

Ion MUREȘAN**Poem despre sufletul meu pereche sau
despre cumplitul măcel la care am fost martor în trenul personal
Cluj-Napoca–Bistrița**

Ești un om bătrân – mi-a zis mama –
se apropie vremea când omul trebuie să-și caute sufletul pereche,
du-te la gară!
Se apropie luna în care te-ai născut,
ziua în care te-ai născut,
ora la care te-ai născut,
du-te la gară!
Nu auzi, răsună gara de atâtea
suflete desperecheate!
Sufetul tău pereche de la treizeci și de la o sută
de kilometri se aude.
Roagă-te să nu fie îmbrăcat în veveriță ori iepure
și să nu fie îmbrăcat în șobolan de apă, ori în cioară,
oricum, sufletul tău pereche de departe se-aude!
Dar sufletul meu pereche din spatele meu a venit.
Deci, mergeam adâncit în nămeți de gânduri spre gară
și am auzit clar și distinct, deci evident, cum ar spune Descartes,
tam-taram, tam-taram, tam-taram, tam-taram,
și crezând eu că tramvaiul vine pe trotuar, am întors capul,
și-n spatele meu venea mîncînd pămîntul, cum ar spune poporul nostru,
o femeie lungă, înaltă și lată,
o femeie înaltă și mare, cât China, cum ar spune poporul nostru,
o femeie în rochie roșie și lungă.
o femeie cu păr roșu și lat,
o femeie cu pantofi roșii și înalți.
Plîngea și avea ochii roșii, plini de lacrimi și a trecut pe lângă mine
ca pe lângă un eșafod,
ca pe lângă o funie atârnată pe strada spînzuratului,
cum ar spune poporul nostru.
Și trecând în fața mea, fără să se întoarcă,
și-a ridicat rochia, preț de câteva clipe, și atunci am văzut:
pe fiecare pulpă, prins cu scoci peste burtă și peste picioare,
avea câte un pitic cu o tobă mică în brațe,
deci doi pitici care băteau în două tobe de mama focului,
iar ea în ritmul tobelor mici pășea și nicidecum altfel.
Iar eu am intrat în gară și mi-am luat bilet la trenul Cluj-Bistrița
și singur în vagonul 1 m-am urcat,
singur ca un ciumat.
Și cum stam la fereastra vagonului și cu nesațiu trăgeam din țigară,
și cu nămeți de gânduri în cap priveam cerul,
numai ce am auzit clar și distinct, deci evident,

cum ar spune Descartes,
tam-taram, tam-taram, tam-taram, tam-taram.
Și ea era, sufletul meu pereche:
în vagonul meu s-a urcat, în compartimentul vecin a intrat,
perdeluțele la geam le-a tras,
după ce pe lângă mine, plângând, a trecut ca pe lângă un eșafod.
Și stam la fereastra vagonului și cu nesațiu trăgeam din țigară și să fi fost
un kilometru de Apahida, când clar și distinct am auzit de departe, la început,
Tam-taram, apoi
Tam-taram, tam-taram, tam-taram.
Și ea era, femeia înaltă și mare cât China,
încolo și încoace pe peronul gării din Apahida se plimba,
iar când trenul a oprit, în vagonul meu s-a urcat,
în compartimentul vecin a intrat.
Am tras cu urechea la ușă, dar ea
nici „Bună ziua” n-a zis către cealaltă femeie în roșu.
Am auzit doar un „ich”, ca și cum un brici ar trece printre oase,
și un scurt gălgâit,
ca și cum cineva ar tăia gâtul altcuiva.
Apoi liniște.
Apoi profundă tăcere.
Și de departe am auzit piticii prinși pe pulpe bătând tare în tobele mici
pe douăzeci de peroane de gări.
Și pot să jur că aceeași femeie înaltă și mare cât China
a urcat de la Jucu și de la Răscruți,
de la Bonțida și Fundătura și de la Livada și Iclod,
de la Gherla, de la Bunești și Nima,
de la Dej-Călători și Dej-Triaj și Cuzdrioara și Bața și Ciceu-Cristești
și Ciceu-Giurgești și Reteag și Coldău și Beclean și Șintereag
și Șieu-Sfântu, și Șieu-Măgheruș și Sărățel.
Iar eu de fiecare dată trăgeam cu urechea la ușa compartimentului vecin,
și nicio „Bună ziua” nu am auzit să zică vreuna, ci doar acel „ich”,
ca un scrâșnet de brici trecând printre oase și
un gălgâit ca și cum cineva ar tăia gâtul altcuiva.
Și mă plimbam înnebunit încolo și-ncoace pe culoar,
așteptând să vină controlorul de bilete,
așteptând să țâșnească sângele pe sub ușă,
căci din atâtea trupuri masive și cu gâtul și picioarele și mâinile tăiate
și cu sâni crestați adânc și, cum altfel,
clădite unele peste altele,
mă așteptam ca și femeia din Cluj, femeia criminală,
să stea în sânge până la brâu.
Altfel cum să încapă douăzeci de femei
într-un mic compartiment de tren personal,
Doamne, să ajungem odată la Bistrița,
Doamne, să vină poliția să-mi aresteze
criminalul meu suflet pereche!
Iar când trenul a intrat în gară la Bistrița,
din compartimentul vecin
am auzit clar și distinct, cum ar spune Descartes,
Tam-taram, tam-taram

și femeia în roșu, înaltă și mare cât China, a ieșit
din compartimentul însângerat și a trecut pe lângă mine
ca pe lângă un eșafod.
Iar eu m-am repezit și am deschis ușa compartimentului ei,
dar nu era nimeni înăuntru, era gol și curat,
iar pe jos, cel mult două chiștoace de țigară
și un șervețel boțit.

II

În Bistrița am intrat cu mare pompă.
Ea avea un mers demn, oarecum regal
și piticii de sub rochia ei băteau în tobele mici, rar și solemn.
Iar eu cam la trei metri în spatele ei o urmam tăcut.
Când, în dreptul unui semafor, brusc, mi-a fost limpede
că eu și ea suntem o mică locomotivă cu aburi și atunci,
hotărât, mi-am pus brațele mele spirituale pe umerii ei.
Oh, brațele mele spirituale se întindeau,
ca două panglici roz de hârtie creponată,
ca două lungi cordeluțe roz de școlăriță,
ca două biețe-manivele de celofan fin, transparent,
din umeri mei, pe umerii ei.
(Dar curând am devenit o locomotivă reală, căci brațele mele spirituale
au coborât de pe umerii ei
pe șoldurile ei și au început să-i pipăie fesele.
și tare greu am reușit să-mi ridic brațele de pe șoldurile ei
pe umerii ei).
Jur că formam împreună o mică locomotivă
de aceea am început să urlu în gura mare: Uuuuuu! Uuuuuu!
și să pufăi Pfff! Pfff! întocmai ca o locomotivă cu aburi
și mă gândeam că mama ar fi tare mândră de mine
dacă ar vedea cum trecătorii se trag cu grăbire la o parte din calea noastră.
Și mi-a fost limpede că se poate vorbi de iubire abia atunci
când doi oameni formează împreună o locomotivă.
Apoi a intrat într-un magazin de pantofi și a probat
patruzeci de pantofi, iar eu de afară, prin vitrină,
cu brațele mele spirituale am mângâiat
patruzeci de picioare de femeie.

III

Apoi am stat două ore pe terasă la „Coroana de aur” la trei mese distanță și am
băut cafele turcești. Ea și-a întors ceașca și a rotit-o în fața ochilor încercând să-
și ghicească norocul. Și-a privit neliniștită ceasul, ca și cum ar aștepta pe cineva,
care nu mai vine. A plâns, iar eu i-am masat cu brațele mele spirituale sânii.
Când am pornit spre gară am observat că de atâta așteptare orașul se împădurise.
Deci am mers, pe o cărărușe cu pietricele, printre tufe de alun și mesteacăn,
sărind peste pârâiașe ce susurau cristalin prin iarbă, până la gară. Gara era într-o
poieniță plină de flori, iar trenul era împodobit frumos cu ramuri de brad, ca

pentru a merge la nuntă. Atâta doar că era gol. Ea a urcat în vagonul 1 și a intrat în același compartiment, a închis ușa și a tras perdelele la geam. Brațele mele spirituale s-au retras de pe umerii ei pe umerii mei și de pe umeri în cap.

Trenul a șuiert și a pornit, iar eu la fereastră, pe coridor, cu nesațiu trăgeam din țigară. Și-mi era tare dor de ea.

Iar când am intrat în Sărățel am auzit piticii bătând tobele mici și ea a ieșit din compartiment, a trecut plângând pe lângă mine, a coborât, a mers de-a lungul peronului și a intrat în sala de așteptare.

Eu m-am repezit să intru în compartimentul părăsit, să mă desfăț în voie cu parfumul ei de măr copt, și am deschis ușa, dar ea era acolo, lângă fereastră privind norișorii ce desenau o turmă de oi pe cer.

Și până la Șieu-Măgheruș durerea mea s-a îndepărtat, dar acolo am auzit iar tobele mici și femeia mea în roșu și mare cât China a trecut plângând pe lângă mine a coborât și a intrat în sala de așteptare. Din nou am deschis compartimentul, dar ea era acolo, lângă fereastră.

Și tot așa în Șieu-Sfântu, în Șintereag, în Beclean, și în Coldău și Reteag și în Ciceu-Cristești și Ciceu-Giurgești și în Bața.

Și tot așa în Dej-Triaj și în Dej-Călători și în Nima, în Bunești și în Gherla, în toate gările a coborât plângând și s-a îndreptat spre o sală de așteptare fără sfârșit.

Și în toată măreția și frumusețea ei a coborât în gări umile, în Livada, Iclod, Fundătura, Bonțida, Răscruci și în Jucu și-n Apahida.

În toate am deschis ușa compartimentului părăsit și de fiecare dată am găsit-o stând lângă fereastră și privind norișorii ce desenau o turmă de oi pe cer.

De la Apahida la Cluj-Napoca mi-am schițat în cap un mic discurs, pe care eram hotărât să-l rostesc în fața ei, în genunchi:

„Frumoasă și distinsă domnișoară, acum știu precis că sunteți sufletul meu pereche, vă iubesc și nu vă voi părăsi niciodată!”

La Cluj am așteptat să oprească trenul, am tras aer în piept și, cu micul discurs pe buze, m-am repezit la ușa compartimentului ei: dar nu era nimeni înăuntru, era gol și curat, iar pe jos, cel mult două chiștoace de țigară și un șervețel boțit.

Plângând am coborât și am intrat în sala de așteptare pustie m-am așezat pe un scaun rece și am știut

că sufletul meu pereche

e un depozit de suflete,

iar femeia mea pereche

e un depozit de femei.

Ana BLANDIANA



Un nenoroc mai mic

Printre expozițiile internaționale pe care le-a găzduit de-a lungul anilor Memorialul Sighet a fost una care m-a marcat profund prin felul în care m-a obligat să mă gândesc, oarecum comparativ, la destinul popoarelor. Expoziția se numea „Exterminarea elitelor poloneze” și era despre Katyń. Îmi amintesc cum, privind-o, nu m-am putut împiedica să mă gândesc – nu fără să mă întreb dacă ceea ce fac nu este cumva o blasfemie – că, poate, noi suntem un popor fericit.

O recent apărută istorie a Poloniei (Norman Davies: „Istoria Poloniei, terenul de joacă a lui Dumnezeu”), în care neverosimilul Katyń nu este decât una dintr-un șir de repetate, halucinante represii, mă face să-mi amintesc și să-mi transcriu gândurile și comparația de atunci, ca și înspăimântătoarea concluzie că, în atât de chinuită viață a popoarelor, un nenoroc mai mic poate fi socotit un noroc.

Tragedia de la Katyń, prin dimensiuni și prin intensitate, care depășesc capacitatea de înțelegere a unei minți omenești normale, pare să transgreseze limitele istoriei oricât de dramatice și să fie percepută (eu cel puțin așa am perceput-o, încă din copilărie, când îl auzeam pe Tata vorbind despre asta) ca o construcție diabolică a răului absolut, ca pe o poveste din infern. Felul în care în 5 martie 1940 Biroul Politic al P.C.U.S., Stalin, Molotov, Kaganovici, Kalinin, Vorosilov și Beria au semnat ordinul de execuție a 22.500 ofițeri polonezi (cifra e dată de un cercetător rus din timpul lui Elțin), felul în care între 3 aprilie și 9 mai (cu o pauză de 1 mai, zi de odihnă!) s-a muncit din greu la punerea lui în practică, recordul fiind atins de maiorul Vasili Blokhin, omul bun la toate al lui Stalin, care ajunsese să omoare un om la 3 minute timp de 10 ore pe zi timp de aproape o lună, toate acestea cu greu pot fi considerate reale și istorice. Și totuși... Cu patru ani înainte de Katyń, în cursul marii terori din 1936, același Stalin, în fruntea aceluiasi birou politic, îl condamnase la moarte pe generalul Tuhacevski, șeful Marelui Stat Major Sovietic, împreună cu alți 7 generali sovietici, urmând apoi execuțiile a 30.000 de ofițeri sovietici, ca să vorbim doar de o atrocitate cu victime similare. Chiar dacă imaginația noastră nu e destul de puternică pentru a înțelege, genocidul diabolic de la Katyń este parte a unei istorii a Răului Absolut pe care Dostoievski a intuit-o cu o jumătate de secol înainte în romanul *Demonii*.

De fapt, punctul de pornire al tragediei de la Katyń este pactul Ribbentrop-Molotov, acel pact monstruos pe

care Europa l-a considerat contra naturii, când nu era de fapt decât o cinică dezvăluire a înrudirii profunde dintre cele două societăți totalitare, a esenței lor criminale comune și a luptei lor pornite din puncte diferite împotriva Europei creștine și democratice.

Prin protocolul secret al Pactului Ribbentrop-Molotov, Germania și Uniunea Sovietică își împărțeau Europa de Est, U.R.S.S. lua țările Baltice și Basarabia, iar linia de demarcație trecea prin inima Poloniei, pe care o lua jumătate-jumătate nemții și rușii, precizându-se că se va stabili mai târziu, cu un alt prilej, dacă va mai rămâne un stat cu numele Polonia.

Între august 1939 și iunie 1940 acest protocol a fost pus în aplicare. 1 septembrie 1939 a fost data la care armata germană a declanșat planul *Fall Weiss* de distrugere a Poloniei, în timp ce două săptămâni mai târziu armata roșie trecea granițele Poloniei (pe care Molotov o numea „avortonul de la Versailles”) și-și lua partea ei din pradă. Începea de fapt cel de-al doilea război mondial despre care Vladimir Bukovski, cu amarul lui sarcasm, spunea că este războiul în care milioane de oameni au murit ca să decidă dacă în continuare lagărele care vor acoperi pământul vor fi brune sau roșii.

Crimele de la Katyń se produceau în primăvara lui 1940, peste un an, în toamna lui 1941, nemții descopereau gropile comune, transformând descoperirea într-un enorm argument de propagandă, în timp ce ei înșiși înființaseră Auschwitz-ul, la început doar pentru rezistența poloneză. Oricum, sovieticii, care avuseseră grijă să folosească arme germane, îi acuzau la rândul lor pe germani și a trebuit să treacă o jumătate de secol, Gorbaciov să recunoască și Elțin să predea Poloniei actul deciziei semnat de Stalin, pentru ca misterul negru din jurul abominabilelor crime să fie risipit și puterile occidentale să îndrăznească să privească adevărata față a aliatului lor din război.

Dintre nenumăratele replici intrate în istorie referitoare la nesfârșitele dezbateri din jurul Katyń-ului, unele atât de cinice încât aproape de nesuportat, cea mai teribilă mi se pare o declarație a lui Ivan Maiski, ambasadorul sovietic din epocă la Londra, care a declarat, fără să se obosească să nege acuzele, ca oricum soarta polonezilor este pecetluită „ca a unei țări de 20 de milioane aflată în imediata apropiere a unei țări de 200 de milioane”. După cum cea mai cinică replică a istoriei este faptul că toate prevederile protocolului secret al pactului Ribbentrop-Molotov referitoare la țările baltice, Basarabia și zonele de influență sovietice în Europa de Est au rămas în picioare, consfințite și de puterile aliate democratice. Conferințele de la Teheran, Yalta, Potsdam nu au îndrăznit să se atingă de ceea ce hotărâse Hitler cu Stalin.

În formularea lui Stalin, principiul împărțirii postbelice a fost: „Fiecare putere impune propriul său sistem social-politic pe teritoriile cucerite de armatele sale”.

Dar, ca să mă întorc nu numai la Katyń, ci și la prezent, aş vrea să închei menționând că după Elțin parlamentul rus a refuzat termenul de genocid pentru crimele de la Katyń și a închis ancheta cu 14.500 de victime (nu 22.500 cum stabiliseră cercetătorii ruși), clasificând, adică trecându-le la secret, 116 dosare dintre cele 183 referitoare la Katyń.

Să nu uităm că termenul *genocid*, intrat în istoria contemporană, a fost inventat de un polonez: Raphael Lemkin.

Petru CIMPOEȘU



Percepție greșită

Nu știu de ce nu-mi plac anumite cărți, pe care alții le laudă. Mi s-a întâmplat de nenumărate ori să citesc recenzii elogioase la o carte oarecare și, biziindu-mă pe ele, să cumpăr cartea, iar după aceea să-mi dau seama că e păcăleală. Probabil că e o problemă de percepție. Bănuiesc, adică, ce mai, sunt aproape sigur că recenziile astea, cronicile literare sau cum s-or mai fi chemând, trebuie citite într-o anumită cheie, care mie îmi lipsește. De aici, impresia desigur falsă că unii scriu cărți pentru a-și ascunde o infirmitate sub un munte de cuvinte, pentru a o transfera altora – un fel de transmigație a neputinței. Simt nevoia de a povesti pentru a se justifica. Dar asta, repet, e doar o impresie subiectivă generată de lipsa acelei chei de lectură care să-mi permită să văd capodopera acolo unde nu găsesc decât plictiseală și fraze înșirate ca să fie.

Am, într-adevăr, probleme de percepție, din ce în ce mai frecvent în vremea din urmă – și, mai mult decât atât, le mai generează și altora. Fiindcă am constatat că și alții au percepții greșite în legătură cu mine sau din cauza mea, sau ar avea toate motivele să le aibă. Două întâmplări, la oarecare distanță între ele, mi-au confirmat-o o dată în plus.

Din motive de strategie narativă, am să încep cu a doua. Fiindcă medicul oftalmolog mi-a descoperit o afecțiune care se numește glaucom și fiindcă această afecțiune m-ar putea conduce la orbire, îmi pun în fiecare dimineață și în fiecare seară niște picături în ochi. Rolul lor este de a-mi reduce tensiunea intraoculară, unul din simptomele glaucomului. Nu știu cum își fac ele treaba, însă rezultatul (deocamdată) vizibil este că la rădăcina

nasului se adună ceva ca o pastă gălbuie care seamănă perfect cu puchinii – în alte zone ale țării i se zice urdoare. Dacă uit să mi-o șterg, cei cu care mă întâlnesc ar putea crede, în mod eronat, că nu m-am spălat pe ochi – și nu mă îndoiesc că tocmai asta cred. Este un exemplu minor, dar cât se poate de solid, de modul în care le pot provoca altora o percepție greșită și, în legătură cu ea, ceva asemănător repulsiei. Vă asigur că mă spăl în fiecare dimineață, chiar dacă mă vedeți uneori cu puchini la ochi! Să mi se permită aici observația că termenul pare a fi de origine italiană. Cum o fi ajuns la moldoveni, naiba știe!

Dar mai am un exemplu, chiar mai dramatic. Acela care m-a condus la bănuiala cumplită că unora le mirosoa a urină – în mediile necultivate ale societății i se mai spune și pișat – și, pe cale de consecință, că mă scap, din când în când, pe mine. Fraților, nu e adevărat! Dacă nu mă credeți, vă pot arăta analizele, sunt aproape perfecte! Este încă o confuzie și o percepție complet greșită, pe care însă o înțeleg. Mi s-a întâmplat și mie odinioară ca, participând la un colocviu de literatură, să nimeresc lângă un scriitor mai în vârstă (pe atunci nu ieșisem la pensie, deci eram încă tânăr) al cărui miros mă deranja. Era un miros de amoniac sau de urină? Greu de precizat. Oricum, atât de sincer încât îți cârmea nasul din loc. Alți tineri scriitori, evident mai talentați, aleseseră să stea la oarecare distanță de confratele vârstnic, numai eu, nedându-mi seama la ce riscuri mă expun, m-am așezat în preajma lui, fiindcă era și este un scriitor foarte apreciat, iar dacă aș fi fost fotografiat alături de el, poate mi-ar mai fi crescut și mie cota. Dar, deși stăteam în preajma lui, mă uitam mai mult în partea opusă, ca și cum ne-am fi certat. În timp ce alții vorbeau cu înflăcărare despre evoluția romanului românesc, despre piața de carte tot mai săracă de la noi, lipsa de sprijin din partea autorităților și așa mai departe, eu mă gândeam că, ia te uită, săracul, probabil are probleme cu prostata. Îi scapă câte o picătură în pantaloni, iar picăturile astea, adunate, dau un rezultat cât se poate de dezagreabil. Nu mai insist, fiindcă presupun că s-a înțeles. Colocviul acela s-a încheiat cu concluzia că statul trebuie să sprijine literatura.

