mintea de la aceste gânduri în momentul în care observă, puțin la dreapta suportului, gâtul unei sticle ce mijea timid din spatele patului și care conținea un lichid incolor. Fericit și mort de sete, Arawn întinse mâna după ea, o desfăcu și, din poziția incomodă în care se afla, dădu drumul conținutului pe gât. La fel ca și în filmele de comedie vechi, cele cu oameni debusolați mintal, abia după ce înghiți se uită pe eticheta sticlei. Aceasta striga cu litere mari, negru pe roșu, împrejmuite de flăcări „Spirit of Death”. Era o băutură spirtoasă, din cine știe ce plante recombinate genetic, care a fost cumpărată de multă vreme și care scăpase, nu se știe cum, apetitului crunt a lui Arawn. Norocul său era că, deși „Spirit of Death” era o băutură tare, expiră destul de repede. Prin urmare, singurul gust pe care l-a simțit fu unul amar, dar era fericit că măcar ceva i-a umezit buzele. Puse dopul înapoi, aruncă sticla pe pat, iar mai apoi se ridică și el.

O podea curată este puțin alunecoasă, dar a lui era puțin mai murdară decât limita acceptabilă, lipicioasă, deci drumul până la toaletă a fost fără pericole de cădere subită. În afară de admirarea contemplativă în oglindă, pe care oricine o practică dimineața în acel loc special, și curățarea dinților cu foarte puțină acuitate, nimic nu mai poate fi menționat fără să pară inconfortabil sau greșos.

Terminându-și toaleta și ieșind din camera de baie, încă aburind de la procesul de curățare rapidă cu abur, îl cuprinse o dorință de a merge pe balcon, lucru pe care îl evita cât se poate de mult pentru că ușa balconului era blocată. Singura modalitate de a ajunge acolo era strecurarea printr-o spărtură pe care o făcuse el, atunci când a observat că ușa nu se mai putea deschide cu o simplă comandă vocală către J.A.X. Acestea se întâmplau a doua zi după ce a cumpărat apartamentul. Dacă ar fi fost întrebat, explicația lui ar fi că nu a chemat pe nimeni să repare ușa deoarece nu a avut timp. Aceasta era, evident, o minciună. Nu o făcuse de lene. Așa că ieși pe balcon exact la fel cum a ajuns pe lume: gol-pușcă și strecurat printr-o gaură strâmtă. Singura diferență era că acum putea să intre înapoi în locul din care a plecat inițial, nu înainte de privi cu o ură nesfârșită panorama orașului, de a contribui la vacarmul străzii cu câteva înjurături strigate cu toată puterea, cu referiri la acturi, mame și locații, și de a arăta cu degetele niște semne prietenesc-deochiate. Această acțiune îl făcu să se simtă puțin mai bine și era gata pentru o nouă zi în acest cazan în care viața îl obliga să trăiască.

Întors înapoi în apartament, începu să se îmbrace, din nou, cu aceleași piesele ce compuneau singurul său

costum de serviciu. Îl ura cu toată ființa sa, pentru că i se părea foarte inconfortabil. Cămașa costumului avea în părțile laterale un guler care se ridica până sub maxilar, iar sacoul avea o întăritură de plastic, lungă și care la capăt avea o tăietură în „V”, care se termina la nivelul sfenoidului, făcând astfel imposibilă lăsarea capului pe spate. Modelul era practic în momentele de oboseală. Când capul era lăsat să se sprijine în această parte a sacoului, nu trăda tuturor că persoana își odihnește capul, deoarece acesta era ținut aproape vertical. Dar în afară de asta, costumul era doar enervant.

După ce aruncă o privire fugară, dar contemplativă, în oglinda enormă ce trona peretele stâng al micului *hall* care conducea înspre ușă, Arawn deschise micul cabinet de pe celălalt perete și scoase de acolo arma și bastonul telescopic. Verifică numărul de gloanțe pe care îl mai avea încărcătorul. Nemulțumit de cele trei proiectile mici, verifică piedica și își puse arma la cureaua pantalonilor. Nu era exact cea mai confortabilă locație, ba chiar îl jena, dar prefera aceasta în detrimentul achiziționării unui toc nou. Bastonul, care era în suportul de plastic, îl prinse la curea. Mai verifică încă o dată dacă are toate obiectele necesare și ieși pe ușa mare de metal, care era singura barieră protectoare față de lumea crudă în care trăia. Asta atâta timp cât se afla în interiorul sanctuarului său mizer, căci odată pășit dincolo de prag, ușa își pierde această calitate ocrotitoare. Cu pași mărunți, la început sprijinindu-se de zid, Arawn începu să străbată coridorul lung ce ducea înspre lift, gândindu-se la prea bine cunoscutul drum ce îl ducea, în fiecare zi, la abatorul silnic. Ceea ce nu știa încă era că și-a uitat pelerina împotriva ploilor de sulf.