Au trecut doi, trei ani, poate chiar mai mulți. Mi-am cumpărat o cățelușă labrador, de culoare ciocolatie, afectuoasă și foarte simpatcă, căreia îi zicem Nina. Fiindcă are o privire galeșă, parcă și un pic depresivă, ca a bunicii soției mele, pe care o chema la fel. Nu mai spun cât de inteligentă! Abia

dacă împlinise anul și nu știu cum s-a făcut că Nina a devenit mămică. Dacă e să fiu sincer, bănuiesc că a fost la vreo discotecă, în timp ce noi eram plecați în concediu. Oricum, fiindcă o iubim atât de mult și fiindcă asta se întâmplase în pragul iernii, am hotărât să o ținem în casă, cu puii ei cu tot – și erau șapte, cu ea, opt! O situație destul de complicată, recunosc. Totuși, pe noi ne amuza. Le-am pus niște nume nostime, potrivit temperamentului sau aspectului fiecăruia/fiecăreia: Babanu, Grasu, Rodica, Băbuța, Pretty și așa mai departe. Ca să nu umble prin toată casa și să împrăștie mizerie, îi țineam într-un pătuț de copil, împrumutat de la niște prieteni. Ne jucam cu ei, iar soția mea le făcea în fiecare zi poze și le puneam pe Facebook. Numai că exista și un mic inconvenient, care cu timpul deveni din ce în ce mai mare: mirosul. Cățelușii ăștia simpatici, trei băieți și patru fetițe, aveau o productivitate uimitoare. Mai ales fetițele! De fiecare dată când le coboram din pătuț, primul lucru pe care îl făceau era să urineze pe covor. Abia după aceea începeau să se joace cu mingea sau alergau pe sub masă, încercând să-l prindă pe Sașa, motanul. Dacă aveam musafiri, observam că, la intrarea în casă, treceau printr-un moment de ezitare și derută, strângeau din maxilare, deschideau ochii mari și se uitau în urmă cu un fel de nostalgie. Parcă și lăcrimau un pic. După câteva minute, însă, se obișnuiau și deveneau din nou comunicativi.

Este un lucru îndeobște acceptat că animalele de casă îți oferă în primul rând confortul

emoțional de care, în condițiile civilizației actuale, ducem atâta lipsă. Se spune pe bună dreptate că ele combat stresul mai bine decât pastilele. Dar pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că ne lăsăm impregnați nu doar de sentimentele pozitive, ci și de mirosul lor, care, cum se întâmplă în orice coabitare, devine mai mult sau mai puțin și al nostru. Ceea ce nouă ni se întâmplă pe nesimțite, celorlalți nu li se întâmplă. Cu alte cuvinte, și pentru a nu lungi prea mult demonstrația, începem să mirosim a pișat.

În momentul când am conștientizat acest lucru, mi-am dat seama cât de mult greșisem în legătură cu scriitorul acela în vârstă, lângă care mă așezasem la colocviul de literatură. Așa cum v-am mai spus, percepția este condiționată de reprezentare. Și e posibil ca eu să-mi fi reprezentat ceva greșit. Poate că bietul om nu avea nicio problemă cu prostata, numai imaginația mea o crease. Poate că avea și el acasă, la fel ca mine acum, unul sau mai mulți câini nostimi și inteligenți, al căror miros i se impregnase în haine. Cum urma să constat că mi se impregnase mie, când m-am dus la Vaslui să-mi întâlnesc rudele. Și când frate-meu m-a tras deoparte, ca să mă întrebe, fără să-l audă ceilalți, dacă am probleme cu prostata.

– Nicidecum, cel puțin deocamdată! l-am asigurat.

– Păi, atunci, de ce miroși a pișat?

Am scris aceste rânduri ca să știe toată lumea cum e cu percepțiile, deși vor afla doar cei câțiva privilegiați care le vor citi.



Alexandru VLAD



Acele minunate personaje negative și conjurațiile lor infernale

Orice am spune, parcă nu mai găsim astăzi acele minunate personaje negative și conjurațiile lor infernale care constituiau deliciul lecturilor noastre inițiatice. În basmele copilăriei, zmeii și balaurii cu șapte capete nu mă speriau prea tare: nu aveam cum să am de-a face cu ei pentru că nu eram eu Făt-Frumos. Cu Baba-Cloanța? Puțin probabil. Prefera păduri mai mari ca ale noastre. Dar mă temeam de Spânul și de omul cu Părul Roș – cu aceștia mă puteam întâlni oricând, personaje ceva mai diurne. La vârsta aceea învățam ce este răul din cărți. Pentru că până la o anumită vârstă mi se părea că toate personajele negative sunt exclusiv în cărți. În viața reală nu cunoșteam nici unul. Părinții vegheau încă asupra noastră, iar mai apoi prietenii nu aveau cum să fie altcumva decât personaje pozitive, asemenea nouă. Ca să nu spun după chipul și asemănarea noastră.

Se scrie la fel de mult cum se scria, poate chiar mai mult, dar cu personajul negativ chestiunea nu stă cum stătea. Personajul negativ n-a fost actualizat ci mai degrabă repudiat ca o invenție literară destul de convențională în principiu, folosit mai ales din rațiuni dramatice. O, și unele erau de-a dreptul sublime!

Să fi fost izgonite personajele negative din cărți? Să fi fost un congres al cititorilor, mondial desigur, un congres secret despre care să nu fi aflat eu, prin care aceștia au hotărât că nu mai agreează personajele negative? Nu le agreează în literatura serioasă, ele fiind permise doar în romanele polițiste, în romanele de groază, chiar și în cele SF, unde iau înfățișări care concurează cu viziunile pe care le avuseseră pictorii flamanzi asupra Diavolului. Ce să mai spunem că și aici sunt aproape întotdeauna puse definitiv la punct.

Deci personajul negativ pare să fi fost abandonat de literatura cu pretenții. Ne mai putem imagina personaje negative de la Proust sau Joyce încoace? Primează textul, aventura

lingvistică, empatia, nici pe departe construcția dramatică în sensul clasic al cuvântului. Iar Dickens, de exemplu, avea eroi negativi pentru că, scriitor mare, clasic, avea de fapt mentalitate de scriitor popular. Dispare personajul negativ undeva între Dumas-tatăl și Dumas-fiul?

Și ce pretenții putem avea când, dacă ne uităm bine, nu există nici ceea ce se numea cândva (o tempora!) personaje pozitive? Poare că s-a renunțat la personajul negativ pentru unul mai complex, dar asta nu înseamnă că nu există, până și în viață, personaje toxice, unele destul de complexe până și în negativitatea lor.

Și n-am întâlnit un studiu serios prin care să i se fi certificat personajului negativ decesul literar. El însă iată că dăinuie în filme, ba aș spune că devine din ce în ce mai atroce. În filme avem ucigași plătiți – nici măcar nu se mai pune problema dacă sunt buni sau răi, ci doar dacă sunt eficienți. Dar nici aici nu se trece peste niște limite: nu prea avem ucigași plătiți în slujba binelui. Există un fel de monștri și în jocurile video, unde răutatea lor transgresează granițele realismului. Și dacă el supraviețuiește atât de bine în noua cultură populară înseamnă că există bine mersi în imaginarul colectiv.

Ba mai mult, acum lucrurile par să se fi inversat. Citim presa, și societatea ni se pare plină de inamici publici, politicieni cinici și veroși, oameni de afaceri certați cu fiscul, judecători corupți, malpraxis și o paletă întreagă de indivizi cărora le-ar fi locul în fața completului de judecată.

Înainte aveam de-a face cu afișe pe care se afla chipul și numele unei persoane căutate, învinuirea și o recompensă care se oferea celui care putea veni cu informații care să ducă la prinderea și neutralizarea odiosului personaj. Acum aflăm că o anume persoană, uneori una cunoscută pentru abilitatea de-a face bani prin metode controversate, este dată în ceea ce se cheamă urmărire generală. În ambele cazuri se certifică implicit că personajul în cauză este dispărut, s-a făcut nevăzut, nu răspunde la citațiile oficiale. Dacă în primul caz aveam o fotografie veche și neclară, ori un desen în care artistul se străduise să adauge un plus de fermitate lombrosiană, în al doilea caz avem de-a face cu așa-zisul portret robot alcătuit din sprâncene (stufoase sau subțiri), buze și frizură adăugate cu ajutorul unor șabloane și compunând o figură cu totul lipsită de concretețe. Personajele negative își pierd șarmul până și în clasele poliției.

Nu e treaba noastră să ne bănuim vecinul, să scrutăm pe furiș chipul relaxat și adormit al tovarășului nostru de compartiment, dar trăim un oarecare sentiment de alarmă. Aceste personaje negative câtă vreme se aflau sub ochii noștri ne îngrijorau mai puțin. De fapt câtă vreme se aflaseră la vedere, răul din ele nu fusese deconspirat, cel puțin nu cu probe, iar acum, că dispăruseră și se aflau în „căutare generală”, iradiau răul și asupra perioadei când se aflaseră la vedere, apăreau cu tupeu în public, câștigând nu de puține ori admirația și aprecierea unor inocenți ca noi. Lucrurile s-au agravat. În cărți, fie acestea chiar și romanele lui Dickens, viața părea mult mai pașnică și lipsită de pericole pentru persoane cinstite și chiar vulnerabile, cum e întotdeauna cititorul.

Unii zic despre personajele malefice că n-au existat niciodată. N-o să cad în asemenea capcane. Prefer să cred că dacă n-am știut să-i păstrăm în literatură, iată că personajele negative și conjurațiile lor infernale par să se fi mutat cu aplomb în viața reală.

Dan CULCER



Statul român, stat național poliglot

„Națiunea care separă înțelepții de războinici va avea lași care să cugete și proști care să lupte”. George Orwell

Trebuie combătută cu statornicie și vehemență teza unei Români ca stat multinațional. În primul rând pentru că este o teză kominternistă, comunistă, leninistă, adoptată de Partidul Comunist din România, care a fost o agentură străină constituită ca avangardă a politicii de export a colonialismului rus spre vest, sub masca exportului de revoluție. P. C. din România nu a fost avangarda clasei muncitoare, cum se zicea. Toată evoluția acestei formațiuni de activiști, de funcționari politici, de la reproletarizare și de la deștărânire la îmburghezire, este încununată acum de Restaurația capitalistă din România, proces similar cu acela din toate statele est-europene foste „socialiste”.

Nu există în România alte națiuni decât națiunea română. Grupurile etnice minoritare sunt fragmente de comunități etnice disperse, mai mult sau mai puțin apropiate, contingente sau tangente cu blocurile etnice sursă, care au tradiții culturale și limbi materne diferite, între ele și față de română. Ne-românii sunt minoritari în România.

Statul român unitar, care este matca poporului român, poate accepta să se definească ca un stat în care poliglosia există și e protejată legal: atât.

Zonarea poliglosică poate fi precizată, pe baze procentuale, și nu este neapărat coincidentă cu delimitările administrative actuale sau viitoare. Grupurile minoritare pot fi compuse din etnicii ne-români dar și din etnicii români scufundați în zone dominate lingvistic de maghiarofoni, adică și de ne-români sau de români maghiarizați, cum se întâmplă în două județe din centrul României. Este normal să se acorde, deci să fie protejat prin lege, dreptul manifestării diversității poliglosice, ca suport al celei cultural-identitare și să se susțină oficial, juridic și organizatoric, de către Stat, poliglosia ca o cale spre

menținerea identității etnice declarate și asumate.

Nu se poate accepta definirea statului român ca un stat multinațional. Demografia oferă toate argumentele în acest sens, inclusiv recensămintele în care s-a precizat ce limbă vorbesc declaranții, alta uneori decât ne-am putea aștepta după autodefinirea lor etnică. Există țigani care vorbesc țigăneasca – limbă maternă, sau maghiara, sau româna. Există ucraineni etnici care nu vorbesc ucraineana, așa cum există nemți (nu germani, fiindcă nu sunt cetățeni ai Germaniei!) care vorbesc un grai germanic pe Valea Waserului, în Nordul României. Sau secui maghiarofoni deplasați în Bucovina.

În ce mă privește, aș dori încurajarea poliglosiei cetățenilor români ai României, mai ales în direcția cunoașterii limbilor vecinătăților interioare sau exterioare, adică încurajarea românilor să învețe bulgara, maghiara, ucraineana, rusa, germana, sârbocroata. Din mai multe motive: ca să dea exemplu, ca să nu poată fi „vânduți” sau „cumpărați” în situații-limită sau în situații curente, ca să poată dialoga cu vecinii în limba celorlalți, ca un semn de stimă reciprocă. Superioritatea morală astfel obținută poate compensa stupiditatea opiniilor cu privire la inutilitatea cunoașterii acestor limbi, pe temeiul reduționist că nu sunt limbi internaționale. Strămoșii mei de dincolo de Tisa, la Biserica Albă, vorbeau și ucraineana sau poloneza, dar erau și au rămas români.

Limbile internaționale devenite la un moment dat dominante, engleza, de vreo cinci decenii încoace, sau rusa, pe vremea imperiului sovietic, sunt nu doar constructoare de punți prin comunicarea pe care o permit, ci și vehicule ale colonialismului marilor puteri.

Aceste limbi nu trebuiesc respinse, așa cum o făceam cu rusa, proteste, ca liceeni în anii '50, dar nu trebuie nici a fi fetișizate, ca scopuri în sine. A vorbi spaniola, portugheza sau italiana, o variantă clasică a arabei sau chineza vor reprezenta calități de care românii (deveniți migranți în perioada Restaurației pe care o trăim din 1990 încoace) vor avea nevoie, în paralel cu vorbirea rusei, sârbei, bulgarei sau maghiarei, în zonele de contact.

Orbirea unor maghiari și a unor secui maghiarofoni din Ardeal mi se pare teribilă. În numele unor așa-zise interese unitare etnice, se uită diferențele de clasă în numele unor ipotetice interese de rasă, definite vag dar tocmai de aceea eficient în propaganda etnocentrică. Unii se îndreaptă spre ghetozarea comunitară și sunt obsedați de o agresivitate istorică față de români, masă privită ca omogenă, considerați principalii dușmani și principalii beneficiari ai dislocării imperiului dualist, orice altă temă geopolitică este subordonată scopului irealist final.

Așa cum am citit-o eu, istoria insulei Paștelui e pilduitoare pentru consecințele conflictualizării

endemice, în zona est-europeană. În „Insulă” se constituiseră două tabere care se băteau între ele. La un moment dat au apărut „europenii”, care au adus cu ei șobolani, boli și alte reguli. Și după intervenția „pacificatoare” aproape toți băștinașii de pe Insula Paștelui au fost practic decimați. Invoc ca ilustrare recente războaie din Balcani, situația din Ucraina, cea din Siria.

Când grupul etnic țigănesc, al cărui potențial economic, deci de putere la vârf, a crescut nemăsurat, grup actualmente dispersat, va solicita, prin liderii săi, autonomia teritorială în Ungaria, unde densitatea și agresivitatea unei părți a acestei comunități este semnificativă, eventual în nordul sau – de ce nu – chiar în sudul României, riscul acesta fiind mare, ungurii, toți maghiarii se vor trezi din acest vis recuperator și-și vor recâștiga vigilența spirituală și socială în favoarea intereselor reale, colaborarea cu vecinii, temperarea conflictului acum ațâțat. Sper.

Cu trei fronturi deschise, spre Serbia, spre Slovacia și spre România, plus presiunea demografică a valului de migranți orientali, politica actuală a Ungariei mi se pare sinucigașă.

Puțină istorie. Citesc un articol din 1883, scris I. G. Barițiu, fiul lui George Barițiu, semnat Camil, în „Observatoriul” din Sibiu: „Precum în numele libertății și al civilizațiunii s-au comis multe crime, precum în numele dreptății s-au comis și se mai comit multe ilegalități, asemenea s-au comis și se mai comit până în momentul de față multe păcate și nenumărate nedreptăți pe contul naționalităților ne-maghiare, în numele ideii de stat maghiar și a unității politice a națiunii maghiare. Aceste două noțiuni sînt invențiuni proaspete ale guvernului și ale politicilor maghiari.” „Cu toate că baza [...] istorică a vechiului stat austriac este federalismul, cu toate că regatul Sf. Ștefan este un stat federal, cu toate că dualismul însuși nu este decât o federațiune bilaterală *între două state poliglote* (s.n., d.c.), totuși vedem și simțim destul de amar că teoria modernă a dreptului de stat ungar nu voește să recunoască natura de stat poliglot al aceluia și susține și voește a decreta unitatea statului maghiar și a națiunii maghiare politice”. „Pactul dualistic încheiat între Austria și Ungaria, după catastrofa de la Sadova, nu a desființat unitatea statului vechi austriac, pentru că atunci ar fi trebuit să desființeze și unitatea dinastiei și a armatei, și, prin urmare, cei ce au încheiat acel pact nefericit, adică baronul Beust și Francisc Deak [...], nu l-au încheiat în numele națiunii politice austriace sau maghiare, ci în numele Austriei și Ungariei ca state poliglote”.

Conceptul de stat poliglot mi se pare interesant și nu l-am întâlnit până acum, în acest context.

Stat poliglot nu înseamnă stat multinațional. Asta mi se pare clar. Putem accepta, ca soluție de detensionare, stabilă, pentru a evita, de pildă, efectele crizei de identitate a maghiarilor, speriați de absorbție, aplicarea concretă a unei definiții organizatorice pentru România, pe baza noțiunii de stat poliglot, ca un deziderat al unor minorități, din vecinătățile *interioare*. Dar nu poate fi acceptată trecerea forțată, cu efecte destabilizatoare grave, de la stat poliglot la stat multinațional, cu perspectiva modificării granițelor și deci a statalității, fie pe calea constructivă integratoare dar inegalitară – Uniunea Europeană, fie pe cale distructivă, de dezmembrare în stătuțe provinciale, acțiunea violentă, din exterior dirijată, care a distrus Iugoslavia, e pe cale să distrugă Belgia, Spania. Tendința aceasta a produs depresii de forță și deci viduri geopolitice pe care marile puteri se grăbesc să le umple, să le cucerească economic și strategic.

Am explicat și voi mai încerca să le explic unor parteneri de discuție maghiari, care mai există, că dezmembrarea e aducătoare de nenorociri, că o soluție poate veni prin ridicare la alt nivel a discuției proiective, prin abandonarea modelelor retrograde și imaginarea negociată a unor soluții proiective superioare. Dar proiecția este valabilă și pentru România în raport cu Transilvania, Bucovina și Basarabia. Chiar cu Moldova întregită sau cu Bucovina, România nu va deveni un stat care să poată rezista presiunilor imperiale singur, știind că presiuni imperiale au suferit și suferă toate fostele state din lagărul socialist.

Egotismul naiv, al căutării unor soluții pe cont propriu, trebuie depășit, contextul nu mai este același ca în 1920. După ce a fost întreruptă de comunism, ducerea până la capăt a construcției naționale nu mai este posibilă cu aceleași mijloace. Construcția identitară, pentru toate statele pomenite, nu se poate realiza decât dacă conflictualitatea inerțială, remanentă va fi eliminată. Dacă nu suntem în stare să negociem ca între parteneri egali, fiecare în parte și toți laolaltă vom fi fagocitați de purtătorii politicilor imperiale, ajutați de „cominterniști capitaliști”, despre care știm cu toții că nu ne vor binele, că ne cer doar supunerea, execuția oarbă, disoluția într-o masă de consumatori acefali integrați, prin entropie globalizantă, în marea piață de desfacere a produselor fără identitate. Disoluția entropică a identității nu este singura soluție. Ne putem împotrivi prin unire.