– Ba nu! Nu mi-am uitat-o! O am chiar în buzunar.

Am spus că ți-ai uitat-o! Întoarce-te înapoi și uit-o în apartament! Nu vreau să aud niciun comentariu! Așa...

Ajuns în lift, apăsă cu cotul butonul pe care era desenat un „P”. De regulă prefera apăsarea butoanelor celui lift cu acea parte specifică a corpului și nu cu degetele. Făcea asta pentru că trăia într-un cartier rău famat. Locuitorii acestui bloc erau mai săraci decât media populației și nu dorea să capete vreo boală incurabilă de pe butoanele celui panou de comandă. De altfel, odată ajuns în locația în care te duce liftul după ce primește comanda „P”, deschise ușile clădirii tot cu ajutorul cotului. „Ai crede că această lume avansată tehnologic în care trăim ar dăruia tuturor clădirilor uși care se deschid automat, sau măcar controlate vocal, dar nu. În fiecare zi eu trebuie să pun diferite părți ale corpului în aceleași locuri în care toată lumea își face mendrele sau mai știu eu ce.”

Avea dreptate. În seara precedentă, unul din locatarii blocului, cetățeanul XY, căruia în mod ciudat îi lipseau toți dinții dar și un ochi, a închiriat una din domnișoarele de companie, aceea care suferea de

chlamydia, de la capătul străzii și își făcut de cap cu ea, sprijiniți fiind de ușa blocului prin care a trecut mai înainte Arawn. Domnul XY nu le conducea niciodată seara pe domnișoare în apartament pentru a nu-și trezi cei patru copii și nevasta.

Afară, căldura îl plesni intransigent pe Arawn, peste fața nebărbierită. Îi era foarte greu să respire, dar era înverșunat să străbată orașul cuprins de iad. Nu se poate spune că mintea lui nu era tulbure. Din contră. În gând i se învâneau diferite urări care făceau referire la anumite acțiuni pe care ar vrea să le întreprindă cu organele genitale, dar nu neapărat, ale unei persoane de sex feminin, sau chiar amenințări cu moartea îndreptate spre oricine trecea pe lângă el.

Prin supa aceea de beton își continuă drumul până la cea mai apropiată stație de transport în comun. Ajuns acolo, simțea cum este înghițit de hărmălaia indescifrabilă a străzilor. Aștepta autobuzul, dar nu o putea face liniștit. Toată lumea se înghesuia în acea stație micuță. Simțea că leșină. Își dorea să leșine, dar probabil atunci careva idiot ar fi chemat un serviciu privat de ambulanță, care l-ar fi răcorit cu un ventilator de buzunar până când s-ar fi trezit și i-ar fi spus că este apt pentru muncă, nu înainte de a-i scrie o chitanță enormă pentru ajutorul profesionist. Îi era foarte frică de acea chitanță. Nu avea asigurare medicală și nu și-ar fi permis să plătească îngrijiri medicale. În plus, dacă ar fi căzut lat pe pavaj, cu siguranță ar fi fost tâlhărit. Aceste gânduri îl făcură să nu-și mai dorească leșinul. Nu dorea nimic altceva decât moartea tuturor celor care îl îngrămădesc. Era oare prea mult dacă s-ar fi întâmplat așa? Probabil că nu, dar nu se întâmplă.

Simțea în spate sâni grei și lungi ai unei babe, care, astăzi, nu purta sutien. Îi venea să dea afară. Un imbecil din dreapta fredona fals melodia din câști și era pe punctul de a izbucni în dans. Și totuși era calmul dinaintea furtunii... Se apropia un autobuz.

Bătaia generală a început. Un băiețandru, de vreo cincisprezece ani, ras complet pe jumătate din cap și cu un tatuaj enorm, neinteligibil, pe maxilarul drept care se continua pe gât până pe umăr, aplică o lovitură de antebraț unui domn, îmbrăcat într-un costum similar cu cel pe care îl purta Arawn, drept în plex, ca apoi să execute o lovitură din întoarcere tot unui domn, dar mai învârstă și căruia îi lipseau patru degete de la mâna stângă, direct în zona inghinală. Omul se prăbuși de durere. Băiatul, pesemne, se grăbea să ajungă la școală, dar acțiunile sale fură oprite de bastonul de fier al unei babe, plasat în moalele capului. „Nu-mi iei tu locul, mucosule!”, zbieară ea. Ecranele stradale strigau, parcă încercând să astupe vacarmul. În mod ironic, făceau reclamă la un tip de calmant injectabil, abia apărut în farmacii.

Copilul se prăbuși la pământ, cu țeasta despicată. Nu a mai ajuns la școală, nici acasă. Maică-sa la vizitat pentru ultima oară la morgă. Incinerarea a fost simplă

și ieftină. Orfan de tată, fără alte rude apropiate, doar mama îl susținea la școală. Ea era recuziter la un teatru care urma să se desființeze. Nu câștiga foarte mult, dar majoritatea creditelor se duceau pe educația fiului ei iubit. Era un elev bun, de nota zece. Îi plăcea să învețe, dar și babei îi plăcea să stea jos în autobuz pentru cele patru stații pe care le avea de parcurs până la magazinul de tricotaj. Mama copilului a fost găsită în stare de putrefacție, în apartamentul ei infect din același bloc în care stătea și Arawn, la o săptămână și jumătate după incinerarea copilului. Făcuse o supradoză de un nou calmant injectabil, la care se făcea reclamă când băiatul ei a aflat dacă există sau nu viață după moarte. Cadavrul ei a fost vândut de proprietar unei firme de furaje pentru porcine.

Autobuzul era și mai aproape. Baba diabolică încercă să rupă rândul, dar fu oprită de corpul unei dame de companie, aruncat de bărbatul ce primise lovitura în plex de la băiețandru, care la rândul său se prăbuși de la lovitura primită de la Arawn în spatele genunchiului. Dansul continuă.

În spatele mulțimii, o femeie care avea patru coarne implantate chirurgical în frunte tăbărită cu poșeta pe un travestit care avea o mână bionică nefuncțională. Apoi coarnele ei se implantară în nasul unei fetițe de vreo optsprezece ani care începu să țipe neputincioasă la vederea cantității de sânge ce îi șiroia. Capul bărbatului pus jos de Arawn primi un genunchi în tâmplă, din greșeală, de la o simpatică bivoliță ce încerca să-și scape copilul din flori de la moarte. Din cauza impactului, infantul zbură și ateriză pe două perne de la marginea învălmășelii, plasate inutil acolo. A scăpat nevătămat de la căzătură. Era încălțat cu papuci Comprehensiv ce aveau șireturi de aceeași culoare. Arawn prinse cu mâna stângă gulerul murdar al unui sudor cu toți dinții de argint și, dându-și seama că nu poate să-l răpună cu o perversă, îi băgă un deget adânc în ochi. „<Draga mea, iar mă doare ochiul> <Uite, dragule, ieri am cumpărat de siguranță, pentru asemenea cazuri, noile picături de ochi <Azurro>». Picăturile <Azurro>- pentru dureri puternice de ochi. <Uau, soția mea mult iubită care are o problemă cu shoppingul, cu o singură picătură de <Azurro> nu mă mai dor ochii! Toată lumea ar trebui să-l încerce!>”, strigau Ecranele.

O fetiță de opt anișori spărgea rândurile cu un baston cu electroșocuri, împungându-i pe toți care-i stăteau în cale, în timp ce părinții ei făceau echipă împotriva unui derbedeu, cu o cruce întoarsă tatuată pe frunte și cu o cicatrice de la buză la ureche, care avea o rozetă pe degetele de la mâna dreaptă. Figura maternă reuși să-i intre pe sub mână și să-l prindă de gât de la spate, iar tatăl aplica o ploaie de lovituri asupra abdomenului și feței. Pesemne era antrenor de box.

Un adolescent avea un lanț care îi lega pierce-ingul din buză cu cel din sprânceană și cu cel din ureche. În momentul următor nu l-a mai avut, smuls fiind de

o slăbănoagă cu figură de prepeliță care la rândul ei a rămas fără câteva smocuri de păr, din cauza unui grăsan care i-a plantat moaca în asfalt. Ce e și mai ciudat, grăsanul nici nu vroia să urce în autobuz. Cu toate acestea, genunchii săi se sfărâmară sub lovitura lui Arawn, dată cu bastonul. Căderea nu-i fu ușoară, căci peste țeasta lui căzu cel ce a avut odată un lanț care-i lega piercing-urile, împins fiind de aceeași babă care mai făcuse azi o victimă.