15 martie 2013/1 iunie 2017

Aurel PANTEA

*Poeme*

În noaptea asta, ea pe toți i-a înnebunit,
sub lampioane era atîta pustiu,
cît nu încape nici o viață,
alcoolul era regele nostru imparțial,
pe toți ne privea ea, pe toți ne-a înnebunit,
era în noi o lene străveche din care se uitau amanți
la pulpele ei magnifice, la sînii ei crescuți
dintr-o mare nerușinare, cam pe atunci,
în clubul nostru și-a făcut intrarea
maestrul cu privirea verde de după fiecare oră,
iar ea, tăvălită sub lampioane, sub grele priviri
spunea șoptit o poveste imposibil de ascultat,
imposibil de spus, fără să auzi legiuni de voci,
venite din liniști de după toate întîmplările,
de după toate poveștile

Cînd ești dat afară din limbajul tău
și ajungi cerșetor într-o mare muțenie,
bucură-te de apusul graiurilor,
vor veni alte limbi și acele limbi te vor reinventa,
în noua ta viață se va naște iar o divinitate,
deocamdată vocile tale se pregătesc
de călătorie, deocamdată o divinitate bătrînă
și tu împreună cu ea nu mai sunteți
decît simple fapte ale unui limbaj care pleacă,

Doamne, lîngă tăcerile tale plîng
și nu mai am față

Aș spune că mă umplu de lumină,
dar nu e decît un joc
al timpului, revăd
după-amiaza aceea,
gesturile tale, îmi luai veșmintele
cu mișcări precipitate,
fiecare gest era răstit, parcă voiai
să alungi toate urmele trupului
ce a purtat acele veșminte
și să strivești mîngîieri de odinioară,
rămase speriate în memoria ta,
acum,
după-amiaza aceea
își varsă ultimele resurse de lumină,
însă e doar un joc al timpului
cu memoria
ce încă nu te lasă să pleci

Ține-mă de mîină. Iese străinătatea.
Ca o rugină. Venită din suflete rătăcite

O zi ca plumbul. Grea. Fără mesaje.
Vor mai fi astfel de zile. Opace.
Prinde-mă. Căderile au devenit un exercițiu favorit.
Cine te ține de mîină primește semnale clare.
Înaintați. Cu reperele toate ipotocate

Diminețile, aceste depozite reci,
unde se aud respirații bătrîne,
acolo spaimele, ca niște părinți buni,
găsesc miezul însuși al timpului
dintr-o copilărie înroșită de sfioșenii adormite,
mai stai cu mine, mai stai,
curînd va apărea mîna și va desena
chipul abia născutei tale morți

Am găsit un loc unde toată vremea
e seară,

nu știu dacă mi-l amintesc
sau îl imaginez, acum
acolo nu se știe dacă se vine sau se pleacă,
acolo dorințele se fac amurg
și chipurile se retrag

S-ar putea ca surîsul Katiei –
stă pe terasă, cu fața spre grădină -,
să prindă ceva din seara ce se anunță,
lumina e subțire ca pielea de copil,
dar poate veni din solitudini izbăvite, iar în acele
singurătăți nu se știe
cine și ce hotărăște

Seara asta are ceva împotriva ta,
te mîngîie insidioasă,
îți atinge coapsele, iar tu dispari,
foarte ușor vine peste tine un timp cînd nu te iubeam,
cu el vine seara asta,
pe el îl aduce peste viața ta de acum,
încît fac eforturi să mi te amintesc,
cazi și o arătare iese
din viața ta de pînă atunci,
și se face o lumină mare,
ce te îmbrățișează pînă uiți cine ai fost,
și simți în trup o singurătate
din care s-au retras toate privirile,
iar cînd te ridici, se înalță
lîngă viața ta
un vuiet de vieți netrăite,
precum însuși timpul ar fi rămas orfan,
și toate încep să se îndepărteze
în seri fără sfîrșit și fără soluție

O noapte întreagă cu morți dragi
mi te aduce, acum, fragilă
dintr-o primăvară îndepărtată,
tatăl meu murise în aceeași noapte, cînd noi ne
celebrăm dragostea
într-o vreme brună,
asta se vedea pe toate chipurile,
iar tu, printre femei în negru și plînsese
erai însăși inocența derutată,
toți te îmbrățișau,

purtînd pe chipuri viața și o tristețe venită din scurte
priviri spre cel mort,
era un april crud, strigat de exploziile anotimpului.
Acum, în silozul de întîmplări de după aceea, privirile
tale
de atunci
revin și fac din nou imposibilă moartea dragostei

La amintirea ta,
toate drumurile se deschid
spre grădini înflorite
Dragostea ta a intrat în oraș, privește trecătorii,
le pune o singură întrebare
și merge mai departe, nu se știe dacă există un răspuns
la întrebarea aceea
sau dacă acesta e felul ei de a se face prezentă:
punîndu-i fiecăruia o întrebare
la care nimeni nu știe să răspundă.
Acum, ori nu există un răspuns,
ori fiecare va trăi după aceea
cu o neliniște
fără de care nu se mai poate trăi.

cei cărora li s-a pus întrebarea
au chipul preocupat și par dedicați rezolvării unei
probleme importante,
în timp ce chipurile celor ce n-au fost întrebați
par ieșite din locuri
unde timpul își arată toate atrocitățile

Unii o poartă drept blazon,
alții o duc adînc în suflet,
ca pe o țară ce niciodată nu i-a renegat,
unii, ieșind în lungi plimbări,
o înfățișează ca pe-o fatalitate,
alții o obligă să vorbească despre viețile lor exemplare,
dar nici unul nu se întreabă
cîte pustiuri a străbătut,
și pe toate le poartă în ea, oferindu-le,
nici cîte vieți a lăsat în urmă,
pradă melancoliilor nemiloase,
așteptată ca o mîntuire,
refuzată în adunări zgomotoase,
se mulțumește cu un ungher al sufletului
sau construiește imperii
singurătatea, solitudinea, soledad

Și moartea e un exercițiu
de finețe.
Un simplu mod
de a privi timpul,
intens, pînă devine tăiș

O femeie de demult,
o faleză îndepărtată,
de ce le place femeilor să se pozeze lîngă faleze,
sunt de ajuns pentru a simți
tărîmul fără voce, liniștea, însuși luxul absenței

Am o vastă experiență în așteptări
la uși închise, știu să interpretez
zgomotele ce anunță deschiderea iminentă a unei uși.
Un scaun mișcat, scîrțîitul unei mese, tusea celui ce
trebuie să mă primească,
liniștea dintre două fragmente de conversație, rîsetele
sunt coduri ce mă apropie de fericire sau mă
îndepărtează
fără vreo șansă de mîntuire.

Azi, în curtea unui spital de psihiatrie,
am privit pacienții,
stăteau cuminți, înșirați,
ca niște rîndunele.

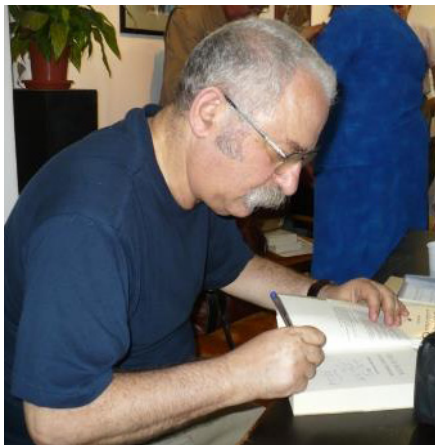


Ei au intrat dincolo de ușă, acum așteaptă.
Nici unul nu știe dacă se va întoarce pe ușa
ce s-a deschis
sau va aștepta la o alta
dincolo de care nu se aude nimic
doar o liniște mare, o foarte mare liniște

În memoria mea, tu nu mai exiști,
aud doar pașii mei într-o piață, seara, tîrziu,
cînd și nimicul înnebunește
de singurătate.

La fel cum ai șterge de praf
un obiect foarte îndrăgit,
pentru a vedea limpezimile lui de odinioară,
apare un chip
ce ne însoțește viețile,
încît se surpă în noi aparențele
pe care am mizat,
și ele nu erau decît mesageri umili
a ceea ce trebuia să vedem,
dar, acum, e tîrziu,
chipul face semne de departe
că drumul ce trebuia urmat s-a șters
și nu-l pot reface corurile noastre
ce cîntă ostenite, vai, atît de ostenite
Și tăcerea, și corpurile ei,
s-au adunat atîtea,
prin miezul serilor,
prin memorii rătăcitoare,
acolo se vorbește despre viață,
ca despre ceva de demult,
ca despre ceva străin, într-atît de robace au fost tăcerile
și corpurile lor,
într-o seară,
era mare pustiu și multă înstrăinare
în viețile noastre,
despre asta era cîntecul,
pe care îl aud,
acum,
înainte de a pleca,
înainte de a face promisiuni
despre care se știe
că nu se pot onora

Gheorghe SCHWARTZ



Harta ascunsă în petele de pe tavan

Câteodată, o clipă ne oferă revelații ce parcă deschid taine din amintiri de mult pierdute.

„Miliardarul neliniștit” Ravel Blok, autoritarul proprietar al concernului Blok, stătea culcat pe spate în cabana găsită ca printr-o nesperată minune divină, atunci când frigul, disperarea și foamea păreau că-l vor învinge. Rătăcit în Munții Cobaltici, cu forțele tot mai scăzute, singur, cutreiera de patru zile un deșert de zăpadă pe o porțiune de teren ce n-o putea regăsi nicicum pe harta primită în agenția de turism de la Lupla. Inițial, grupul a fost format din șase persoane, ei cinci plus ghidul. Plătit regește, acesta s-a făcut nevăzut încă dintr-a treia noapte. (Mai târziu, Blok avea să afle că individul, într-adevăr foarte bun cunoscător al locurilor, se angaja să ducă grupuri de călători prin atât de periculoasa trecătoare Lapitz, dar cerea plata înainte, o plată destul de pipărată. Pe urmă, îi rătăcea pe cei ce l-au angajat prin coclauri, de unde păcăliții era foarte puțin probabil să mai poată ieși singuri. După care îi părăsea, având grijă să le ia ori să le distrugă orice aparat cu care ar fi putut reface legătura cu civilizația. Ravel Blok avea să-l reîntâlnească pe ticălos în piața de pești din San Pedro, unde a alertat autoritățile. Dar până să reacționeze acestea, individul ar fi plecat cu un alt grup de călători prin Trecătoarea Lapitz. Probabil cu un alt grup de viitoare victime... Și foarte probabil, în convență cu cei ce ar fi trebuit să-l facă de mult inofensiv. După aceea, Ravel Blok nu l-a mai întâlnit niciodată.)

Rămași fără însoțitor, cei cinci au rătăcit la întâmplare mai multe zile, însă de fiecare dată drumurile alese se terminau brusc fie în fața unui zid de piatră, fie la buza unei prăpăstii.

Așa că primul a cedat, după cum era de așteptat, Luk. Luk a fost o matahală de om, doar că avea sensibilitatea unei domnișoare neprihănite. Când au dat de o adâncitură mai ferită de vânt și au făcut popas, Luk, lihnit de foame, la fel ca ei toți, s-a aplecat să bea zăpadă și, de sub omătul

curat luat în căușul palmelor, i s-a relevat un cadavru destul de bine conservat de ger. Apoi, săpând în zăpadă, au dat și de alte leșuri, unele mai recente, altele mai vechi. În vreme ce ceilalți se bucurau, sperând să găsească prin rucsacurile morților ceva de mâncat, lui Luk i s-a făcut rău.

Tot ce au găsit comestibil au fost două conserve de carne și câțiva biscuiți. Nici un telefon, nici o tabletă, nici un aparat de emisie recepție, doar carcasa spartă a unui radio *Wanderer*. Câteva hărți dovedeau că și stăpânii lor au încercat zadarnic să iasă la un liman și că scobitura aceea mai ferită între stânci nu era decât cimitirul pregătit de ticălosul ghid pentru cei ce-l angajau. Au început să mănânce și nici n-au observat că uriașul Luk era prăbușit pe jos. Fără viață. Probabil că priveliștea cimitirului de sub troieni în perspectiva propriului sfârșit a fost prea mult pentru el.

Al doilea a dispărut Robin. Nici el n-a reușit să se depărteze prea mult de sinistra „necropolă”, căzând într-o gaură adâncă acoperită de zăpadă. Și acolo, jos, se aflau mai multe leșuri. Cum a putut fi acoperită gaura aceea cu zăpadă? Cercetând mai atent locul, ceilalți au găsit un strat de crengi peste care s-a depus neaua. Un strat de crengi care nici el n-a putut ajunge întâmplător acolo. Ceea ce i-a alertat pe toți, fiind foarte probabil să se afle în mijlocul și al unor alte asemenea sinistre curse.

Al treilea a dispărut Don. Don chiar a dispărut! Rămași doar trei, au decis să părăsească cât mai repede acel loc macabru, chit că adâncitura ferită de vânt acționa cu forța unui magnet pentru orice rătăcit prin zăpada nesfârșită și atât de agitată de rafalele ce nu conteneau nici o clipă. Pășeau cu cea mai mare grijă, înțepând cu câte o creangă zăpada, testând în felul acesta fiecare metru înainte de a-l călca. Când au ajuns destul de departe pentru a putea crede că au scăpat de cimitirul cu tărâmul posibilelor capcane, Don a trăit un puternic sentiment de descătușare: fără să mai simtă furtuna, a început să chiuie și să alerge ca un copil. Ravel și Bimbo au încercat să-l tempereze, strigându-i că întotdeauna mai există posibilitatea și a unor crăpături adânci acoperite de zăpadă, chiar și fără să fi fost opera unor mâini criminale. Dar Don parcă și-a ieșit din minți: chiuind și alergând ca un bezmetic, asemenea unui câine scăpat din lesă, ar fi putut declanșa oricând și o avalanșă. Așa că, în timp ce Don se îndepărta de neoprit, Ravel și Bimbo au continuat să se deplaseze prudent. Don se îndepărta până ce nu l-au mai zărit. Și nu l-au mai zărit niciodată.

„Parcă am trăi «Zece negri mititei», a mormăit Bimbo, fără să știe cât adevăr spunea. Bimbo era dependent de medicamentele de care nu se despărțea niciodată. Când își administra doza zilnică se simțea bine, chiar foarte bine. „Mă, tu nu iei decât niște energizante!”, îl luau ceilalți peste picior. Doar că nu era nici pe departe așa. Bimbo a intrat în panică după ce a constatat că, după ce a mâncat câțiva dintre biscuiții găsiți în „cimitir” și și-a luat doza zilnică de leacuri, și-a uitat trusa acolo. O panică pe deplin justificată,

după cum s-a dovedit foarte curând. Ravel realizează că dacă se întorc, s-ar putea să-l piardă definitiv pe Don (ceea ce s-a și întâmplat). Dar nici nu putea să-l lase pe Bimbo singur, așa că a decis să se întoarcă și el. Numai că n-au mai găsit „locul blestemat”. „Acum ne-am rătăcit și mai definitiv”, se tânguia Bimbo. „Mai definitiv decât ce?”.

N-au mai găsit „locul blestemat”, n-au mai găsit trusa cu medicamente și, după doar două zile, Bimbo a început să aibă halucinații, să fie cuprins de spasme, și lui Ravel nu i-a mai rămas decât să-i vegheze ultimele ore. De ajutorat nu l-a putut ajuta, însă măcar l-a ferit de spaima de a fi singur, de a fi părăsit..., „de a muri abandonat ca o sălbăticuie”...

Ravel, rătăcit în Munții Cobaltici, cu forțele tot mai scăzute, singur, cutreiera de patru zile un deșert de zăpadă pe o porțiune de teren ce n-o putea regăsi nicicum pe hartă. Între timp, își bătea capul să-și amintească de „Zece negri mititei” și nu reuși să-și aducă aminte cum se termină povestea pentru ultimul „negru mititel”. „Îmi pierd și eu judecata, asemenea bietului Bimbo” și-a spus. Iar când a dat de cabana găsită ca printr-o nesperată minune divină, atunci când frigul, disperarea și foamea păreau că-l vor învinge, a crezut că are și el halucinații. Păi, ceea ce a găsit înăuntru nici nu putea fi realitate.

Ravel Blok n-a izbutit să-și amintească cum se termină istoria „celui de-al zecelea negru mititel”, în schimb, pătruns în cabana găsită ca printr-o nesperată minune divină, a avut mai multe revelații, „amintiri” pe care nu știa să le fi trăit în realitate. Și-a „amintit” astfel de uimirile călătorilor Jean de Plano Carpini și de cele ale lui Guillaume de Roubrouck plecați pe rând în veacul al XIII-lea creștin în căutarea Țării Regelui Preot Ioan! De ce „își amintea” tocmai de Jean de Plano Carpini? De ce tocmai de Guillaume de Roubrouck? Ravel nu-și amintea nici măcar să fi citit cărțile atât de des tipărite ale celor doi și, totuși, „privea” mongolii și tătarii venind din orizontul deșertic, minunându-se la rândul lor de portul și de obiectele europenilor. Din neverosimila cabană aflată în mijlocul deșertului de zăpadă, putea vedea afară, prin crăpăturile pereților de lemn, deșertul de nisip și putea respira tot pe acolo căldura înăbușitoare.

Totul devenise *altfel* și Ravel, păstrând logica reminiscențelor din propria sa experiență anterioară, nu mai avea nici un dubiu că și el, „ultimul negru mititel”, va împărtăși același destin ca și bietul Bimbo: temeri, apoi spaime, apoi indiferență și la sfârșit, sfârșitul, adică neantul. Îndepărtându-se de peretele de la miazăzi, de unde venea dogoarea, se sprijini de peretele de la miazănoapte, de unde, printre crăpăturile scândurilor, intra gerul. Iar la mijlocul odăii se afla un pat cu baldachin și acolo... acolo aerul era plăcut. Într-un colț, un frigider conținea provizii, iar o listă cu prețuri era afișată ca la orice hotel. Doar că Ravel Blok nu putu să înțeleagă nici limba în care era scrisă acea listă și nu cunoștea nici în ce monedă era apreciată marfa. Însă asta nici nu l-a interesat în mod deosebit. La

fel cum a înțeles că, dacă nu vrea s-o ia razna cu totul, nu are nici un rost să-și pună întrebări nici despre locul unde a nimerit, nici despre cine administra acel loc, nici despre nimic.

După ce și-a astâmpărat, după atâta foame, foamea, s-a trântit pe pat și a ațipit instantaneu. Obişnuit cu primejdiile, lui, deprins să doarmă iepurește în toate expedițiile la care participa, nu-i mai păsa de nici un pericol: „E limpede, a mai apucat să-și spună, trăiesc ultimele ore ca și bietul Bimbo: temeri, apoi spaime, apoi indiferență și, la sfârșit, sfârșitul, adică neantul. Acum indiferența.” După care îl înghiți un somn adânc. „Neantul?”.

Când se trezi, simți iarăși foame, mai mănca o dată pe îndestulate și, întins din nou pe pat, sesiză abia atunci că acoperișul baldachinului era dintr-un material străveziu prin care se vedea tavanul murdar de pete de umezeală. „Probabil că de aceea era nevoie de un astfel de acoperământ deasupra patului: pentru că tavanul nu e etanș”. Acesta a fost primul gând logic pe care l-a avut de când se afla în atât de neverosimilul adăpost. Primul gând logic, dar nu și corect, după cum va afla puțin mai târziu... Când și celelalte „gânduri logice” se vor dovedi greșite.

Ravel Blok a stat un timp nemăsurabil în neverosimila cabană aflată în mijlocul deșertului de zăpadă, de unde, prin crăpăturile scândurilor din peretele de la miazăzi te izbea dogoarea deșertului de nisip și răzbăteau amintirile niciodată trăite ale avatarurilor și uimirilor călătorilor Jean de Plano Carpini și cele ale lui Guillaume de Roubrouck, plecați pe rând, în veacul al XIII-lea creștin, în căutarea Țării Preotului Ioan și unde, prin crăpăturile scândurilor din peretele de la miazănoapte, pătrundea gerul. Așa cum nu-și putea aminti nimic despre cum se termină povestea „celui de al zecelea negru mititel”, nu-și putea aminti nimic nici despre celebrii călători din vremurile de demult, trimiși de mai marii lumii creștine să-l găsească pe miticul Preot Rege Ioan, în speranța de a forma cu el o alianță a credincioșilor întru Hristos împotriva cumpliților năvălitori ce se scurgeau din Orient asemenea lavei dintr-un vulcan activ sau asemenea puroiului dintr-un carbunc. Imaginile acelea fiind atât de vii, a trecut la peretele opus, sperând să-l poată depista în celălalt deșert, în deșertul de zăpadă, pe Don chiuind și alergând ca un bezmetic, asemenea unui câine scăpat din lesă. Sau pe ticălosul ghid conducând, probabil, la moarte un alt grup de drumeți ce habar n-au ce-i așteaptă.

Ravel Blok merge de la un perete la celălalt. La miazăzi, totul pare, deocamdată, să se rezume la mirările băștinașilor în legătură cu cei veniți de departe și la mirările acestora față de ceea ce îi întâmpină în drumul lor. Așa și în cazul lui Jean de Plano Carpini și, puțin mai târziu, al lui Guillaume de Roubrouck (sau Ruysbroeck, sau Risbrok, sau Risbrücke, sau Rüysbroeck, sau Rubruquis..., după cum e „botezat” acest călător în diferitele scrieri pe care Blok nu le-a parcurs niciodată. Și, atunci, dintre atâția călători celebri, despre care știa mult mai mult, de ce

„vede” și-și „amintește” tocmai de aceștia doi?) Băștinași și veniți nu încetează să se mire unii de alții, dar măcar nu se omoară între ei. Doar de mirificul Imperiu Creștin al Preotului Ioan nu dau nici călătorii și nu-l găsește nici Ravel Blok. Așa cum nu-i găsește prin crăpăturile din peretele opus nici pe Don și nici pe ghidul criminal. „Am asemenea speranțe și vedenii poate fiindcă mi-e greu să suport de bunăvoie prea multă vreme arșița dintr-o parte și, imediat apoi, gerul de dincolo. Și la miazănoapte și la miazăzi trăiesc oameni, dar nu într-o trecere atât de brutală de la cald la frig! Ori invers.”. Ravel Blok se bucură: parcă începe să gândească iarăși cât de cât logic.