Arawn simți cum o mână îl trage din spate. „Careva mă trage. Cine îndraznește? Nu zăbovesc. Din întoarcere îi ard una cu bastonul”, își zise. Dar nu o făcuse. În întoarcerea sa, arma grea se opri la doar câțiva centimetri de tâmpla celei mai frumoase ființe pe care o văzuse vreodată. Inima i se zbătea, dar nu din cauza efortului. Ochii ei asiatici erau căprui. Jumătatea exterioară din sclerotica ochiului drept era tatuat cu albastru. Colorată era și jumătatea exterioară a scleroticii ochiului stâng, dar cu verde. Era un verde foarte frumos; cel mai frumos verde văzut de Arawn în viața lui, al ierbii proaspete umezite de rouă, în bătaia unui soare blând. Trei tije tubulare, subțiri și destul de scurte îi străbăteau osul nasului perfect simetric, iar septul era penetrat de un cercel rotund. Unul din obraji avea un pierce-ing microdermal. Fața îi era pătată transversal cu o dâră subțire de sânge, iar obrazul drept de câteva picături roșii. Fără să știe, buzele lui Arawn se întinseră înspre urechi, dezvelindu-i dinții. Ea îi răspunse, tot cu un zâmbet. Rămaseră așa o clipă, privindu-se unul pe altul, minunați. El simțea fluturi în stomac. „Am mers la toaletă, dar iar mă trece.”, gândi Arawn. „Și cu toate acestea, aș fi în stare să fac pe mine dacă aș putea să o privesc mereu.” „Îmi e foame iarăși, sau de ce simt ceva în stomac?”, gândi ea. „Aș putea înfometa o viață dacă aș putea să-l privesc mereu.” „De ce îmi arată nenea ăsta penisul?”, gândi o fetiță de vreo șapte ani, din apropierea lor. „Poate că îl doare negul acela mare și crede că pot să-l ajut.”

La un moment dat veselia din privirea ființei, din cauza căreia saliva Arawn, se transformă într-un mic regret. „Îmi pare rău.”, șopti ea. Mâna ei subțire și albă ținea o tabacheră groasă și grea, dintr-un aliaj ieftin suflat cu argint. Arawn nu văzu când mâna se ridică suav în aer. Tabachera îl lovi cu colțul drept în creștet. Căzu pe jos.

Autobuzul opri în stație. Cei victorioși revendicau locurile din mijlocul de transport. Cu un chicotit dulce, frumusețea aceea trecu pe lângă el, care stătea într-un genunchi și cu o mână pe creștet. În trecerea ei, se frecă cu șoldul de umărul său. „Flirtează cu mine. Trebuie să prind autobuzul!” Clătinându-se, se ridică și călcă mâna băiețandruului mort. Urcă în mijlocul de transport, chiar înainte de a se închide ușile. „Nu mai este niciun loc liber.”, își zise. „Risc să iau amendă: voi sta pe jos! Uite-o acolo!” Se așeză pe podeaua autobuzului, cu privirea țintă la ea, cu același rânjet pe față, cu aceeași bătaie în

inimă și nici nu simți cum pantalonii i se impregnează cu urina venită de la un bătrân a cărui pungă colectoare, conectată la sonda vezicală, se spărsese. O privea și atât.

Lăsau în spate mormanul de morți și răniți, care erau ridicați și amendați de Serviciile Stradale. Asemenea lupte crâncene se întâmplau doar în cartierele sărace, pe unde nu treceau prea multe autobuze. Scoase pachetul de țigări din interiorul sacoului și își aprinse una. Privea cum făptura aceea blândă pune în geantă acea tabacheră mult prea groasă pentru ea și cum scoate un pachetel de șervețele de plastic. Se minuna de gingășia pe care o avea în mișcările ei în acțiunea de ștergere a stropișorilor de sânge de pe față.

-Uită-te la trupul ei cum se unduiește pe scaunul lipicios de plastic. Rochia ei de un alb imaculat, nepătat. Te rog uită-te la mine. Vreau ca privirile noastre să...