Ravel Blok a stat o vreme nemăsurabilă în neverosimila cabană aflată în mijlocul deșertului de zăpadă, unde nu era nici atât de frig ca în atât de periculoasa și neprimitoare trecătoare Lapitz din munții Cobaltici și nici atât de cald ca în ținuturile străbătute de călătorii medievale în căutarea Țării Preotului Ioan. Și unde frigiderul din colțul încăperii se autoalimenta cu merinde în mod spontan. Cu timpul, s-a obișnuit să privească ore întregi prin crăpăturile scândurilor pereților fără a-i mai fi nici atât de frig la nord și nici cumplit de cald la sud și, chiar dacă, din confortul cabanei, nu i-a mai găsit nici pe Don și nici pe ghidul criminal, a deprins în labirintul albului orbitor al zăpezii câteva grupuri de cutezători luptându-se cu vântul turbat și cu troienele; și i-a putut urmări și pe nobilii călugări, ajunși prin celălalt labirint, cel al stâncilor și al nisipurilor, printre nestorienii și mongolii în *Marea Bulgariei* între Urali și Volga, apoi la Paskativ, în orașul Vendal, la Karakatai, la sud de lacul Balhas și i-a putut acompania și pe malurile lacurilor Alkal, Ulungen și Baikal. În neverosimila cabană aflată în mijlocul deșertului de zăpadă, Ravel Blok a avut parte de cea mai neașteptată inițiere. El, un mare negustor modern, obișnuit să citească GPS-ul și să-și ghideze viața după cele mai sofisticate aparate electronice, a pătruns în alte meleaguri și în alte vremuri. Când nu se uita prin crăpăturile scândurilor, stătea culcat pe spate pe salteaua moale a patului maiestuos, dormea sau privea prin acoperișul baldachinului dintr-un material străveziu tavanul murdar de pete de umezeală. Treptat și pe nesimțite, a început să priceapă atât înțelesul graiului călătorilor, cât și cele ale diferiților băștinași întâlniți succesiv, să descopere traseele ascunse pentru cei ce le priveau prea de aproape, să se descurce prin hățșuri și dune de nisip sau troiene de zăpadă, întrucât, după ce cerceta cu ochii prin crăpăturile scândurilor, descoperea prin acoperișul străveziu al baldachinului în petele de umezeală de pe tavan... hărți. Și a avut cele mai mari satisfacții ale vieții sale de negustor modern obișnuit cu cele mai sofisticate aparate, atunci când a reușit să facă legătura dintre ceea ce i se înfățișa concret în fața ochilor - drumuri, oameni și animale, câmpii, pâlcuri de verdeață și păduri dese, caravane în mișcare și așezări ascunse în peisaj, călători obosiți, războinici mărșăluind, tâlhari apăruiți ca din pământ, femei spălând pe malurile apelor, meseriași și pescari -, a avut cele mai

mari satisfacții când a reușit să facă legătura dintre toate cele văzute și reprezentarea grafică a hărții din petele de umezeală de pe tavan.

Ravel Blok a stat o vreme nemăsurabilă în neverosimila cabană aflată în mijlocul deșertului de zăpadă, unde nu era nici atât de frig ca în atât de periculoasa și neprimitoare trecătoare Lapitz din munții Cobaltici și nici atât de cald ca în ținuturile străbătute de călătorii medievale în căutarea Țării Preotului Ioan și unde frigiderul din colțul încăperii se autoalimenta în mod spontan cu merinde. Se simțea bine acolo, mai ales din clipa când a priceput să nu trebuie să se întrebe despre proprietarul cabanei și nici despre modul cum de avea tot timpul la dispoziție mâncare și băutură. Dar clipa care i-a oferit revelația ce i-a produs cea mai mare satisfacție a fost atunci când, culcat pe spate pe patul uriaș, a descoperit într-una dintre petele de pe tavan harta în relief a Munților Cobaltici, harta în formatul pentru turiști primită de la agenția din Lupla și pe care a studiat-o în amănunțime, așa cum a făcut întotdeauna înainte de a porni pe un drum parcurs pentru prima oară. Da, ceea ce a crezut inițial a fi urma umezelii pătrunse prin tavan era de fapt o hartă extrem de fidelă a locului unde se afla. Adică nu a locului, ci a întregii regiuni. (A întregului mapamond, cum va constata mai târziu.) Astfel a putut recunoaște micul oraș Lupla, de fapt o așezare de doar câteva mii de locuitori, dar capăt de autostradă, de cale ferată și port la ocean. La Lupla găsești hoteluri la prețuri accesibile, sucursalele unor bănci, acces la internet, un post de televiziune care transmite nonstop informațiile atât de utile despre facilitățile oferite celor în trecere, precum și buletinul meteorologic necesar – vital! – pentru călători. Și, desigur, se învecinau acolo, una lângă alta, numeroase firme turistice, întrucât Lupla nu este doar poarta trecătorii Lapitz, ci și o stațiune alpină apreciată atât de iubitorii sporturilor de iarnă, cât și de bolnavii veniți aici la un sanatoriu celebru pentru cure la altitudine. Ravel nu trebui decât să-și obișnuiască ochii cu „pata de umezeală” și reuși să deosebească toate acele puncte din Lupla, localitatea unde n-a zăbovit decât o singură zi și pe care abia astfel a ajuns s-o cunoască mai bine. Mult mai bine.

N-a reușit să se descurce mai departe până ce a căutat răspunsuri logice: de ce poate vedea prin crăpăturile pereților marea de zăpadă și nisipurile deșerturilor orientale, de ce i s-au înfățișat în fața ochilor tocmai doi călători din evul mediu, călători despre care până atunci nici n-a știut că au existat, de ce îi poate urmări cu privirea pe aceia și nu pe alții. Abia cucerit de harta de deasupra capului, nu l-au mai preocupat asemenea întrebări și a izbutit „să plece” din Lupla în trecătoarea Lapitz.

Abia când a încetat cu asemenea întrebări, a căutat și a găsit drumul parcurs la indicația ticălosului ghid, precum și refugiul de sub stâncă, unde moartea lui Luk s-a adăugat numeroaselor morți ale celorlalte victime ale sinistrului criminal. Localizând acel punct pe harta din petele de umezeală de pe tavan, peste câteva zile a reușit să recunoască, tot acolo, și traseul urmat în continuare

împreună cu Don și cu Bimbo, apoi doar cu Bimbo și, pe urmă, singur. Mai trebuia doar să găsească pe harta de pe tavan și neverosimila cabană aflată în mijlocul deșertului de zăpadă. De o va găsi, și-a spus, va afla și pe unde să plece mai departe. Petele de pe tavan consemnau tot, chiar și temperaturile, trebuia doar să înveți s-o citești. (Asta deși nu-i venea deloc să plece mai departe: unde se afla nu era nici frig și nici cald, în vreme ce afară, într-o parte era groaznic de frig, iar în cealaltă parte era groaznic de cald. Iar frigiderul din colț se autoalimenta fără încetare. Deocamdată, nu-i venea deloc să plece mai departe... Lista de prețuri de deasupra frigiderului, afișată ca în orice hotel, nici n-o pricepea, așa cum nu cunoștea nici numele banilor de pe ea, așa că s-a decis să nu-i dea importanță: dacă nu-și putea explica nicicum felul cum se autoaprovizionează frigiderul singur, însă era dependent de acele produse, atunci n-avea rost să-și mai pună și alte întrebări. Neverosimila cabană l-a învățat că nu trebuie să caute o logică într-o altă ordine, unde oricum nu are – încă? – acces.)

Nu-i venea deloc să plece mai departe, mai ales că-l pasiona tot mai mult să descifreze incredibila hartă, așa că, până una-alta, căută ieșirea din labirintul trecătorii Lapitz. O găsi și, mai mult decât atât, întâlnește pe traseu și diferiți drumetși, unii mergând pe drumul bun, alții rătăciți fără speranță de a mai scăpa vreodată din câte o potecă înfundată ori dintr-o cărare ce se învârtea în cerc. (Dar aceia nu-și dădeau seama că bat pasul pe loc întrucât decorul se schimba continuu din pricina vântului ce muta neîncetat troienele dintr-un nimic într-alt nimic.) Ravel stătea întins pe pat și urmărea toate acestea ca pe un film 3D, așa cum a văzut el pentru prima oară la un cinematograf din Amsterdam, iar, dacă mișca doar puțin capul într-o parte ori în cealaltă, îi apăreau pe hartă alte secvențe, din alte locuri, cu alți figuranți.

După o vreme, și-a dat seama că scenariile diferite nu făceau decât să-l deruteze, așa că se străduie să rămână doar la imagini din trecătoarea Lapitz din Munții Cobaltici și, pentru a-și mai odihni privirea, la traseele orientale ale călugărilor din veacul al XIII-lea. Asta pentru că a observat că privind prea mult un singur peisaj, ochii îi oboseau, începeau să lăcrimeze și imaginile se încețoșau tot mai tare. De aceea, nu se impacienta nici când priveliștile îi scăpau de sub control și, probabil fiindcă și-a schimbat abia perceptibil poziția, îi apăreau în câmpul vizual cu totul alte ținuturi cu alte personaje. S-a întâmplat chiar să dea peste localități pe unde chiar a fost aievea ori peste niște figuri istorice celebre din diferite perioade. Harta era tot mai clară, pe măsură ce se deprindea cu ea și părea să cuprindă în amănunte tot mapamondul. Însă nu zăbovea prea mult aiurea și se întorcea la cele două „filme” de la început: la trecătoarea Lapitz și la deșerturile orientale de demult.

„Este ca un fel de „google maps” și-a spus Ravel, iar harta parcă l-a auzit și a redevenit un simplu grup de pete pe tavan. S-a transformat iarăși în hartă abia când Ravel a convenit că aplicația „google maps” nu prezintă

decât peisajele brute din momentul când au fost filmate, pe când petele de umezeală de pe tavan, redevenite hărți, oferă nu doar decorul, ci și dinamica acțiunii cu personajele din diferite perioade. De ce din anumite perioade? Iarăși întrebări? În neverosimila cabană, găsită ca printr-o nesperată minune divină, întrebările își primesc – dacă își primesc... – răspunsurile doar treptat.

Așa că după ce mai cutreieră ținuturi și timpuri, fu uimit cât de simplu este totul văzut sus pe harta de pe tavan și trăi satisfacțiile cele mai mari ale vieții sale când hoinărea prin clipa ce-i oferea revelații ce parcă deschid taine din amintiri de mult pierdute. Parcă? Priveliștile ce i se ofereau prin crăpăturile scândurilor pereților cabanei îl făceau să cunoască personal lume și locuri pe care nici un călător atât de umblat ca el nu le-ar fi putut întâlni în viața limitată a unui om. Apoi, harta din petele de umezeală de pe tavan îl dădea posibilitatea de a verifica, de a localiza și de a face conexiunile a tot ce a văzut. Era o trăire copleșitoare aceasta, o cu totul altă percepere a lucrurilor, un alt ritm de asimilare, o viziune diferită. (Printre altele, Ravel și-a dat seama de ce nu mai au rost, de ce mai mult îl încurcau întrebările aduse „de afară”.)

Brusc, Ravel Blok simți că, dacă va mai întârzia în neverosimila cabană găsită ca printr-o nesperată minune divină, nu va mai avea puterea de a o părăsi nicicând. Or el, negustor de mare succes dintr-un timp definit, cu o familie de care îi era tot mai dor, posesor al unor obiecte de care îi era, de asemenea, tot mai dor, cu niște tabieturi *acolo/dincolo* pe care era pe punctul de a le pierde definitiv, avu brusc sentimentul că dacă va mai întârzia în neverosimila cabană găsită ca printr-o nesperată minune divină, va pierde viața logică, singura viață de care era și mai este conștient.

Așa că se scutură, căută pe harta de pe tavan calea cea mai sigură și cea mai scurtă de ieșire din Trecătoarea Lapitz, își luă rucsacul și câteva merinde din frigider și... Și se întreabă dacă nu cumva, odată ieșit în viforul de afară, conștiința drumului arătat de hartă va dispărea. Și dacă nu cumva va trebui să dea socoteală, ca la orice plecare dintr-un hotel, pentru cele consumate din frigider. Și dacă... dacă totul n-a fost decât o halucinație asemenea halucinațiilor trăite de Bimbo în drumul spre neant.

Ajuns acasă, după ce și-a rezolvat toate treburile cu bine, ca întotdeauna, Ravel Blok a dat peste un adevărat șantier în frumoasa sa vilă. Ravel Blok este un magnat cunoscut în toată lumea, dispunând de mii de angajați, așa că nici n-ar trebui să se aventureze în călătorii atât de riscante, asemenea celei care l-a dus în atât de periculoasa Trecătoare Lapitz din Munții Cobaltici. Concernul Blok are destui reprezentanți în toată lumea apti să îndeplinească misiuni pe orice meridian. Doar că în Ravel continuă să sălășluiască spiritul străbunilor Blok, cei ce au pus bazele imperiului comercial bătând personal în lung și în lat pământul cu picioarele, cu corăbiile, cu diligența, cu

trenul și cu avionul. (Un bunic a finanțat și a participat la o expediție în Arctica, iar tatăl lui Ravel chiar a plătit cu viața o misiune de cartografiere a unor întinderi neumblate din junglele tropicale. Nu demult, Gunar, al doilea fiu al lui Ravel, tocmai s-a înscris pe o listă exclusivă de călători ai unei expediții spre Marte. Din această pricină, atât de celebrii membri ai dinastiei Blok, personaje nelipsite din paginile tabloidelor, mai sunt numiți și „miliardarii neliniștiți” și nimeni nu-și poate explica modul prin care curba profitului afacerilor trustului Blok este mereu ascendentă.)

Sosit acasă, după ce și-a rezolvat toate treburile cu bine, ca întotdeauna, Ravel Blok a dat peste un adevărat șantier în frumoasa sa vilă. Deoarece cei trei fii, Alex, Gunar și David, s-au mutat la casele lor, Mama Blok a decis să schimbe generoasele destinații ale spațiilor din impozanta clădire în conformitate cu noua situație. Ravel, un șef autoritar în birourile concernului – chiar mai mult decât autoritar... -, fiind preocupat doar de afaceri, soția e cea care se îngrijește în mod exclusiv de familie și de gospodărie, fiind convinsă că astfel își protejează soțul de grijile mărunte. Iar soțul găsește situația aceasta perfect convenabilă. (La nunta mezinului David, eveniment copios reflectat în tabloide și în programele de televiziune, Ravel se afla la mii de kilometri, parafând un contract cu foarte multe zerouri, dar oferindu-și și câteva zile de surfing lângă o plajă cu nisip de aur pe o insulă din Pacificul de Sud.)

În mod normal, magnatul n-ar fi fost deranjat de șantierul de acasă, el și așa petrecând multă vreme în biroul său de la etajul 24 al PALATULUI BLOK, iar vila era suficient de spațioasă pentru a putea să-și găsească oricând un provizoriu loc liniștit și acasă. De pildă, în aripa de sud, unde mansarda n-a mai fost folosită de zeci de ani. În copilărie, acolo și-a găsit Ravel Insula lui Robinson Crusoe, petrecând multe după-amiezi printre cufere vechi și obiecte demult părăsite. Și tot acolo a cunoscut primele momente de dragoste cu Lisi, fiica bucătăresei, blonda cu doar câțiva ani mai mare decât el.

Deși Mama Blok a avut grijă să-i amenajeze o cameră de zi confortabilă la etajul întâi și un dormitor de acum redesenat și remobilat pentru amândoi, Ravel a urcat în mansarda pe care soția i-a spus că urma s-o transforme în spațiu pentru oaspeți și loisir. În spațiul generos al vechii „Insule Robinson Crusoe”, era prevăzut să fie amplasată sala pentru biliard. Șeful sosise acasă de pe drum doar de câteva ore, făcu un duș, își schimbase hainele, luă un prânz frugal și mai trecu și pe la trust. Apoi, în spațiul preferat al copilăriei sale, luă în mână câteva obiecte părăsite și se așeză în vechiul fotoliu al cine știe cărui strămoș.

Închizând ochii, trebui să-și recunoască trecerea anilor: începea să obosească până și el. Păi, călătoria lungă, revenirea acasă, problemele de la birou... Da, dar Ravel Blok nu era obișnuit să obosească! Ațiți.

Când a deschis ochii, a văzut că o mână ușoară l-a acoperit cu o pătură în timpul somnului, iar prin hublourile

mansardei se strecurau primele raze ale soarelui de vară. A rămas îndelung cu ochii în zare și... și la tavan. Aripa de sud a vilei – un adevărat castel cu aproape treizeci de încăperi – n-a fost folosită de ani mulți, iar mansarda de când copilul Ravel n-a mai călcat pe acolo. Da, era cazul să fie recondiționată: lăsând la o parte praful așternut peste tot, locul era invadat de numeroase obiecte abandonate, piese de mobilă disparată, păianjeni și... pete de umezeală pe tavan.

– De camera aceea să nu se atingă nimeni! a decretat Ravel Blok, coborând scările. Așa că soția, înțelegătoare, a găsit o altă încăpere pentru masa de biliard. Iar Ravel a început să petreacă mai multă vreme acasă și să se retragă tot mai mult timp în „Insula Robinson Crusoe”. Câteodată rămânea acolo zile întregi, dar nimeni nu se mira de orice făcea „miliardarul neliniștit”.

Care a privit atâta vreme petele de umezeală de pe tavan până ce a început să deslușească harta și în mansarda casei sale. Și a văzut că și acolo poate să cuture meleaguri rupte din vremuri, să cunoască oameni de mult dispăruți și credințe și obiceiuri pe care nici măcar nu și le-ar fi putut imagina înainte.

Într-o zi, fiind nevoie urgentă de Marele Blok pentru niște decizii importante la trust, l-au căutat în mansarda lui și nu l-au găsit, deși servitorii spuneau că l-au văzut urcând scara îngustă, însă nu l-au mai văzut și coborând-o. Dar nimeni nu s-a impacientat prea tare nici când „miliardarul neliniștit” a lipsit deja de peste o lună. Trustul Blok este un mecanism perfect, apt să funcționeze la același nivel fără rateuri, chiar și în lipsa comenzilor venite de la creierul său. (E drept că „la același nivel”, dar fără a se dezvolta ca de obicei. Dar și fără a lucra în gol.) Iar soția lui Ravel, mama copiilor săi, Mama Blok, știa că bărbatul ei are o familie de care îi este tot mai dor, că este legat de niște obiecte de care îi este de asemenea tot mai dor, că este dependent de niște tabieturi la care nu este niciodată dispus să renunțe. Soții Blok sunt căsătoriți de prea mulți ani pentru ca ea să nu-i știe gândurile, chiar și când el nu este de față.

Iar el, Ravel Blok, „miliardarul neliniștit”, străbătând meleaguri rupte din vremuri, cunoscând oameni de mult dispăruți și credințe și obiceiuri pe care nici măcar nu și le-ar fi putut imagina înainte, aflat tocmai într-un iglu bine protejat de viscolul de afară, brusc, simte că, dacă va mai întârzia în neverosimilul adăpost găsit ca printr-o nesperată minune divină, nu va mai avea puterea de a-l părăsi nicicând. Or el, mare negustor de succes dintr-un timp definit, cu o familie de care îi este tot mai dor, posesor al unor obiecte de care îi este de asemenea tot mai dor, cu niște tabieturi pe care pe toate este pe punctul de a le pierde definitiv, are brusc revelația că, dacă va mai întârzia în meandrele hărții, va pierde viața logică, singura viață de care este conștient.

Câteodată, o clipă ne oferă revelații ce parcă deschid taine din amintiri de mult pierdute. Și se întâmplă ca o altă clipă să le închidă de parcă nici n-ar fi fost.