-Ce mă, ești poet acum? Ia taci din gură! Am pierdut cântecul din reclama mea preferată din cauză că mă deranjai cu prostiile tale. Taci și ascultă!, zise o țâfnoasă care stătea pe un scaun, în spatele său.

„La naiba, iar gândesc cu voce tare!”, își zise în sinea lui Arawn. „Sper că nu m-a auzit. Vai! Se uită la mine! Și chicotește. E de bine? Mi-e rușine. Dacă am ceva pe față? Uită-te în altă direcție, băiete. Poate că nu-i de nasul tău. Îi sună telefonul. Acum vorbește la telefon. Cu cine? Uită-te iarăși la mine pentru că îmi plăcea privirea ta. Dacă aflu cine o deranjează acum, când ea ar trebui să se uite la mine, îlucid. Uită-te la libidinosul care stă lângă ea. Cum o privește. Vrea să-i facă ceva. Dacă se atinge de ea, sau îi vorbește, îl omor și îl atârnam cu capul în jos de propriile mațe.”

Autobuzul se opri într-o stație aproape goală. Fata care îl făcu pe Arawn să bălească, mai ceva ca un prunc gras, se ridică. Nu-și dădea încă seama, dar ea urma să coboare. „Uite ce bine îi stă rochia. Oare de ce nu poartă nimic în picioare? E libertină. Îmi place. Nu! Stai! Ce faci?” și fata coborî. Arawn se ridică și plesni bătrânul în a cărui urină era înmuiat. Dar nu ca să se răzbune, ci ca să-l dea la o parte. Își lipi fața de geamul autobuzului pentru ca să o mai privească o dată. Ea intră într-un magazin. „Poate acolo lucrează.” Aproape că-i venea să plângă. Își dorea atât de mult să o ia în brațe. O zbughi repede și se puse chiar pe scaunul de pe care ea se ridicase, lăsând o femeie gravidă care abia se urcase în stația aceea să stea în picioare. Îi simțea căldura trupului. Era atât de emoționat că stătea pe același scaun pe care a stat și ea. Închise ochii și trase adânc aer în piept. Parfumul ei îi invadea nările. Un miros de liliac amestecat cu nămol. „Liliacul în baie de nămol este mâncarea mea preferată. Nu-mi vine să cred că folosește esență de liliac! Animal maiestuos, al nopții, la fel ca și ea.” O frână bruscă și o înjurătură adresată unui biciclist de către șofer, îl trezi. Femeia gravidă se zbătea ca un gândac să se ridice de pe jos. Dar lui nu-i păsa. Își mai aprinse o țigară și timpul trecea încet.

ZILELE EMINESCU, Ediția a XLVI-a de iarnă, Botoșani-Ipotești

Ianuarie este luna dedicată lui Mihai Eminescu și Culturii Naționale. Acum ne amintim cu toții de cuvântul eminescian, de poezia și de viața sa. Instituțiile de învățământ, societățile de cultură, revistele literare, editurile se întrec în organizarea manifestărilor din 15 ianuarie. Însă unele manifestări culturale nu depășesc nivelul școlăresc al recitării mecanice din *Luceafărul* și al elogiilor „poetului nepereche” pe un ton prețios, didactic, de cămașă albă bine apretată.

Totuși, există manifestări de amploare, bine organizate, cu un program complex și cu tradiție, care dau dovadă de implicare. Un astfel de eveniment are loc în fiecare an la Botoșani-Ipotești, fiind organizat de Primăria Botoșani, Consiliul Local și Consiliul Județean Botoșani, Memorialul Ipotești, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Botoșani, Teatrul „Mihai Eminescu”, Fundația Culturală „Hyperion – Caiete botoșănene”, Primăria Vorona, Societatea Culturală „Raluca Iurașcu” Vorona, cu sprijinul Ministerului Culturii și al U.S.R.

În perioada 14-15 ianuarie, Zilele Eminescu de la Botoșani, aflate la a XLVI-a ediție, au fost la mare înălțime.

În 14 ianuarie a fost organizată o Șezătoare literară la Căminul Cultural Vorona, unde a fost prezentată cartea *Joldești – file de monografie și puțin altceva* de Gheorghe Toma, urmată de un Pelerinaj la mănăstirea Vorona.