Constantin ABĂLUȚĂ**Insula secretă a lui Prometeu****Cap. 1**

Atunci când sun vine cineva și-mi aduce un covrig și un pahar cu apă. Dacă-i cer portocale, peste câteva minute îmi aduce o portocală. Pe fereastra odăii se vede o curte mare cu trei copaci. Copacii au trunchiul negru, frunze verzi. Cerul e albastru printre crengi. Nu văd prea departe. Acolo unde se termină curtea parcă sunt alte case. Casele și copacii, ce lucruri frumoase. Dacă pe case ar crește iarbă ar fi și mai frumos. Încerc să nu-mi mai rod unghiile. Desfac portocala. Dau drumul la radio. Am stricat televizorul, nu-mi place. Sunetele se-mprăstie în toată camera, se lovesc de pereți și e bine. Sunetele mă duc departe și miros a portocală. La ora unsprezece apare bătrînul în balcon. Citește un ziar și eu îi fac cu mîna. Îmi răspunde în același fel. Îi fac semn să-mi arunce ziarul, dar el nu-nțelege. Nici n-aș vrea să mi-l arunce. Cînd e soare ziarul e înșorit. Unde să pun ziarul? În odaie nu e loc pentru ziar. Ziarul se citește pe balcon. Uneori dimineața nu văd cînd vine poștașul. Nu văd cînd aduce ziarul. Poate aduce mai multe ziare odată. Dar bătrînul le citește pe rînd, cite unul în fiecare zi. Și ziarul e un lucru frumos, dar de departe. În odaie n-am loc pentru ziar. Cînd vine Gică umbra lui îmi intră în odaie. El îmi aduce cămăși călcate. Mă scoate la plimbare în curte. Deschide pentru mine porțile grădinii. Porți încuiate pentru cîini. Cîinii strică florile. Noi ne plimbăm și florile înfloresc. Mă dor genunchii cum văd o bancă. Cînd plouă Gică nu vine. Atunci n-am nevoie de cămașă călcată. Grădina din copilărie era alta. Mama făcea sarmale. Grădina toată mirosea a sarmale. Moș Crăciun mirosea a sarmale. Acum am locul meu. În grădină plouă. Dacă sting lumina e noapte. Pot să sparg veioza. Dacă sparg veioza nu se mai face ziuă niciodată.

Cunosc locul unde pun palma pe zid. Mă așteaptă, e cald. Nu vreau să-l spun nimănui. Nici Gică nu trebuie să-l știe. Cămășile nu le calcă Gică. O femeie le calcă. Femeia stă în pod. Nici cămășile nu cunosc locul meu pe perete. Pun palma pe zid doar atunci cînd sunt gol pîn'la brîu. Sonia o cheamă pe femeia care calcă rufe. Cămășile se calcă în pod. Cînd plouă pe țigle cămășile se usucă. Mama călca pe-o scîndură învelită într-un pled. Îmi plăcea să mîngîi pledul. Într-o zi, bătrînului i-a scăpat ziarul în curte. Mama m-a pălmuit. Pledul m-a mîngîiat pe obraz. La unsprezece și douăzeci și cinci pe balcon nu mai e nimeni. Nici bătrîn, nici ziar. Îmi dezbrac cămașa și pipăi locul meu pe perete. Arunc cojile de portocală la coșul de gunoi. Ziarele se aruncă la coșul de gunoi. Am patruzeci și cinci de ani. Am cincizeci și cinci de ani. Îmi lipsesc doi dinți. Mi-au dispărut într-o noapte cu fulgere. Gică a adus un doctor care m-a pansat. Pansamentul avea gust de lămîie stricată. Mi-au luat oglinda din cameră. La radio ascult piese. Vocile ocolesc pe lîngă pereți și apoi vin la mine. Nici ele n-au habar de locul meu. Tot citind în ziar bătrînul s-a ramolit. Soarele trece prin ziar și vine la mine. Se așează pe mîinile mele. Mama m-a dus la lac și soarele mă fugărea. Gică nu bate la ușă, doar intră. Nu vreau să vă fac rău zice. Covrigul și apa zic. Nu-mi da portocala, încă n-am cerut. Așa e cazul, e bine să știi. Ce om și Gică ăsta! Deschide ușa și se uită la mine. Parcă ar citi într-un ziar. În odaie nu-i nici un ziar, îi spun. Să vă aduc unul? spune. Închide ușa și parcă-l văd că se repede la chioșcul cu ziare. O să-i dau cu ziarul în cap. Mama îmi citea dintr-o carte. Era singura carte din odaie. Era despre unul plin de bube și de ghinioane. I-a ars casa. I-a murit soția și copiii. Capre, cămile, tot ce-avea s-au făcut scrum. Asta carte! M-am obișnuit și fără doi dinți. Mestec covrigul doar în partea ailaltă. Apa nu știe că n-am doi dinți. Portocala are coajă. Coaja o arunc în pubelă. Dimineața, de pe balcon, bătrînul îmi face semn cu mîna.

Mi-au adus în odaie pe cineva. Nu-l văd dar mi l-au adus. Altfel cum mi-ar fi crescut la loc cei doi dinți? Capre, cămile, s-au făcut scrum. Singura carte din odaie. Cel care-a venit în odaia mea e și el singur. Nu citește ziare. Mama lui i-o fi citit și lui din carte. Înainte să adorm îi aud vocea, dar nu înțeleg ce spune. E altfel decît vocile de la radio. E în odaie la mine, de-aia! Copacii stau în noapte și omul stă în odaia mea. Gică nu vrea să recunoască. Spune, vi se pare. Îmi dă o portocală. Țip, n-am cerut-o! Crede că-s uituc. Dă-i-o celui alt. Dar el pleacă trîntind ușa. E supărat că m-am prins. Cred că tipul mă spionează. Vrea să-mi afle locul meu pe perete. Eu ating locul doar noaptea, în treacăt, cînd merg la toaletă. Nu-mi scot pijamaua. Nu mi-e teamă: pijamaua nu vede pe-ntunerice. Aud fluieratul trenului. Gică spune, gara nu-i departe. Aș putea pleca

într-o noapte. Ar trebui să strâng un vraf de ziare și să plec. Ziarele poți să le-arunci pe drum ca să poți veni înapoi. Dacă e cazul. Dacă aș vrea să vin înapoi. Când vreau, pot. Bătrînul nu mai apare zilnic în balcon. Poate a luat trenul și-a plecat. Tata mă lua cu trenul, era controlor. Mama stătea în gheretă la debarcader și vindea bilete. Când n-avea mușterii mă plimba cu barca pe lac. Unde sunt? În odaie sau pe lac? Închid ochii și sunt unde vreau. Dacă trenul nu șuieră tata e mort. Gică intră în odaie, îi dau cu ziarul în cap. Bate la ușă, îi spun! Poate sunt pe lac și gata să mă-nec. Bădăranule! Cel din odaie cu mine poate că-i om pașnic. Gică nu-i aduce de mîncare. Nu-i dau din covrigul meu, l-aș jigini. Nici apă, ar fi prea intim. Și cum el nu cere portocală...Aveam o colecție de bilete: de tren (carton verde și maron) și de bărci (hîrtie gălbuie). Le țineam într-o cutie de tablă *TAHAN HALVA*. Puteam să mor cînd fulgerul mi-a răpit dinții. Când mi l-au adus pe străin, mi-au crescut la loc. Carton verde și maron, hîrtie gălbuie. Poate că voi pleca cu trenul ori cu barca. Gică nu va afla nicicînd locul meu pe perete.

Îl înmormîntează pe străinul de la mine din odaie. Au adus străchini și blide ca să le dea de poamnă. Dacă n-a aflat locul, l-au omorît. Îmi pare rău de el. Dacă aș fi știut ce-l paște...Nu, nici atunci...Dacă divulg locul de pe zid mor eu! Oricum, pe tip nu l-am văzut niciodată. Gică spune, n-aveai cum să-l vezi. Acum îi convine să spună asta. L-au omorît și n-o să-l mai văd. Femeia mi-a călcat îngrozitor cămașa de doliu. Plină de cute. I-am azvîrlit-o în față lui Gică. I-aș fi băgat portocala pe gît. Dar el, prevăzător, nu mi-a adus-o. Nu mai încerca să mă convingă că-n odaie nu e nimeni. Cu toate că un mort e nimeni. Chiar dacă nu-l vezi, un mort e nimeni. Sărmanul. Stă printre blide, străchini, vin și colivă. Parcă miroase și a sarmale. La-nmormîntări se fac sarmale? Mama nu mi-a spus. Tata era tot timpul plecat. Copacii negri cu frunze verzi mă lasă să ies la fereastră. În grădină plouă și-aud vocea mortului cum umblă prin odaie. E altfel decît cele de la radio. Când tace, aud picăturile de ploaie. Dacă Gică ar fi cunoscut-o pe mama. Întotdeauna cîteva furnici umblă pe fața mortului. Nu-i nevoie să le vezi ca să fii trist. Dar dacă mortul e în camera ta te-ntrebi. Poți, dacă vrei.

Pe seară Gică mi-a adus portocala. Că i-am cerut-o. Mi-a pus-o în palmă și mi-a spus, astăzi ai avut o zi mai bună. A zîmbit, sigur c-am avut. Le știe el pe toate. Păi mi-am amintit toate cele 5 tăieturi din ziare. După fiecare gîndeam. Le comentam. Prima tăietură. Pe 15 septembrie 2005, săpînd în grădină, țăranul Vasile Dumba din satul Căciulați, a găsit o sticlă. Înlăuntrul ei era un mesaj care suna așa: *Titanicul se scufundă. Eu îmi fumez țigara sub pămînt. Doctor Wilhelm Cooper*. Mesajul e autentic. Doctorul Cooper a fost găsit pe

lista pasagerilor Titanicului. Scrisul este olograf. S-a găsit o rețetă de-a doctorului și s-a făcut comparația. Autoritățile locale ale comunei Căciulați au deschis o anchetă. Cei care știu ceva despre acest incident sunt rugați să se adeseze redacției. Sfîrșitul primei tăieturi. Acum gîndurile mele. Titanicul nu s-a scufundat la Căciulați. Scrisul e autentic. Portocala e mai acră decît de obicei. Scrisul e de pe Titanic. Sticla a plutit pe vreun curent freatic A ajuns la Căciulați, prin fîntînile oamenilor. La cutremurul de pămînt din '77 a luat-o razna pe sub pămînt. O să-l pun pe Gică să scrie la redacție. Nu azi. Mai aștept o vreme. Poate-mi vin și alte idei. Arunc cojile portocalei în pubelă. Zi bună, desigur.

Azi mi-au adus în odaie o bicicletă. Nu le-am cerut-o. Bicicleta e albă cu pete negre. Ori neagră cu pete albe. Poate c-a fost a unui orb. Are claxon și schimbător de viteze. Pun bicicleta la fereastră. S-o vadă bătrînul de vizavi. Tot citește ziarul, să vadă și bicicleta. Poate-i bicicleta mamei. Așa s-ar explica de ce mi-au adus-o. Dar ei neagă că mi-au adus vreo bicicletă. Dacă sun din clopoțel, ei spun că nu aud. Spun Ei dar vorbesc de Gică. Dar și de toți din spatele lui. Trebuie să fie mulți. Multe case, mulți oameni. Gică nu-i de capul lui. Gică se plimbă printre cei trei copaci din curte. Cu mîinile la spate. Ca o patrulă. Ca unul care n-are ce face. Întotdeauna cînd moșul nu-i pe balcon. Dacă-aș putea să mă plimb cu bicicleta. Ca în copilărie pe strada ploii. Că era-nclinată și bicicleta hop la vale. Economiseam picioarele. Poate-i bicicleta omului de-a stat la mine-n odaie. Dar așa a murit demult. Pe cînd aveam șizeci și trei de ani. Țin și acum minte că vocea lui alerga pe lîngă pereți. Și că l-au înmormîntat cu fanfară. Da' toba s-a spart, buf. Nu suflau decît goarneau și era caraghios. Ăla mergea cu toba spartă și făcea din gură *Bumm-bumm-bumm*. Mortu' lu' pește! De mi-l aduseseră în cameră să spioneze. Orbul, mortul ori mama? A cui e bicicleta? Le-aș da cu portocala-n cap. Le-aș băga cojile pe gît. Gică se plimbă printre cei trei pomi. Face slalomuri. Vedeau-l-aș pe bicicletă. Făcînd opturi printre copaci. Gică e o pramatie. Stau aici în odaie și știu asta foarte bine. Scuipe pe Gică. Poltron, mincinos. Poate că-i bicicleta lui. A trimis-o să spioneze. Oricum, am înghesuit-o într-un colț. Am acoperi-o cu un pled. Noaptea mă scol și sun din clopoțel. Vreau să sun tot timpul din clopoțel. Atenție, atenție, mesaj de pe Titanic. Găsit în România, în grădina unui țăran. Numele? Al meu? Nu. Al țăranului! Îmi scapă. Pentru moment. Tăietura numărul unu. Claxonez cînd îmi place.

Astup cu palma locul meu pe perete. Și așa e-un alt mesaj de pe Titanic. Locul meu e fără cusur. Am cincizeci și cinci de ani. Ironia pereților. Cei fără ferestre. Fără fereastră nu-l văd pe bătrînul cu ziarul. Am degete reci. Pe strada ploii bicicleta cobora singură. A nimerit în curtea unui om. Am pus frîna. Omul stătea

pe un scaun. Avea ochelari de soare. A vrut să-mi dea ochelarii de soare. Nu era cazul. I-am mulțumit totuși. Scaunul era de plastic. Galben. Nu vreau ochelari de soare, am țipat. Mai bine i-aș fi dat lui bicicleta. Intrase în curtea lui. Părea normal. Gică zice, nu vreau să-ți fac rău. Precis că-i bicicleta lui Gică. Gică-i mincinos. Cauciucul din spate e spart. Iar îmi rod unghiile. Mama avea o capră. O mulgea și-mi da lapte. Îmi băgam degetele-n cană și așteptam. Când degetele se-nmuiau, le sugeam. Poate c-am greșit. De-aia tot spune Gică că nu vrea să-mi facă rău. Chiar dacă am greșit, nu-mi face rău.

Azi mi-au adus în odaie o gogeamite bibliotecă. Circulară. Mult mai mare decât odaia mea. Terfeloage atîrnă din rafturi. Patul meu și masa au rămas la mijloc. Oriunde mă-ntorc: terfeloage. N-am de gînd să mă ating de vreuna. Mi-e frică să nu se prăvălească. Mucegăite, rupte, cui i-or trebui? Gică face pe nizon. Pramatie. Ca și cînd nu mi-ar fi adus el biblioteca. Dar eu n-am murit și gîndesc. Nu-s de pe Titanic. Mușc din portocală. Beau apă din paharul meu. Ușa se-nchide, Gică pleacă. Se duce să-și repare bicicleta. Noaptea a căzut o foaie dintr-o terfeloagă. Era lună. Foaia a plutit prin aer. Avea culoarea gălbuie a biletelor de barcă. Colecția mea dinspre mamă. Rafturile bibliotecii au culoarea biletelor de tren. Colecția mea dinspre tată. Dacă n-ar fi biblioteca aș merge pe bicicletă. Acum nu-i loc. Covrigul în formă de opt. E bun că are două goluri. Două goluri sunt mai bune decât unul. Toată lumea mîncă pîine. Pîinea n-are goluri. Ce oameni, domle! Nu am de ales. Cu ei defilez. Cu Gică, cu Sonia. Pe Sonia n-am văzut-o niciodată. Un nume de femeie stă în pod. Îmi calcă mie cămășile. Gică mi le aduce una cîte una. Așa cum citește bătrînul ziarele. Unul cîte unul. Doar că ziarele nu țin de cald. Cămășile călcate sunt mai frumoase. Cînd plouă cămășile sfîrșie sub fierul de călcat. Politicienii sfîrșie cînd stau la tribună. Parcă-i calcă cineva cu fierul de călcat. Am văzut asta la televizor. De-aia l-am stricat. La radio ascult piese. Vocile circulă pe lîngă pereți. Nu știu unde a dispărut radio-ul. Biblioteca l-a alungat. Am doi dinți nou-nouți. Cînd beau îi simt altfel în apă. Altfel. Sunt aici în odaie. Biblioteca a venit peste mine. RECLAMAȚIE, domnule Gică. Ce dracu v-a găsit cu biblioteca asta. Și încă circulară! Să nu mai știi unde ți-e capul.

Azi e soare. Azi e soare. Azi e soare. Bătrînul din balcon n-are ziar. Uraaa! Mă plimb prin curte cu Gică de braț. Mama mulgea capra și-mi da lapte. Nici urmă de nor. La școală mîncam covrigi. Școala te pregătește pentru viață, spunea tata. Mușc din covrig și-i dau dreptate. Și azi arborii sunt tot trei. Trei e un număr stabil. Impar. Nu se împarte decât cu el însuși. Arborii nu pot fi tăiați decât toți trei odată. Frumoasă grădina. Fără

arbori ar fi precum cerul. Sus de tot ceasul solar. Așa îi zice. E doar un piron lung înfipt în zid. Pironul stă acolo degeaba. Umbra lui arată ora zece. Și eu stau degeaba. Și nici măcar nu știu ce oră arăt. Tata venea tîrziu. S-au încurcat orarele, spunea. Mama zicea, orarele-s cu țîțe. Tata o bătea. Amintiri fără ore. N-aveam ceas solar. Era noapte și tata o bătea pe mama. Atunci aș fi vrut să fiu un ceas solar. Să am un cui lung în cap. Să nu fac nimic. Să am un cui lung în cap: doar atît.

Azi am scăpat din mînă chibritul. A căzut pe ciment. A luat foc singur. Nu era nimeni în bucătărie. Mama era plecată. Tata murise. Ori invers. N-are a face. Chibritul a ars pînă la capăt. Negru, scorjit, ca un limbric, acolo pe ciment. Unde era flacăra? Întotdeauna m-am întrebat. Odaia există. Eu tot așa. Dar flacăra unde s-a dus? Îmi rod unghiile ca să aflu. Unghi roase, cărări în ploaie. Dacă pînă mîine nu aflu nimic, o iau de la capăt. Nu mai cred în mine. În această odaie. În această fereastră prin care văd lumea. Un chibrit s-a aprins singur, dar flacăra l-a părăsit. N-a rămas nici măcar în oglindă. Urăsc bețele de chibrit. Iluzie și fum. Dacă aș avea un piron în cap, umbra lui ar lăsa ore pe pereți. În fiecare zi, în fiecare zi. N-aș mai avea nevoie de flacăra. Pironul nu face nimic, dar umbra lui aleargă. Mamă, omoară capra, dă-i foc, să se facă scrum. Citește-mi din singura carte din odaie. Destul mi-am înmuiat degetele-n lapte. Acum sunt negre, scorjite, ca niște limbrici.

Cine sunt azi. Gică mă adună de lîngă pereți. Gică îmi dă o portocală. Nu i-am cerut-o și-o arunc pe fereastră. Ador teatrul radiofonic. Dacă aș fi actor aș avea voce care tîrcolește. Prin mii de odăi. Nu-s întrutotul în această odaie. Mereu simt asta. A căzut un nod dintr-o scîndură. Barca a început să ia apă. Mama vîslea și țipa. Am uitat ce făceam eu. Eram o flacăra stinsă. Am uitat. Nu aveam voce. Vocea mamei curgea în apă. Puteam să mă înec în vocea mamei. Vîslea mai tare decât țipa. Am ajuns la mal și mama a luat din gheretă lampa. I-a scos sticla și fitilul. A turnat tot gazul în barcă. S-a opintit. I-a dat vînt bărcii. A răsucit un ziar. I-a dat foc la un capăt. L-a aruncat în barca ce se îndepărta. O flacăra mare a izbucnit pe apă. Flacăra plutea. Mergea singură. Fumul venea spre noi. Mama tușea. Am fugit pe mal după barca în flăcări. Azi nu știu cine sunt. Atunci, în reflexele flăcării, știam.

Caut locul meu pe perete. Știu unde e dar tot îl caut. Prietenii sunt cei din copilărie. Beau apă din pahar, rod covrigul. E liniște în odaie. Îi fac cu mîna bătrînului cu ziarul. Cămașa călcată și apretată. Sonia acolo în pod își amintește de mama. Călcind cămășile mele își amintește de mama. E dureros să ai o cămașă. S-o îmbraci direct pe piele. Dacă mori nici nu se observă.

Cămașa e călcată mai departe de-o altă Sonia. Sonia e un nume. N-am văzut-o niciodată pe femeia din pod. Îl cred pe Gică. Și pe toți ceilalți din spatele lui. În casa asta trebuie să fie mulți. Altfel de ce ar fi ceasul solar? Sus pe zid. Pironul lung arată că-s mulți oameni în casa asta. Eu sunt unul dintre ei. Am pironul înfipț în cap. Noaptea mă dor orele care nu se văd. Luna nu-i bună la nimic. După lună femeile-și află menstruația. O porcărie. Ca să nu facă copii. Nu vor să le bată piroane în cap. Soarele nu le interesează. Cu luna asta curviștină le merge. Avort spontan la lună. Parcă-am fi în deșert. Întîi desfac portocala. Apoi îmi rod unghiile. Umblu încet pe lîngă pereți. Am avut un văr care turna oglinzi. Era urît ca moartea și turna oglinzi. Le încerca întîi pe propriul chip. Dacă apărea ceva frumos, știa că a greșit oglinda. O spărgea. Oglinzile lui veneau pe lume cu o imagine pocită la temelie. Blestamate oglinzi. Mai bine că nu am niciuna în odaie. Oglinda te împovărează. Chipul care fuge te împovărează. Îmi pipăi fața cu degetele și atît. Sunt în această cameră și atît.