15 ianuarie a fost o zi bogată care a debutat cu slujba religioasă și recitalul actorului Constantin Chiriac de la Biserica Uspenia din Botoșani, a continuat cu vizita la Memorialul Ipotești și deschiderea Zilelor Eminescu, urmate de lansări de carte ale Editurii Junimea (*Pașii Poetului*, de Gellu Dorian și Emil Iordache, *Eminescu în exegeze critice*, de Constantin Cubleşan, *100 de zile cu Petru Creția*, de Valentin Coșereanu, *reflexie*, de Hristina Doroftei) și promovarea primului număr al revistei „Scriptor,” editată de Editura Junimea, toate prezentate de Lucian Vasiliu, Gellu Dorian și Liviu Apetroaie. Editura Paralela 45 a celebrat 20 de ani de activitate și a lansat cartea *Poeme pentru Ivan Gogh*,

de Maria Pilchin, prezentată de Călin Vlasie. De asemenea, au fost invitați pe scenă Ion Pop, Varujan Vosganian ș.a., fiind lansată cea de-a XXXIV-a ediție a *Concursului Național de Poezie și Interpretare Critică a Operei Eminesciene „Porni Luceafărul...”*

Spectatorii s-au delectat și cu un concert de muzică clasică susținut de *Art Trio* Botoșani, iar apoi au fost invitați la Expoziția de fotografie *Scriptori printre noi* la Sala de expoziții temporare *Horia Bernea*, unde au admirat lucrările autorilor Claudiu Bîrliba, Cristian Gafițescu, Adrian Purice, Adi Spot.

Programul a continuat la Botoșani, la Sala Casei Tineretului a Teatrului „Mihai Eminescu,” cu evenimentul mult așteptat, și anume Gala de decernare a Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu” pe anul 2014, care a debutat cu un concert susținut de Cvartetul de coarde al Filarmonicii Botoșani.

Juriul pentru OPUS PRIMUM a fost alcătuit din Al. Cistelean, Mircea A. Diaconu, Vasile Spiridon, Daniel Cristea-Enache și Andrei Terian, iar tinerii nominalizați au fost Ștefan Ivas, Merlich Saia, Ioana Șerban, Ioan Șerbu, Ovio Olaru și Sabina Comșa. Premiul a fost primit de **Ștefan Ivas**, pentru volumul *mila schimbă gustul cărnii* (Editura Max Blecher) și de **Merlich Saia**, pentru cartea *garda de corp* (Editura Tracus-Arte).

Pentru premiul OPERA OMNIA juriul a fost format din Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Cornel Ungureanu, Ion Pop, Al. Cistelean, Mircea A. Diaconu și Ioan Holban, nominalizați fiind Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Marta Petreu, Aurel Pantea, Ioan Moldovan, Lucian

Vasiliu și **Gabriel Chifu**, care a și câștigat, devenind Cetățean de Onoare al municipiului Botoșani. Premiul a fost înmănat de primarul Ovidiu Portariuc, de Ion Mureșan și de Mircea Martin. Ion Mureșan, laureatul ediției precedente, și-a lansat cartea *Poezii*, în colecția „Poeți laureați ai Premiului Național de Poezie Mihai Eminescu”, Editura Paralela 45, avându-i alături pe Gellu Dorian, Al. Cistelean și Ioan Es. Pop.

La această Gală au participat Mircea Martin, Ion Pop, Al. Cistelean, Ioan Holban, Vasile Spiridon, Gabriel Chifu, Varujan Vosganian, Ștefan Ivas, Teodor Dună, Merlich Saia, Ion Mureșan, Dinu Flămând, Călin Vlasie, Ioan Es. Pop, Lucian Vasiliu, Cassian Maria Spiridon, Valentin Tălpălaru, Marius Chelaru, Valentin Coșereanu, George Vulturescu, Adrian Popescu, Adrian Alui Gheorghe, Gavril Țărmure, Claudiu Komartin, Liviu Apetroaie, Paul Gorban, Maria Pilchin, Hristina Doroftei, Ioan Radu Văcărescu, Daniel Corbu, Alexandru Ovidiu Vintilă, Viorica Petrovici, Gellu Dorian, Lucian Alecsa, Nicolae Corlat, Dumitru Țiganiuc, Dumitru Ignat, Emanoil Marcu, Lucia Olaru Nenati, Maria Baci, Dorin Baci, Victor Teișanu, Dumitru Necșanu, Constantin Bojescu, Vlad Scutelnicu, Vasile Iftimie, Ala Sainenco, Petruț Părvescu, Mircea Oprea, Gabriel Alexe, Cristina Prisăcariu Șoptelea, Elena Cardaș, Corneliu Filip, Stelorian Moroșanu, Manon Pițu, Nina Viciruc și alții. Gala s-a încheiat cu un spectacol susținut de Constantin Chiriac, „Domnule și frate Eminescu”. (**Hristina Doroftei**)