Și sforile din cameră tot ei mi le-au adus. Aduc sfori așa cum dau decrete parlamentarii: pe șest. Însemnări zilnice, drogul meu. Nu vreau alte fructe decît portocale. Nu vreau să moară bătrînul cu ziarul. Atîtea sfori se adună în odaia mea. Un nor mare în formă de balenă plutește pe cer. Frunzele copacilor sunt mai verzi decît altădată. Puțin soare și-o să mor. Îmi trec cîteva sfori printre degete. Sunt moi. Apoi le arunc într-un colț. Nu-s ale mele. Ei mi le-au adus. Într-o zi mi-au adus un tip solid pe nume Gore. Gică mi-a spus, Gore e omul cu sforile. Sforile sunt ale lui, am întregat. Gore a zis da. Gore vine la mine din cînd în cînd. Aduce cu el diferite sfori. Unele lungi. Altele groase. Altele colorate. Unele încolăcite ca un șarpe. Frînghii și odgoane, zice el. Fiecare om are o sfoară, zice Gore. Mă bate pe umăr. Și tu ai una, zice Gore. Dar nu știi. Oamenii nu-și cunosc sforile. Gore-și îngrijește sforile. Se duce de la una la alta, le așează altfel. Le șoptește fiecăreia cîte ceva. Îmi arată un capăt de odgon. Cît brațul de gros. Ros și mucegăit. Îl sun pe Gică să-mi aducă portocală. Gore șoptește: Albert tinichigiul, într-o seară, s-a suit pe-un burlan. Gică mi-a adus portocala. O descojesc încet. Gore zice: Albert a alunecat și și-a spart capul. Mănînc portocală, îi spun. Așa a crezut, dar n-a fost așa, zice Gore. Nu vrei portocală? îi zic eu. Nu și-a spart capul, zice Gore. C-a avut odgonul sub el. Uite, odgonul ăsta, zice Gore. Frunzele copacilor sunt mai verzi astăzi. Îmi trec o sfoară printre degete. Mi-o dai mie, îl întreg pe Gore. Să fie sfoara mea. Să vedem, zice Gore. Arunc sfoara într-un colț. Nu e a mea.

Ghemuri și colaci de sfori și frînghii. Parcă sunt niște mobile. Dorm pe-o canapea de sfori. Îl întreg pe Gică, cînd vine Gore? Gore vine cînd vrea el. Nimeni

nu știe. Aș vrea să-i dau o frînghie moșului cu ziarul. Să fie frînghia lui. Gore e supărăcios. Omul cu frîngiile e supărăcios. Poate că-l știu din copilărie. Mama îmi spunea să nu mă supăr de nimic. Să las supărarea altora. Poate lui Gore. Dacă-mpletești sfori, frînghii și odgoane ești liniștit. Uneori Gore e liniștit. Se enervează doar dacă-i cer sfori. Fiecare om are o sfoară, zice. Atunci de ce nu-mi dă nici una? Lasă, spune, nu-nțelegi! Beau apă din pahar. Rod un covrig în formă de opt. Cu două goluri. Odgoane în formă de opt. Gore le-a stivuit sub masă. Mănînc covrigul, mă uit la odgoane. Care-o fi al meu? E unul bine ascuns, îmi zic. Gore e șmecher. Cînd ies la plimbare îl întreg pe Gică de unde-l știe pe Gore. Din Gara de Nord, îmi spune. Vindea ziare în Gara de Nord. Și cînd a devenit omul cu sfori, întreg. Nimeni nu știe, zice Gică. Așa e. Habar n-ai. Cineva, altcineva, nimeni. Ziare, apoi sfori, apoi geamuri. Tip: nu vreau ziare la mine-n odaie. Gică îmi dă o portocală. Nu i-am cerut-o. O arunc în grădina cu flori. Ghemuit printre tufe de nalbe. Cine-i acolo? Omul cu sfori? Nu, spune Gică. Ai vedenii.

Mă bag sub pat. Adică sub imensul ghem de sfori și frînghii din mijlocul odăii. Mă ascund. Gore vine. Se sperie. Începe să mă strige. Sforile mă strîng în brațe. Tac chitic. Mă simt bine. Așchii de lumină pe trup. O căldură mă învăluie. Pe față simt urmele de sfori. Vine ale unei ființe uriașe. Sunt în miezul unei ființe uriașe. Gore strigă degeaba. Acum nu mai trebuie să-mi dea nici o sfoară. Tot ghemul de sfori e al meu. Respir lent aerul strecurat. Lumină strecurată. Sforile sunt calde. Un odgon colac sub cap. Miroase a sare de mare. Sunt în găoacea mea. Pot să rămîn aici o veșnicie. Sforile astea nu se rod. Lumina și aerul le învelește ușor. Gore strigă degeaba. Omul cu sfori a rămas pe dinafară. Eu sunt înlăuntrul. Sunt miezul sforilor. Al tuturor sforilor.

Gore a venit cu o foarfecă uriașă. Ca acelea de tuns garduri vii. Ajustează sforile în legea lui. Pe unele le taie, pe altele le înnoadă. Bolborosește cîte ceva la fiecare. Destinul oamenilor e aici, îmi spune. Gore măsoară cu latul palmei. Gore face un nod. Măsoară iar și iar face un nod. Noduri la distanțe neegale. Apoi taie brusc frînghia. De-abia a înnodat-o. Nu-i pasă. Lucrează cu spatele la lumină. În umbra trupului său mătăhălos, Gore șoptește ceva fiecărei sfori. Gore mă sperie. A pus stăpînire pe odaia mea. Nu-mi plac frînghiile cu noduri. Parcă-s buboase. Ca omul din cartea pe care mi-o citea mama. Singura carte din odaie. Toată odaia e plină de bube. Sfori și frînghii buboase. Încolăcite pe lîngă pereți. Ghemuri înalte. Turnuri negricioase. Mănînc portocală. Am vrut să-l rețin pe Gică dar era grăbit. Afară-i soare. Mi-am amintit locul meu pe perete. E acoperit de frînghii. Acum Gore taie odgoane. Îmi spune, Manoliu, căpitan de navă, s-a înecat în puț. Durbacă, aviator, a

retezat cu aripa turla unei biserici. Fabrițiu puțarul s-a asfixiat cu un sîmbure de piersică. Gore îmi spune tot lucruri de-astea. Omul moare fără să-și știe frînghia. Gore înnoadă ori taie sfori și frînghii. Aș vrea să-l văd pe moșul cu ziarul. Fereastră-i pe jumătate astupată de valuri de frînghii. Nu se mai vede decît cerul. Asta-i odaia mea. Nu-mi mai place apa și covrigul. Ce mă fac?

Gică se plimbă cu mine prin curte. De unde-l cunoști pe Gore, îl întreb. Vindea ziare în Gara de Nord, îmi răspunde. Moșul cu ziarul n-a mai apărut. Sforile lui Gore la mine în odaie. Cît o să mai stea Gore, îl întreb. Gică mă strînge de mînă. Durere în degete. Soarele îmi intră în ochi. Mama avea o capră. Îmi înmuiaam degetele în lapte. Capra și cămilele au ars. Omul a rămas bubos. Ca frînghiile mele. Nu-s ale mele. Sunt ale lui Gore. Nu-mi mai place apa. E tot aia, spune Gică. Același pahar, spune Gică. Gustul meu s-a schimbat. Locul meu pe perete nu se mai vede. Un nor mare ca o balenă trece pe cer. A mai trecut cîndva. Tata venea tîrziu și-mi aducea covrigi. Covrigi cu țîțe zicea mama. Tata o bătea, eu ronțaiam covrigi. Denaturatule, țipa mama. Mama țipa pe neașteptate. Mă-necam cu covrigul. Tata o lăsa. Venea să-mi dea un ghiont în spate. Mă potoleam. Tata se-ntorcea la mama. Iar o lua la bătaie. Cînd leșina îi turna un pahar cu apă pe față. Apoi îl umplea iar. Mi-l da mie. Ronțaiam covrigul și beam apă. Sforăitul mamei umplea odaia.

Cine am mai fost eu? De unde cunosc odaia asta? Sforile lui Gore sunt sforile mele? Mă tîrăsc pe sub frînghii parcă pe sub pămînt. Mă-nnămolesc în odgoane cu miros sărat. Am cincizeci și cinci de ani? Din paharul cui beau apă? Să mănînc coji de portocală și să azvîrl miezul? Cei trei copaci din curte se pot aprinde singuri? Ca trei bețe de chibrit? Gică mă strînge de mînă Care-i sfoara mea? Gore face noduri pe sfoara mea? Nu-mi mai văd locul pe perete. Dacă-mi tai un deget voi fi altul? Degetul poate fi un nod pe-o frînghie? Oglinda vărului meu e plină de noduri. Chip pocit. Nod de nedesfăcut. Vărul meu a murit. Oglinzile lui s-au eliberat? Cînd e liberă oglinda? Cînd i se roade foița de argint? Și-l vezi prin ea pe moșul cu ziarul? Acolo în balconul lui? Gore îi vindea ziare moșului cu ziarul? Moșul pleca cu trenul din Gara de Nord. Sforile tăiate și înnodate iar. Prin capul meu trece norul cu formă de balenă. Aveam dureri mari cînd mergeam pe stradă. Gică mă plimbă doar prin curte. Toți din spatele lui Gică aprobă. Eu sunt omul din curte. Îl privesc pe moșul cu ziarul. Moșul cu ziarul îl privește pe omul din curte. Nodurile noastre stau alături. Parcă am uitat ceva. Poate că vreau alt fruct. De pildă, o banană. O să-i cer lui Gică o banană. Ce-ar fi să-i cer o banană lui Gore? Să lase foarfeca lui uriașă. Să-mi aducă, pur și simplu, o banană.

Azi Gore a venit în salopetă. A scos din buzunarul ei un piron. Și mi l-a bătut în cap. Cu ajutorul unui ciocan nichelat. A izbit doar de trei ori. Ușurel să nu mă rănească. Apoi l-a înșurubat încet, încet. Pironul are la capătul lui un inel. Inelul se bălăngăne în toate părțile. Îi cer lui Gore o banană. Caută în buzunarul salopetei. Scoate o banană. Mi-o arată. Apoi o pune la loc în buzunar. Nu vreau portocală, spun. Bine, zice Gore. Se-nvîrte printre ghemurile de frînghii. Găsește un capăt de odgon. Vine cu el la mine. Mi-l trece prin inelul de la capătul pironului. Trage de odgon. Mă zgîlții tot. Mă sprijin de Gore. Ca să nu cad. Îmi dă banana. Trage de odgon. Zmucituri, zmucituri. În cap vîrful pironului mă arde. La fiecare smucitură mă arde. Mușc din banană. Arsura din creier se mai potolește. E bună banana. Nu vreau portocală, spun. E-n regulă, spune Gore. Mai trage de odgon. Vezi, îmi spune. Ia mișcă-te și tu. Are dreptate. Prind odgonul în mîini și-l împing în sus. Culisează prin inel. Pot face un pas înainte. Mai împing o dată. Mai fac un pas. Acum odgonul e-al tău, spune Gore. Mușc din banană. Îhîi, spun cu gura plină. Mama spunea să nu vorbești cu gura plină. Dar mama nu avea un piron în cap. Mama nu trăgea de odgon. Gore pare mulțumit c-am înțeles mecanismul. Își îndeasă ciocanul în buzunarul salopetei și pleacă. Aș vrea să-l văd pe moșul cu ziarul. Muntele de sfori astupă fereastră. Împing odgonul prin inel. Atîta cît să fac un pas. Iar împing, iar un pas. Odgonul nu duce către fereastră. Dau cu piciorul grămezii din față. Odgonul, odgonul. Mama avea o capră. O duceam la păscut. Legată cu-o funie de gît. Și totuși da lapte. Ultima înghițitură de banană. Unde-o fi Gică? Unde e locul meu pe perete? Mă las pe-un morman de frînghii. Vîrful pironului nu mă mai arde. Trag pe mine o rețea de sfori. Afurisitele de noduri mă-nghioldesc. Bubele. Bubele.

Azi Gore mi-a adus un țucal. Cu capac. E binevenit. Fiindcă odgonul nu duce către WC. Mi-a adus și un pahar cu apă. Covrigul, întreb. L-am uitat, spune. Ți-l aduc mîine. Unde e Gică, întreb. La spital, spune. Și-a rupt un picior. Trag aer în piept. Inelul clămpăne Funia mă zgîrie pe față, pe nas. Nu s-ar putea azi?, spun. Să vedem, spune Gore. Și un ziar, spun. Să vedem, spune Gore. De fapt nu vreau ziar. Dar printre atîtea funii ce mai contează... Să fiu eu moșul cu ziarul. Poate că cineva mă va privi. Printr-o fereastră. De undeva. Gore pleacă. Beau puțină apă. Îmi înmoi degetele în pahar. Cînd trăia mama făceam același lucru. Dar cu lapte. Beam apă doar cînd tata o bătea pe mama. Ronțaiam covrigul cu țîțe. Mama avea un amant. Dar nu pentru asta o bătea. Tata nici nu știa. O bătea că spunea la toate cu țîțe. Am prins ultimul tramvai, spunea tata. Tramvai cu țîțe, replica mama. O umbrelă la un balcon. A căzut, m-a rănit pe gît, spunea tata. Umbrelă cu țîțe, îngîna mama. Cînd au luat-o la spital, pe targă, continua să bolborosească targă cu țîțe, termometru cu țîțe, copaci cu țîțe...

Nimic nu s-a schimbat. Pironul, inelul, funia. Am mai făcut câțiva pași înspre fereastră. Odgonul s-a mai dezrăsucit. A trecut în partea asta, înspre ușă. În creier vârful pironului. În mâinile mele covrigul. Gore s-a ținut de cuvânt. Cum să-și fi rupt piciorul? Vorbesc de Gică. *Picior cu fîțe*. Poate doar așa. Soarele prin frînghiile-nnodate. Vîrtejuri de lumină. Mușc din banană. E bine. În copilărie păzeam capra. Îi legasem capătul funiei de mîna mea. Să n-o pierd dacă adorm. Capra behăia. Stam culcat pe iarbă. Eram singur. Cîmpii și dealuri împrejur. Uite unde-am ajuns. Mama n-a murit la spital. A murit călcată de tren. De trenul în care era tata. Controla biletele. Trenul s-a oprit brusc. Toți țipau. O femeie pe șine. Mecanicul n-a pățit nimic. Mama lăsase un bilet. *Mă arunc în fața trenului tău cu fîțe, nenorocitul!* Pe tata l-au dat afară din serviciu. *Ești cauza morală*, i-au spus. Zi mersi că nu-ți cerem despăgubiri. S-a angajat în locul mamei. Rupe bilete la debarcader. Țștia au fost mai îngăduitori. Se-neacă cineva? Nu-i de vină cel ce dă bilete.

Fac câțiva pași spre fereastră. Funia șerpuieste prin toată odaia. Următorii pași nu știu unde duc. Abia o dezgrădinez dintre ghemurile încîlcite. E neagră de mîl și sare. Mă opintesc. Mușc din banană. Mama avea o capră. Trag de funie. Mă opintesc. Pironul din țeastă se dezrăsucește. Mă doare. Încerc să-l răsucesc la loc. Nu reușesc. Îmi amintesc tăietura numărul doi. Câțiva muncitori care lucrau la restaurarea unei case vechi din Italia au găsit un butoi de 200 de litri de rom Jamaica. După ce s-au bucurat și l-au băut pe tot, au descoperit la fund un cadavru mumificat. Ancheta a stabilit că era vorba de un diplomat italian decedat acum 30 de ani în Jamaica. Unul din muncitori a făcut infarct, iar celălalt și-a înghițit limba. Sfirșitul tăieturii. Gîndurile mele. Bea doar din recipiente străvezii. Mai bine din pahar. Ce să dosești în pahar? Degetul unui mort? Fuși de-acolo! Il vezi numaidecît. Și nu mai bei. Pe urmă, minima cumpătare! Răstorni butoiul în recipiente mici. Să știi, domle, de cîți litri dispui. Aoleu, mamă! Pironul! Se dezrăsucește singur. Odgonul e prea greu. Cum mă mișc, cum se dezrăsucește. Unde-o fi Gore? Lumină filtrată printre ghemuri. Umbre încîlcite pe pereți. Mama era din două bucăți. Trenul lui tata o tăia. Au lipit-o acolo la morgă. Pe sub veșminte nu se vedea. Putea fi din oricîte bucăți. Sta în sicriu ca ăla în butoiul cu rom. Mama n-a fost în Jamaica. Tata lucra pe circuit intern. Doar pe întinderea țării. Azi doar pe întinderea lacului. Pun degetul în moalele capului. Simt șanțurile de șurub. Pironul se dezrăsucește. Degetul e plin de sînge. Unde-o fi Gore? Ne-au chemat la procuratură. Tata i-a arătat doctorului o hîrtie. Biletul lăsat de mama. Subliniasc cu roșu expresia *tren cu fîțe*. Doctorul a dat din cap. M-a întrebat: așa spunea mereu? Am spus Da. Ne-au lăsat în

pace. De bucurie tata ar fi băut tot butoiul cu rom. Cu diplomat italian cu tot. Eu... Am ronțăit de-atunci doar covrigi *fără fîțe*. Păcat.

Ce-ai făcut, prostule, îmi spune Gore. Încă puțin și ieșea de tot. Vorbește de piron. Mă simt ca un școlar greu de cap. Nu-ți corelezi mișcările, spune Gore. Cînd tragi de funie, nu te mișca! Nu te zbîntui! Totuși îmi dă paharul cu apă, covrigul, banana. În timp ce îmbuc îmi răsucește la loc pironul. Pune degetul, spune. Vezi? Nici urmă de sînge! Pe de-altă parte, ai și tu dreptate. Tracțiunea e mare. Uite cum facem. A scos din salopetă al doilea piron. Mi l-a bătut în țeastă. L-a înșurubat încet. Pune mîna, mi-a spus. Vezi? Un lat de palmă între ele! Două preiau altfel tracțiunea. Micșorează frecarea. De-acum domnești! Nu se mai dezșurubează. Nu le lasă frînghia. I-am mulțumit. Merge țucalul, întreabă Gore. Merge, merge, de ce să nu meargă, spun. Unde e, întreabă Gore. Mă duc în colțul odăii. Îl caut pe sub frînghii. Îl iau și i-l dau. Gore pleacă cu țucalul. Fluieră o melodie. Parcă *La donna e mobile*. După scurt timp revine cu el gol. L-a deșertat la WC. El poate ajunge la WC. N-are piron în cap. Nici inel. Nici frînghie. Unde-o fi Gică? Unde-i Gică, întreb. Unde-o fi Sonia? Unde-i Sonia, întreb. Gore îmi mai titirește puțin piroanele. Măsoară cu șublerul grosimea lor, distanța dintre ele. Inelele trebuie să fie paralele, îmi explică. Să preia corect tracțiunea. Parcă-ar fi profesorul de fizică. Iar eu un școlar greu de cap. Unde-o fi capra? Știu răspunsul. A murit. A murit înaintea mamei. Nu mai dădea lapte. Au tăiat-o. Tot două bucăți. Ca și mama. Nu cu trenul. Cu cuțitul. Două piroane. Odgonul printre ele. Merg încet spre fereastră. Apoi spre ușă. Nu știu unde duce odgonul. Unde-o fi locul meu pe perete?

Am mai făcut câțiva pași spre fereastră. Cu două piroane merge mai ușor. Era să leșin. Am zărit o mîna. Acolo în balcon. Ținea un ziar. Cred că este moșul cu ziarul. Norul în formă de balenă. A trecut și el. Acum ziarul e înșorit. Mîna nu se mai vede. Doar umbra ei pe ziar. Păcat că moșul nu mă zărește. Nu pot să m-apropii mai mult de fereastră. Odgonul duce în altă parte. Rămîn pe loc. Ziarul dispare. Mîna dispare. Soarele mai rămîne un pic. Mama spunea să fii atent. Balustrada balconului. Încă înșorită. Trebuie să caut locul meu pe perete. Aș vrea să ling balustrada înșorită. Gică mă scotea la plimbare. Sonia cui i-o mai călca acum cămăși? Lui Gică? N-am văzut-o niciodată. Numele ei stă în pod. Gică îmi călca de fapt cămășile? Era simplu. Se ducea în pod și-și lua numele de Sonia. Și toți din spatele lui Gică. Sunt aceiași din spatele lui Gore? În casa asta trăiesc mulți. Gore le bate piroane în cap? La toți? Gore e ca un cititor de contor. Trece din apartament în apartament. Le bate piroane în cap. Apoi vine să le-ntrețină. Să nu se deșurubeze. Mama avea un amant.