**În atenția DIICOT, SRI,
Parlamentului și membrilor
cinstiți ai UR**

Subsemnatul, prin prezenta anonimă, sesizez că numiții *Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Ion Pop, Cornel Ungureanu, Al. Cistelean, Ioan Holban, Mircea A. Diaconu și Gabriel Chifu* se fac vinovați de constituirea unui grup infracțional în cadrul UR având ca scop subminarea culturii naționale și prejudicierea materială și morală a poezilor Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Marta Petreu, Aurel Pantea, Ioan Moldovan, Lucian Vasiliu, fapte dovedite de acordarea *Premiului „Mihai Eminescu”*, la data de 15 ian. 2015, lui Gabriel Chifu (membru al grupului), deși i s-ar fi convenit unuia dintre ceilalți 6 poeți nominalizați. Menționez că acuzația se susține pe baza expertizei semnate de un număr mare de specialiști ai domeniului: Claudiu Komartin, Radu Vancu, Rita Chirian, Octavian Soviany, Emilian Galaicu-Păun, Dumitru Crudu, Paul Cernat, Dan Coman, Marin Mălaicu-Hondrari, Svetlana Cârstean, Andrei Terian, Mihail Vakulovski, Bianca Burța-Cernat, Ștefan Manasia, Alex Goldiș, Bogdan-Alexandru Stănescu, Liviu Antonesei, Ionel Ciupureanu, Nicolae Avram, Elena Vlădăreanu, Alexandru Vakulovski, Cosmin Perța, Ion Buzera, Paul Vinicius, Anca Mizumschi, Dan Iancu, Ciprian Măceșaru, Andrei Dósa, Aleksandar Stoicovici, Sorin Despot, Radu Nițescu, Laurențiu Ion, Miruna Vlada, Vlad Ioan Tăușance, Mihók

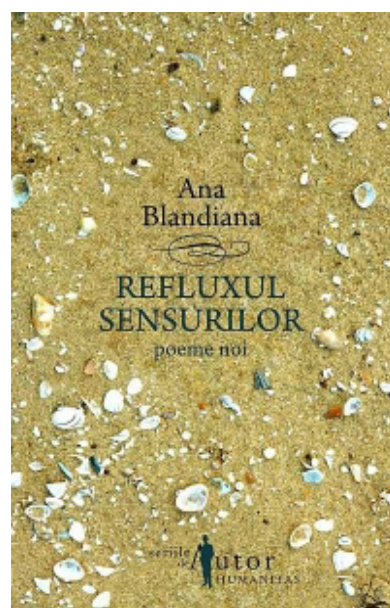
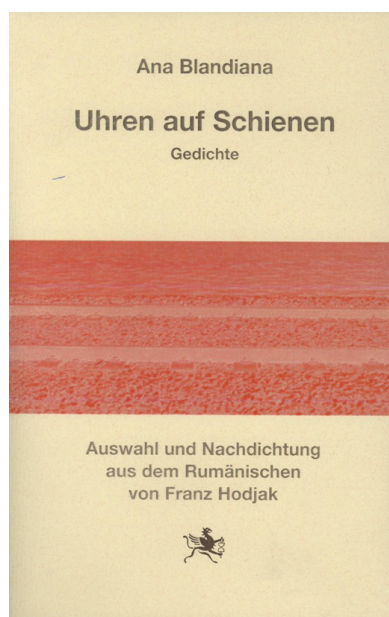
Tamás, Tiberiu Neacșu, Luminița Amarie, Andrei Zbirnea, Radu Jude, Alexandru Petria, Ovidiu Raul Vasiliu, Florentin Sorescu, Beatrice Ruscu, Ioana Tiberian, Claudiu Groza, Cecilia Ștefănescu, Alina Purcaru, Dana Pîrvan-Jenaru, Daniela Luca, Daniela Ionescu, Ioan Vasii, Dorina Bălan, Yigru Zelti, Cristian Robu-Corcan, Raluca Hanea, Cristian Fulaș, Ligia Părvulescu, Chris Tanasescu, Ana Viorica Pușcașu, Dan Mihaș, Nicolae Silade, Marius Lăzărescu, Adrian Mureșan, Eugen Lenghel, János Szántai, Constantin Severin, Marius Marian Șolea, Ana Toma, Emanuela Ignătoiu-Sora, Cristina Foarfă (pînă marți, 20 ianuarie, la ora 17.00, de la data și ora menționate existând, foarte mulți alți experți care atestă acuzațiile, mai ales în postări pe *Facebook* și pe diverse bloguri). Chiar dacă popularii comentatori literari Radu Tudoran și Alex Ștefănescu contestă în spațiul public că majoritatea acestora sunt amatori, tot recunosc și dumnealor că măcar 4 dintre ei au calitatea de expert.

Liderul grupării infracționale este tocmai Nicolae Manolescu, Președintele UR, care, prin malversațiuni, corupție sau măcar trafic de influență, i-a convins pe unii dintre numiții Mircea Martin, Ioan Holban și Mircea A. Diaconu, dacă nu chiar pe toți (a fi întrebat mai ales Mihai Iovănel pentru clarificări!), să-l premieze pe Gabriel Chifu știind că acesta este în situație de incompatibilitate ca Vicepreședinte UR, mărturie în acest sens putându-se obține prin citarea numitului Florin Iaru, conform declarației publice a lui Claudiu Komartin. Menționez că *Ion Pop, Cornel Ungureanu și Al. Cistelean* par a avea vină mai mică, dar trebuie anchetați măcar pentru tăinuire și apărare publică a făptașilor direcți. Revine procurorului care va prelua cauza să-i pună pe toți martorii precizați să scrie individual și apoi împreună, asumându-și prin semnătură, câte un studiu monografic și deopotrivă axiologic despre fiecare dintre poeții nominalizați pentru acordarea premiului, astfel încât valorile lor să fie măsurate și comparate cu exactitate și acuzații să nu mai aibă nici o portiță juridică de a scăpa de culpă în fața judecătorilor. Bineînțeles, ca să-și ia măsuri de precauție în eventualitatea vreunei deconspirări a activității infracționale, nici făptuitorii actelor penale reclamate nu au scris nici individual, nici colectiv câte o astfel de lucrare, monografică și

deopotrivă axiologică, despre operele celor nominalizați, încercând astfel să-și creeze un cadru al ambiguității pentru a putea, la nevoie, invoca eroarea involuntară în apărarea lor. Prin acest tertip au considerat că pot să-l favorizeze pe cel mai slab dintre poeți, prejudiciindu-i în mod vădit pe ceilalți. Revine anchetei să stabilească ce foloase au dobândit *Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Ion Pop, Cornel Ungureanu, Al. Cistelean, Ioan Holban și Mircea A. Diaconu* în schimbul faptelor penale săvârșite, cele ale lui *Gabriel Chifu* fiind evidente.

Totodată, prin prezenta, solicit SRI punerea sub supraveghere a UR pentru depistarea și prevenirea unor fapte similare și Parlamentului României elaborarea unui cadru legislativ și a unor norme clare de stabilire a valorii estetice pentru o identificare mai riguroasă în viitor a daunelor din infracțiuni similare, absolut probabile și reprobabile, în vederea reperării lor. Revine, de asemenea, membrilor UR cinstiți sarcina să le ia lui Nicolae Manolescu și lui Gabriel Chifu, prin vot democratic, monopolul puterii și al distribuirii premiilor în mod discreționar, pentru a nu mai putea, prin grupul lor infracțional, să trădeze adevărul poeziei, căci da, da, da, de trei ori da, aici e vorba de trădare.

Susțin cele menționate și semnez, la data de 18 febr. 2015, d.Hr., Castronidi Cașcavalescu



Ana BLANDIANA

Pauza de scris

Din când în când
Mi-e lehamite de situația
Că eu scriu, tu scrii și el, ea scrie
Și m-abandonez bizarului gând
Că pe balanța cu-n singur taler de folosit
Am pus deja suficientă poezie,
Și din această cauză
Aș vrea să iau câte-o pauză,
Dar nearticulatul miorlăit
Al lui Arpagic
Mă scoală din somn urgent
Și absolut nimic
Nu mai pot să invoc pe moment.
Mai bine scriu încă 50 de poeme
Decât să-i aud miorlăitul.
Nu te speria, cititorule,
Nu te teme,
Nu e obligatoriu
Cititul!

în

lectura lui **Lucian PERȚA**