Mai tânăr decît tata. Îmi da bani de cinema. Eu vedeam filmul cît ei se regulau. Știam asta de la Luci. Prietenul meu mai mare. Vedeam filmul și ne masturbam. Nu-i spuneam lui Luci de ce-o bate tata pe mama. Îl lăsam să creadă că din pricina amantului. Nu puteam să-i spun de *covrigii cu țîțe*. Casă de nebuni, mi-ar fi spus. Gore mi-a promis un ziar. Nu promis e cuvîntul. Mi-a spus, să vedem. Nu văd nici un ziar. L-aș flutura către moșul din balcon. L-ar zări peste munții de sfori. Se uită la fereastra mea. Așa cred. Nu-mi vede fața. Ziarul i-ar spune că sunt eu. Mi-e greu să accept un ziar în odaie. Dar cu ce altceva să-i fac semn? Ca să priceapă. Să-i fac semn cu un capăt de funie? Aiurea! N-o să priceapă că sunt eu. O să creadă că-i Gore. Eventual. Și norul ca o balenă trece ca prostul. Iar și iar. Mă enervează. Moșul vede și el norul ca o balenă? N-ar fi exclus. Poate pe el nu-l enervează. Norii pot fi tăiați în mai multe bucăți? Gore nu mi-ar răspunde la întrebarea asta. Gică cel puțin se străduia.

Amețesc. Cad jos. Buum! Pe dușumea. Pe stratul de sfori. Acolo, în patru labe, de-a bușilea, bîjbîind realizez: odgonul s-a terminat. Uite-i capătul! Sunt liber. Ce mă fac? Mă sprijin de cîteva mormane. Aiurea! Nu reușesc să mă scol. Îmi pipăi țeasta: inelele-s goale. Dumnezeu! Ce mă fac? Fără frînghie n-o să mă mai pot scula niciodată. N-am de ce trage, pricepeți? Gore, unde ești? Vreau să strig. Strig. Dar n-aud nimic. Vocea îmi e suptă de mormanele de frînghii. Mama îmi spunea să fiu atent. Și se regula cu sfrijitul ăla. Cu capul ca o măciulie scorojită. Că scăpase dintr-un incendiu. Odată l-am văzut gol. Am venit mai devreme de la

film. Înadins. Mă-nvățase Luci: du-te să-i vezi cum fac. Dar nu l-am apucat decît pe sfrijitul de Sile. Se vedea cum umblase focul pe el. Tot era negru și scorojit ca un chibrit ars. Fața lui tuciuriu-stacojie mă atrăgea. Era un vestigiul al focului. Poate asta o atrăgea și pe mama. Sile spunea rînjind: am pe dracu-n mine. Îmi da bani pentru film. Mă lăsa să-i pipăi fața. Fața lui mirosea a scrum. Nu bea, dar fuma în draci. Mama aerisea cu orele odaia. Apoi s-a aruncat pe șine. Și pentru ce? Pentru un cuvînt: *țîțe*. Nu pot să mă scol. Gîndesc. Aș avea nevoie de a treia tăietură. De ziarul moșului. De capra moartă. Decapitată. De ochii ei care mă priveau din farfuria cu ciorbă. I-am mîncat. Erau moi și dulci. Cu ei capra privise cerul și iarba. Eu îi înghițisem. Erau la mine-n burtă. Zac pe podea și gîndesc. Odgonul s-a terminat. Ce mă fac?

La înmormîntarea mamei. Sile a vrut să-i dea foc tatei. Popa cînta. Tata se sprijinea de-un copac. Sile, după copac, cu-o sticlă de benzină. A stropit coaja. L-a stropit pe tata. A zvîrlit un chibrit aprins. Și-a luat-o la picior. Dar a dat chix. O flacără de cîteva minute. A ars puțină coajă de copac. Și ciozvrîte din haina tatei. Un umăr și-un colț de rever. Tata n-a avut habar cine-a fost nebunul. Vreunul de i-am tăiat amendă, și-a zis. L-am mai întîlnit pe Sile. Căpățîna lui tuciurie printre sfere albe, tremurătoare. Vindea vată de zahăr la Obor. Mi-a dat pe gratis un băț dulce. Mi-a strecurat și bani de film. La film nu m-am masturbat. Mama murise, țineam doliu. Apoi Sile a dispărut. Baba care vindea vată de zahăr în Obor mi-a spus: n-a fost nimeni înaintea mea.

Gore, Dumnezeu! a venit! A rîs de mine. Nepriceputule! Era atît de simplu! Mi-a trecut din nou capătul odgonului prin inele. În sens invers, pricepi? mi-a spus. Numaidecît am fost în picioare. Perpetuum mobile, pricepi? mi-a spus. Așa e. Trăgeam de odgon. În sens invers. Făceam pași mici. În sens invers. Mă echilibrasem iar. Întreb: pașii pot fi în sens invers. Nu, doar odgonul, spune Gore. Pașii merg mereu înainte. Orice-ar fi. Nepriceputule! Crezi c-o să stau toată viața lîngă tine? Are dreptate. Nici eu n-am stat lîngă capră toată viața. Dar ochii ei au rămas în mine. Pentru totdeauna. Ciorba cu ochi de capră o simt și-acum în gură. Ziarul moșului ar putea spune că nu mint. Ziarele pretind că tot ce tipăresc e-adevărat. Nu vreau ziar în odaie. Chiar, Gore mi-a promis unul. De fapt, nu mi-a promis. A spus doar: să vedem. Văd doar banana și paharul cu apă. Și funia și inelele zornăind. Trag de funie. Beau apă. Fac pași prin odaie. Mușc din banană. E bine. Dar unde-o fi locul meu pe perete?

(fragment inițial din romanul omonim)



Adriana Stan, *Bastionul lingvistic.*
O istorie comparată a structuralismului în România,
 Cuvânt înainte de Mircea Martin, Editura Muzeul
 Literaturii Române, București, 2017, 360 p.

Sanda CORDOȘ

Idei

Există o tendință relativ larg răspândită în rândul criticilor (încă tineri), cei între 30 și 40 de ani, de a se dedica ideilor literare (sau ideilor despre literatură) mai curând decât literaturii. Sigur, pe aceasta din urmă, în ipostaza actualității, unii dintre ei au urmărit-o (cu stăruință de ani, cu sagacitate) în critica foiletonistică (exercițiul cronicii literare devenind astfel un gen formator), dar cărțile le-au consacrat unor probleme ale criticii literare. De ce și de unde această autoreflexivitate? Firește că nu știu răspunsul (probabil că nici nu e unul singur) la întrebarea pe care mi-am pus-o în câteva rânduri, însă pot avansa mai multe ipoteze: pentru că e dezordine în lumea ideilor critice românești, pentru că acești oameni tineri vor să schimbe ceva esențial în modul de a face critică literară (și o fac oblic), pentru că unii dintre ei au internalizat modelele corifeilor șaizeciști (E. Simion și N. Manolescu) care au consacrat tezele doctorale lui E. Lovinescu și T. Maiorescu, practicând, așadar, critica criticii.

Adriana Stan, unul dintre reprezentanții de vârf ai generației sale, nu iese din schițata tendință pe care, de altfel, o ilustrează remarcabil. După debutul cu *Posteritatea lui Tudor Vianu. Alternativele*

criticii românești postbelice (din păcate, un e-book puțin răspândit și cunoscut, apărut la Editura Muzeul Literaturii Române, 2015), ea revine cu o substanțială carte, de dimensiunile și de anvergura ideatică a unui tratat (care studiază un subiect de la rădăcină la toate implicațiile și fațetele esențiale), *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*. Este o carte care pune în evidență aptitudinile autoarei pentru cercetare și, totodată, pentru scriitura critică, apetența ei pentru idei, atât în „importanța [lor] seminală”, cât și în dialog, respectiv urmărind „schimbul fertil” al acestora, Adriana Stan fiind înzestrată cu „răbdarea teoretizantă, inclusiv cea de a urmări până la origini firul influențelor și filiațiilor” (am citit autoreflexiv anumite sintagme din cartea pe care o analizez și care nu au această dimensiune).

Investigația pleacă de la câteva întrebări fundamentale: „A existat, așadar, un structuralism românesc postbelic? În ce raporturi s-a aflat el cu reperul, în continuare dominant în cultura noastră, al teoriei franceze contemporane? A avut acesta – admitând premisa poligenezei și policentrismului structuralismului european – asemănări în formulare și aplicare cu cazul altor culturi orientale (fie și în absența unei influențe directe)?”. Pentru a le răspunde, Adriana Stan face o documentare excepțională și citește tot, întrucât structuralismul nu are (în înțelesul ei, cum nu l-a avut în practică) doar sensul literar. Drept care, autoarea examinează panorama științelor umaniste, în care se regăsesc filosofia, etnologia, sociologia, folclorul, lingvistica, didactica etc. Și încă, pentru a clarifica propria cercetare și pentru a-i asigura baze solide, aceasta reconstituie, în liniile majore, contextele istorice (din prima jumătate a secolului XX) și geografice, europene, de la cele occidentale la cele centrale și estice.

Pe lângă faptul că (lasă impresia că) a citit tot (de la tratatele și studiile măestrilor, la prăfuite – însă influente cândva – colecții de reviste ori culegeri de analize de text și de aici la cărțile ideologiei și criticii din toate rafturile ei), Adriana Stan are capacitatea de a construi o reală sinteză a istoriei intelectuale postbelice (din unghi structuralist, firește). Ea reface tabloul cu multă acuratețe, desprinzând – cu un rar spirit de discernământ – liniile de tensiune și cele de forță. Dacă, la noi, „structuralismul are destui practicieni autohtoni (sau promotori involuntari), dar niciun teoretician veritabil, aproape niciun partizan asumat fără rest”, implicând multă lume, „de la ideologii care-l combat stereotip, la criticii care îl resping fără a-l cerceta, de la lingviști și stilisticieni care deprind un dialect neutru și îl transformă în modă, la cadrele didactice mulțumite de eficiența scenariului său analitic”, dar rămânând, totuși, „un fenomen amorf, acoperind o masă de producții la confluență cu cercetarea lingvistică”, autoarea are aptitudinea de a-l transforma într-o narațiune ideatică sistematică și inteligibilă, de a-l traduce în clar pe

înțelesul celor interesați. Multe dintre ideile, raporturile și distincțiile pe care le stabilește sunt definitorii. Astfel, autoarea arată cu îndreptățire că structuralismul occidental (în speță, cel francez) nu trece Cortina de Fier cu partea sa „potențial insurecțională” și nicidecum cu încărcătura sa marxistă. Pe lângă efectele înregistrate în alte științe și paliere ale gândirii, o consecință interesantă apare în critica literară, acolo unde Adriana Stan identifică un paradox (printre altele) al epocii: „Întreaga critică românească, de inspirație «călinesciană» sau «lingvistică», stă în defensivă față de ideologie, fapt care-i conferă, chiar și fără s-o știe, o anumită solidaritate. Critica aceasta poate acomoda opțiuni diferite de limbaj analitic, dar nu va putea suporta o schimbare autentică de paradigmă, așa cum structuralismul ar trebui, în principiu, să determine”.

Alături de idei care vizează fenomenele în ansamblu sau planurile generale ale epocii, autoarea ajunge la descrieri și afirmații cruciale despre unele grupări, precum Cercul de Poetică și Stilistică de la București, singurul în care s-a realizat „conjuncția lingvisticii cu critica literară autohtonă”, și tocmai de aceea având „o formulă asemănătoare formalismului rus”. Dacă structuralismul „a fortificat literaturocentrismul culturii românești postbelice”, Adriana Stan citește, mereu cu inteligență, paginile care i-au fost consacrate din partea literaților, indiferent că aceștia i-au fost adepți sau adversari. Sigur, autoarea face, în maniera proprie, unele observații generale de neocolit, precum aceasta: „Manifestând o spaimă nejustificată față de structuralism, presa literară îi umflă, paradoxal, tocmai gradul de popularitate, injectând o falsă vitalitate unei doctrine care, pe alte meleaguri, înțepenise deja”. Dar ea ajunge și să reconstituie câteva substanțiale profiluri critice, de la Toma Pavel și Sorin Alexandrescu la Mihai Zamfir, Al. Călinescu, Eugen Negrici, Livius Ciocârlie, Marin Mincu și, de aici, la optzeciști. Interesant e cazul criticilor care încearcă să introducă metoda structuralistă în istoria literaturii, precum Mircea Scalat și Nicolae Manolescu, acesta din urmă un adversar declarat al structuralismului, la care recurge, însă, ca mod eficient de analiză în *Arca lui Noe*: „Nicolae Manolescu nu utilizează sistematic conceptul convenției pe care se bazează *Istoria* lui Mircea Scarlat din aceeași perioadă. Dar imaginea sa despre roman face pereche cu imaginea despre poezie a mai tânărului său coleg: ambele recompun istoria genurilor vizate pe jaloanele unor tipologii formale. Cei doi exegeți se apropie, astfel, de obiectivul fixat de structuraliștii francezi istoriei literare, în sensul concentrării pe «marile categorii formale» [Tvetan Todorov]”.

Construită cu multă rigoare și recurgând la o argumentație impecabilă, cartea *Bastionul lingvistic* răspunde plener la întrebările pe care le deschide, trasând în ipoteze convingătoare relațiile complexe

stabilite între structuralismul românesc postbelic și cel occidental, identificând și explicând liniile de forță (dar și cele secundare) ale acestei interrelaționări, imitațiile, dar și deformările, abaterile sau sustragerile de sub fascinația modelelor avute în vedere, pentru că pe autoare n-o preocupă doar colaborările sau afilierea la structuralism, ci și despărțirile fecunde de acesta. Gândirea originală și turul de forță ideatic dovedit în *Bastionul lingvistic* atestă că Adriana Stan este un critic important al zilelor noastre, care vede idei și are talentul de a le transmite mai departe.

Alexandru MATEI

O carte „europeană”

Retorica de marketing a standardelor „europene” are logica ei și nu-s dispus să o iau la mișto acum. Altceva vreau cu acest titlu: dacă piața românească simte de mult nevoia de a-și acredita calitatea în felul acesta, de ce n-ar face-o și în domeniul cercetării literare? Nimănui pare să nu-i vină ideea acreditării unei lucrări prin plasarea în Europa/lume, ca și cum a scrie în limba română limitează din capul locului la granițele unui stat, ca și cum studiul respectiv nu poate fi pus în circulație decât alături de altele scrise în aceeași limbă, și încă nici măcar atât, ci numai de cele publicate în România.

Bastionul lingvistic al Adrianei Stan poate fi citit măcar în două moduri. În primul rând, ca referință la autonomia, pe cale de autarhizare, a unei cercetări, cea lingvistică – dar și literară – scoasă de sub presiunea adecvării imediate și explicite la politic, după 1964. E lectura literală. Mai putem vedea și o aluzie la „mirajul lingvistic” al lui Toma Pavel: dacă francezii se vor abuza via Saussure și Marx (discutabil, dacă ne exprimăm atât de general), românii s-au închis: au folosit studiile de limbă (literară) ca un turn de fildeș în care puteau să muncească fără să rostească slogane în fiecare zi, dar și fără să coboare niciodată în stradă, în cazul în care s-ar fi plictisit acolo sus.

Despre structuralism, astăzi, se poate vorbi, în sfârșit, ca despre un non-esențialism (constructivism adică), ca despre un relativism (dar nu absolut, deresponsabilizant). Structuralist este astăzi, în paginile lui bune, Bruno Latour. Saussure era structuralist, dar se pare că nici Bergson n-ar fi fost împotriva. Există și istorie structuralistă. Într-un interviu recent, de-acum celebrul istoric Yuval Noah Harari vorbește despre istorie ca despre o ficțiune căreia noi îi conferim realitate. Fără să intrăm în detalii intertextuale, de la Hayden White la Lyotard, Harari pare să împărtășească de la un punct o viziune comună cu cea a lui Saussure asupra limbii. Limba franceză, spunea lingvistul elvețian, nu provine din limba latină, ci este latina. Tot așa, în spirit postmodern

și nu numai, istoricul evreu crede într-un universalism cu determinări ale istoriei: Peugeot este o ficțiune legală, care funcționează atâta timp cât credem în ea. Poveștile, însă, nu durează la infinit. De aceea, nu există o identitate autentică a ceva/cuiva, ci doar actualizări ale unor noțiuni care au propria lor viață. Nu există un Islam pacifist sau războinic, ci islamuri care se întâmplă în momente și locuri. Ceea ce rămâne este o urmă, mișcarea care schimbă identitatea. Ponderea individului aici e încă în dezbatere: autorul e mort, dar agentul trăiește, alături de alte ființe și obiecte, într-un univers actualizat ici și colo. Un post-structuralist în sensul fidel al termenului, ca Patrice Miniglier, ar recunoaște imediat în această perspectivă – care are euristica ei, care duce la o anumită metodologie a cercetării – ceea ce Barthes numea omul structural. Sau, dacă vreți, practica structurală. Deși n-a fost tocmai un structuralist, Barthes și-a dat seama repede ce făcea și până unde putea să meargă, cu ceea ce știa el în anii 1960-70, în acea direcție.

Poate-i ciudat să vină vorba despre istorie tocmai în timp ce dezbatem structuralismul. Și poate că-i undeva o conjurație care iese încet-încet la suprafață, care subminează un discurs instituit și verificat: în critica românească recentă apar fel de fel de cărți de revizitări, de re-luări, de priviri secunde sau pur și simplu de obiecte despre care nimeni nu s-a gândit să scrie pe bune, de vreme ce politica literară nu o cerea – sau chiar interzicea. Sigur că monografii continuă să apară, dar se simte o stinghereală tot mai mare în a te situa față de operă de la distanța regulamentară la care stăteau comentatorii până nu demult: nici foarte aproape, dar mai ales nu foarte departe, ca nu cumva să intre impurități în câmpul vizual: textul să rămână text, cu nisaiva marje, în nici un caz nu mari. Literatura nu avea cum să se vadă ca o pată pe o suprafață mare și variată, și când zic suprafață îmi cer scuze pentru limitarea la tabularitate – dar uite că timpul trece și coordonatele se înmulțesc. Literatura trebuie aflată cu GPS-ul, cum spun Susan Suleiman și Christie McDonald, pentru că noi toți suntem mereu în mers: și textele, și cititorii.

Dintre aceste studii recente, care preiau o materie în mare parte moartă și o sortează înainte s-o așeze în cutii pentru întrebuințări de laborator viitoare – studii scrise de Mihai Iovănel, de Alex Goldiș, de Teodora Dumitru, de Paul Cernat, de George Neagoe, ca să nu mai amintesc de notorius Terian și de toți autorii volumului de la Bloomsbury despre literatura română ca literatură a lumii –, cel al Adrianei Stan pare cel mai interesant pentru un teoretician (francofon) ca mine. Nu fac aici ierarhii. Dar cum se cerea un François Cusset al nostru, iat-o pe cercetătoarea de la Cluj autoare, în urma unor ani de postdoctorat petrecuți și la Cluj, dar și la Paris, Poitiers, Londra și Lisabona, a unui volum cu care niciunei edituri europene n-ar trebui să-i fie rușine (cu ajustări în funcție de public, desigur): o istorie comparată a structuralismului în România, din interbelic și până în anii 1990.

Cartea are două zone fierbinți, în care cititorul nu e invitat doar câte o dată și gata, ci din când în când, alternativ. Prima este cea a poveștii receptării structuralismului la noi – mai pe scurt, a teoriei literare: la noi, adică într-un câmp literar dominat din 1964 încoace de critica literară de întâmpinare. Autoarea a citit cam tot ce s-a publicat în materie de teorie literară în România – inclusiv traduceri și inclusiv, foarte important, articole de presă – și reușește să broșeze portrete critice, mai scurte sau mai lungi, cam tuturor numelor importante din domeniu, atâta vreme cât vorbim despre autori ai unor publicații în limba română. Sorin Alexandrescu are parte de un capitol separat, dar alte nume, unele mai mult sau mai puțin uitate, primesc ceea ce meritau: mă gândesc aici mai ales la folcloristul de talie internațională Mihai Pop, la Solomon Marcus, la Nemoianu și la Pavel. Ba chiar și la acest *passer* extraordinar care a fost Roman Jakobson, ajuns de câteva ori pe meleaguri dâmbovițene. Concluziile sunt, pentru cei care s-au ocupat de dinamica instituțională și discursivă a literaturii române din comunism, evidente: o lipsă de apetență pentru și încredere în teorie a reușit să facă din importul unor discursuri mai mult sau mai puțin fertile, noi, de avangardă, un obiect discursiv de alibi, la adăpostul căruia oamenii și-au văzut de treabă sau au încercat să-și facă de lucru într-un cadrul național (local) cu mize mici – privite din afară – dar absolute, văzute de ei înșiși, de-aici de jos. Ironia *pince sans rire* a autoarei face adesea deliciul lecturii, ca și excelența dramatizare a citatelor. Dar nu voi vorbi acum despre limbajul teoretic al autoarei, pentru că discuția ar trebui întinsă mai mult decât vreau să o lungesc acum.

Deși pentru un cititor român aventurile românești ale teoriei literare, de la momentul vianian din anii 1930-1960 și până la cel postmodern din anii 1980, rămân savuroase – savoirea contează mult de vreme ce interpretarea curge evident și nici n-avea cum altfel, căci nimeni până la Adriana Stan n-a mai purces la un asemenea șantier –, ceea ce face din *Bastionul lingvistic* o carte europeană este dimensiunea comparatistă. Asta-i a doua zonă fierbinte, una care nu s-a edificat până la capăt, care-și așteaptă alți slujbași. Nu avem cum să înțelegem aventurile structuralismului în România fără să știm *care* sunt discursurile dominante aici, *de unde vin* ele și eventual *cum circulă* ele în regiune. Așa încât Adriana Stan face un raid deloc superficial în structuralismele est-europene și în relația mereu dificilă dintre practica lingvistică și politica câmpului cultural care o determină pe diferite coordonate. Intervenția lui Stalin din 1950, prin care limba cade din poziția de obiect ideologic – articol tradus de altfel prompt în franceză și citit de Roland Barthes, după cum ne dezvăluie arhiva – dă startul unei activități de cercetare în zona de ocupație sovietică, în care se înscrie repede și România. Autoarea trece în revistă tradițiile cercetării limbii în Germania, Polonia, Cehoslovacia, Rusia, apoi Italia și Statele Unite, pentru a ajunge la Franța.

Referiri la cercetările teoretice din Rusia mai ales (dar și Polonia sau Cehoslovacia) vor avea rolul să relativizeze, adică să așeze în context receptarea și practicarea structuralismului în România și tocmai această contextualizare va justifica concluziile puțin încurajatoare ale autoarei referitoare la receptivitatea, bogăția și ingeniozitatea discursului teoretic românesc. Sau, altfel spus, cititorul va înțelege mai bine, mai ales din capitolul care se ocupă despre raportul dintre structuralism și semnificarea lui în context ideologic, de ce, în ciuda unui aer de familie al practicii structuraliste în spațiul socialist – ca activitate pur-științifică, detașată de contingente istorice și deci obiectivă dar ne-critică – în România, vaccinul anti-ideologic a fost mai puternic decât chiar în URSS, unde Lotman a încercat, chiar dacă timid, să gândească limba în istorie. Evoluția semioticii, apoi a naratologiei în România anilor 1960-1980, nu doar în câmpul criticii, ci și în cel al predării literaturii, al școlii, duce la aceleași concluzii: teoriile literare ajung în România cumva estropiate, amputate de orice valoare socială alta decât obediența: față de un canon estetic, față de figura criticului-mag, față de un succes de casă imediat. Acționau două transcendențe în epocă: una era a literaturii ca valoare autonomă față de ideologie dar, de fapt, încastrată în naționalismul care se reaprinde odată cu obținerea unei marje de manevră a țării în raport cu orbita sovietică; cealaltă, a disciplinării sociale ca efect al proliferării sloganelor de partid, mai ales după 1971. Teoreticianul nu trebuia disciplinat în spiritul sloganelor, dar nu trebuia lăsat de capul lui, fără mamă (literatura națională), fără tată (magul de mai sus).

Deși nu pot discuta în detaliu acum interpretările punctuale ale autoarei – dincolo de concluziile mari ale cărții –, cred că explicația atitudinii de extremă prudență în manipularea publică oricărui metadiscurs, pe vremea lui Ceaușescu, ține în mare măsură de poziția în care acesta a plasat România mai ales după august 1968: aceea a unui echilibru instabil între un monstru ca URSS căruia îi dădeam de înțeles că, deși rămânem fideli socialismului, nu îi suntem subordonați (și, nefiindu-i, vom fi mai socialiști decât chiar URSS) și un spațiu occidental depozitar al unei culturi de la care, ca spațiu lingvistic latin, înțelegeam să se aprovizionăm, dar a cărei politica continuăm să o respingem. Ecumenismul politicii noastre externe a dus la un raport intens și-n același timp de conveniență cu teoria literară occidentală (în speță structuralismul): importam asiduu, dar condițiile de depozitare modificau datele materiei. Pe de altă parte, încremenirea sincronizării cu Europa, epistemologic și cultural, la mijlocul anilor 1970, nu vizează doar receptarea structuralismului ci, mai larg, întreg comerțul cu Vestul. Cu excepția Dallas-ului, nimic n-a mai venit din Occident în anii 1980 în mod oficial, astfel că ne rămânea să ne descurcam cu ce agonisiserăm deja până atunci. Sigur, timide străpungeri s-au mai făcut apoi, dar aceste teorii au ajuns în cele din urmă să aibă,

cum s-ar zice, o funcție fatică: alo, Occident? Da, bună ziua. Ce doriți? A, erați aici, nimic, să vedeți, eu...

Cartea Adrianei Stan merită, altminteri, o dezbatere mult extinsă față de dimensiunea acestui comentariu care nu-i decît o introducere la analiza ei detaliată. Pe care sper să o pot face în altă parte, altă dată, dar nu prea târziu. Până atunci salut ceea ce ar trebui să fie, fără îndoială, esul anului.

Ștefan BAGHIU

De ce nu aveam sistem

Puține cărți de critică literară recentă se pot lăuda cu faptul că, pornind de la subiectul specific au reușit să radiografeze un areal atât de cuprinzător pe cât o face Adriana Stan în *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*. În fond, motivul structuralist îi permite criticului să analizeze întreaga critică literară postbelică în funcție de raportarea la cunoscutul curent teoretic. Astfel, avertismentul lui Mircea Martin conform căruia această carte „nu este un debut” ar trebui luat în serios. Aș zice însă că studiul vine în completarea unor alte piese centrale ale noii critici (noilor *scholars*) ca monografia lui Andrei Terian despre G. Călinescu sau studiul lui Alex Goldiș pe realismul socialist și „autonomia esteticului”. Acestea nu doar că au rezolvat (aș spune chiar „clasat”) câteva teme esențiale ale criticii literare postbelice (și nu numai, în cazul primului), dar au oferit poate cel mai bun model criticii tinere prin care se poate explica un sistem cultural și un întreg peisaj critic, pornind de la subiecte restrânse și aparent clar conturate.

În cazul studiului Adrianei Stan, subiectul mi se pare pe atât de dificil de abordat pe cât e de ofertant prin cuprindere. Mai mult, structuralismul criticii literare românești este, pe cât de vehiculat ca fenomen, pe atât de puțin analizat din motive relevate chiar de studiul Adrianei Stan. În primul rând, el este refuzat inițial, la intrarea în nomenclatorul și instrumentarul criticii literare șaizeciste. Apoi, când devine sistem de irigație teoretică în anii optzeci este mai mult folosit ca instrument literar, iar când este utilizat ca sistem de analiză critică, el nu este adus în prim plan cu nume și prenume (și, o spune studiul, e menținut în arhitectura criticii deși epuizat în Occident). În fine, în anii '90 intră în concurență directă cu poststructuralismul și îi cedează acestuia trecerea la traduceri și exegeză. Astfel, pentru Adriana Stan, misiunea principală nu mai era în 2017 să explice viziuni structuraliste, ci să explice tocmai felul în care acest curent dominant și incomod în aceeași măsură și-a contorsionat existența conform exigențelor câmpului literar românesc.

Adriana Stan recunoaște din debutul studiului nu doar faptul că structuralismul „a lăsat o trenă de metacomentarii mai incitante chiar decât «teoria» propriu-zisă”, dar și faptul că – probabil – teoria propriu-zisă s-ar putea să nici nu fi existat într-o „stare pură și clar definibilă”. Dar asta nu înseamnă că pe parcursul dezvoltării sale el nu a creat câteva efecte colaterale esențiale. Apoi, structuralismul apare în general mai curând ca un *passe-partout* și datorită celebrității anumitor cercetători ca Lévi-Strauss, Foucault sau Barthes care au deversat cumva – spune studiul – întregul capital simbolic al curentului în Sena. Mai mult, faptul că structuralismul în critica literară a înflorit în Europa postbelică prin dezvoltări paralele (Italia, Polonia, Cehoslovacia, Uniunea Sovietică, Danemarca etc.) cu o „foarte slabă reflectare bibliografică externă” face ca acest capital francez să producă imaginea unor decalaje substanțiale, prin bibliografie dedicată și rodajul numelor.

Poziția României pe harta structuralistă (la fel cum anumite studii de traductologie o situează între studii romanice și slave), la intersecția dintre influența franceză și sistemul cultural comunist, este pentru Adriana Stan decisivă în demersul comparatist asupra structuralismelor europene. Una din tezele principale ale studiului ține de faptul că România reușește să producă un *structuralism de seră*, care nu e iconoclast ca cel transatlantic, ci protector, „servind la evitarea expresă a problematizărilor ideologice ale limbajului, la reconfirmarea analitică a textelor literare din canon etc.”. Și, spune Adriana Stan, pentru că România nu a cunoscut „mișcări intelectuale civice de amploarea celor din celelalte două state (Polonia și Cehoslovacia, s.n.)”, structuralismul românesc a fost mai conservator și a problematizat mai cuminte; mai mult, pentru că nu există o tradiție științifică formalist-structuralistă în interbelicul românesc, structuralismul românesc se formează sub „efectul unor lecturi științifice contemporane”. Astfel, structuralismul arată ca un sistem teoretic demontat pe bucăți în spațiul românesc, tocmai pentru că ansamblul nu încăpea pe cadrul îngust al politicilor literare oficiale. Dar, reutilizate secvențial („bricolate”, aș spune, dacă nu aș trimite didactic la unul dintre textele fondatoare ale curentului), ele au dat senzația unui structuralism local restructurat pentru necesitățile micro ale criticii de „consolidare a esteticului”. Și tocmai această dezmembrare și reconsolidare a structuralismului va servi utilizării secvențiale în critica literară românească a principiilor structuraliste.

Încă de la început, pentru regăsirea rădăcinilor structuralismului în sine, studiul se găsește nevoit să explice diferențe între structuralismul în sens restrâns (propriu-zis) și un sens larg al acestuia, unde dificultatea de a defini abordarea structuralistă vine exact din faptul că „orice paradigmă (...) își propune (...) să circumscrie și să definească «structura»”. Calitatea esențială a studiului Adrianei Stan e că pune la muncă interdisciplinaritatea teoriei mai mult decât a făcut-o

oricare cercetător al fenomenului în spațiul românesc. Explicarea fenomenului teoretic occidental seamănă în linii mari cu teza centrală a unui articol care a circulat la noi relativ puțin, dar care a reorganizat raportarea la teoria literară în ultimul deceniu în anumite medii academice din Occident. Este vorba despre articolul lui Galin Tihanov, „The Birth of Modern Literary Theory in East-Central Europe. Junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries”, apărut în masivele volume colective editate de Marcel Corniș-Pope și John Neubauer despre istoria „culturilor literare” Est-europene, dublat de un alt articol al profesorului rus de la Londra, cu titlul „Why Did Modern Literary Theory originate in Central and eastern Europe? (And Why is it Now Dead)” (Common Knowledge, v.10, issue 1, 2004). Primul vorbește despre importanța dezvoltărilor artistice în cataliza teoriei literare, dar al doilea pune la bătaie și utilizează conceptul de „relevanță socială a literaturii” pentru a explica declinul teoriei în anumite perioade istorice. Ideea Adrianei Stan conform căreia „în textele teoretice (...) trebuie deosebit între exagerările primilor ani, alimentate de un context creativ eferescent (poezia futuristilor, filmul expresionist)” urmează, astfel, un același principiu de decodare a nașterii teoriei, optând însă pentru un profil median al curentului formalist: prins între exagerările artistice ale avangardelor și dogmatismul ulterior al oficialilor Uniunii Sovietice, textele formalismului ar fi fost „mai puțin relevante prin rezultatele empirice ale vreunei metode – pe care oricine s-ar pricepe azi să o critice – decât prin prisma proiectului lor de autonomizare a științei literare”.

Adriana Stan explică apoi imposibilitatea existenței unui formalism românesc în perioada interbelică. Plecând de la cazurile lui D. Caracostea sau Mihail Dragomirescu, studiul analizează felul în care, în plină eferescență de definire a literaturii în cheie fie naționalistă, fie impresionistă, lipsesc aplecările sistematizate: „dacă determinismul ideologic este discreditat de excesele sămănătorismului, aceasta nu atrage automat și creșterea preocupărilor pentru întemeierea teoretică a domeniului”. Cazul cel mai interesant pe care îl utilizează Adriana Stan în acest segment al studiului este cel al lui Tudor Vianu: deși poate cel mai „pasibil” de sistematizare, teoreticianului îi este anulat impactul analizei literare de imaginea de „erudit” respectabil”. La fel, concluziile din domeniul lingvisticii care i-ar putea apropia pe Sextil Pușcariu sau pe Al. Rosetti și Al. Graur (care „aplică structuralismul fonologic în descrierea limbii române”) de Jakobson sau Trubețkoi rămân cazuri izolate și accidentale care nu pot da seama de un structuralism lingvistic înainte de cel de Al Doilea Război Mondial.

Însă, imediat după război, „În Uniunea Sovietică și în țările ei satelit, lingvistica constituie, încă de la mijlocul anilor '50, nu doar terenul difuzării structuralismului, ci, în genere, principala forță de modernizare pe fundalul

de cenzură și ideologizare al științelor vremii”. Pentru Adriana Stan, recursul la precedente formaliste (în studiile literare) sau structuraliste (în cazul lingvisticii) și descoperirea unei foarte slabe rezonanțe a acestora în câmpul cultural și academic românesc oferă o ipoteză de lucru extrem de fertilă: lipsa unei tradiții coerente în ambele sensuri duce la reinventarea structuralismului prin racordări contemporane în toate domeniile în anii ’50 și ’60. Sincronismul est-european pe care îl aduc studiile lingvistice în anii ’50 este, astfel, rupt în fragmente locale și supus de fiecare cercetător în parte unei reformatări ideologice (din cauza blamării generale a lui Saussure în sateliții Uniunii și în Uniunea Sovietică). Mai mult, aprofundarea structuralismului în domeniul lingvisticii „nu înseamnă (...) asumarea deschisă a unei doctrine, ci exersarea unor practici de analiză”, situație care va dura până la finalul anilor ’60.

Alegerea structuralistă este, astfel, un canal al despărțirii de ideologia dominantă. Cu toate că structuralismul în sine, fără o justificare marxistă (excelent decupajul pe care îl face Adriana Stan din argumentele Mariei Manoliu-Manea din *Structuralismul lingvistic* din 1973), intră în colimator, practica structuralistă devine în epocă formă de escapism. Virgil Nemoianu, Toma Pavel sau Sanda Golopenția aleg structuralismul lingvistic pentru a-și putea împlini vocația literară prin proximitatea domeniului lingvisticii, pe finalul anilor ’50 și începutul anilor ’60. De altfel, Adriana Stan explică felul în care literatura va deveni principalul obiect de studiu al lingvisticii în anii ’50 și, astfel, prin analiza stilistică a unui corp de text (literatura reprezintă principalul fenomen de „îmbogățire și normare a limbii literare”, va spune Gh. Bulgăr), analizele de tip structuralist se desfășoară local înainte ca teoria franceză să pătrundă în critica literară. Astfel, lipsa unei tradiții interbelice este, într-un fel, recuperată pe *fast-forward* prin acest complot bizar între lingvistică și studiul literaturii, care va culmina în anii ’60 cu apariția revistei *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*. Dar contrată permanent de neo-impresionismul criticii literare, unde Al. Andriescu, Eugen Simion ș.a. atacă cercetarea lingvistică a fenomenelor literare.

În momentul în care analizează peisajul structuralist occidental la confluența cu marxismul și reflectarea acestei relații în spațiul național-comunismului românesc, studiul reușește să desfacă, din nou, structuralismul de matricea franceză. E adevărat, există în studiile literare, o demonstrează cartea, atâtea variante de structuralism câte culturi, dar teza esențială pe care o deconspiră *Bastionul lingvistic* ține de faptul că „marxismul abstract, desprins de argumentul progresismului și al umanismului nu are ce spune unui regim care își ajustează doctrina în funcție de necesități politice locale, și nu de litera textelor părinților fondatori”. În acest sens, volumul *Plante exotice. Teoria*

și practica marxiștilor români (coordonat de Andrei State, Alex Cistelean) în 2015 vorbește prin chiar cuprinsul său despre o problemă similară. Nu doar că o panoramă a marxismului românesc nu conține niciun teoretician (în sensul real al termenului) care să fi activat sau să fi fost cunoscut în spațiul românesc din anii ’50 până în 1989, dar niciun filolog nu ocupă un loc pe lista de profiluri ale teoreticienilor marxiști din România.

Impresionant în studiul Adrianei Stan e, de altfel, modul în care reușește să explice, pornind de la studiul unui curent teoretic în spațiul românesc, forme de organizare a întregii culturi literare românești în postbelic și în contemporaneitate. Întrebarea care se naște în momentul în care studiul conchide că, „diseminată pe canale academico-didactice, «analiza de text» ajunge un gen inflaționar în anii ’70, comparabil, în cantitate, cu eseul critic”, este dacă nu cumva *close reading*-ul pătrunde la nivel masiv în spațiul românesc tocmai prin acest exercițiu de analiză lingvistică folosit ca *escape vehicle* în anii ’50, în ciuda „valorii exegetice infime”. La fel, cercetarea structuralismului românesc îi oferă Adrianei Stan ocazia de a lucra nu doar în regim comparatist, ci și interdisciplinar, observând cum, spre exemplu, antropologia occidentală, ireversibil modulată de studiile lui Lévi-Strauss, a avut o evoluție diferită în spațiul estic mai ales datorită imposibilității unei subversiuni la adresa instituțiilor sociale, efect estompat în spațiul românesc mai ales de cercetările îndrăznețe ale lui Mihai Pop.

În ceea ce privește intrarea structuralismului în critica literară românească, Adriana Stan alege să verifice fir cu fir influențele: un profil al lui Roman Jakobson în spațiul românesc („nici un alt stilistician propriu-zis – de la Leo Spitzer sau Erich Auerbach la Michael Riffaterre – n-a influențat stilistica românească la fel de mult ca lingvistul Roman Jakobson”, spune autoarea) duce la analiza predilecțiilor culturale românești în ansamblu (autoarea vede că, dincolo de eficiența pe spații mici a analizelor de acest tip, importantă este mai ales structura, modelul stabil și duplicabil pe care le sugerează). Putea părea evident că, la tranziția către autonomia esteticului, cel mai influent teoretician literar în spațiul românesc va fi fost cel care definise și insistase asupra autonomiei literarului în sine, însă explicațiile din *Bastionul lingvistic* ajung la o asemenea concluzie abia după ce au epuizat variantele aparent secundare: „dacă aceste analize se bucură de o primire generoasă în România, este și din cauză că ele încurajează o închidere în text, a cărui «funcție poetică» e ruptă de funcțiile referențiale, și exemplifică o viziune maximalistă despre literatură”. Însă în contratimp cu spațiul occidental, pentru care Jakobson funcționează mai bine în antropologie și psihanaliză decât în studiile literare. Adriana Stan se retrage și aici în spatele analizei pentru a-i verifica imaginea de ansamblu: în fond, spune

ea, această „credință în etanșitatea textului literar” mai poate exista în anii '70 doar în Europa de Est.

Pasul următor – și poate cel mai important în *Bastionul lingvistic* – e explicarea felului în care, de la această practică lingvistică marginală totuși față de analiza neoimpresionistă centrală, structuralismul a putut formata la nivel local studiile literare. În primul rând, infestarea criticilor Cercului de Poetică și Lingvistică cu New Criticism în paralel cu studii lingvistice. Deși, „față de structuraliștii francezi contemporani, structuraliștii români par, bineînțeles, mult mai săraci în speculația teoretică”, utilitatea acestei simbioze în spațiul românesc se va vedea în decadele opt și nouă mult mai clar. Dacă Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru sunt, în *Analize literare și stilistice* (1967) un „odd couple”, căci „pe cât de sofisticat în terminologie și inventiv în decupaje e tânărul structuralist, pe atât de șters și simplist e colegul său de volum”, primul va servi ca un *equalizer* teoretic pentru al doilea, sugerând o primă coabitare a discursului celui „mai apropiat de analiza de text tradițională” (Rotaru caută „excepționalul” operelor) cu teoreticianul Alexandrescu care propune „un plan foarte sistematic de analiză”. Însă acest structuralism de început (un fel de înclinație indecisă către analiza structuralistă), descris de Adriana Stan și prin analiza textelor lui Paul Cornea de la finalul anilor '60, are o miză comună cu critica neoimpresionistă la ieșirea din realismul socialist: dacă neoimpresionismul „canonizează din mers” și „lucrează în profitul vieții literare”, stilistica și structuralismul (cu tot riscul tautologiei) structurează și organizează. Nu e de mirare că și Toma Pavel vede structuralismul în 1967 ca pe o dimensiune stabilizatoare, a „permanenței, (...) certitudinii”, până la despărțirea ulterioară de curentul structuralist (Autoarea vede în această despărțire apariția teoretizărilor „instinctului referențial irezistibil”). Nemoianu sau Pavel nu reușesc să impună structuralismul în cultura românească postbelică, deși „ar fi avut toată îndreptățirea să o facă”. Adriana Stan explică faptul că aplecarea acestora către structuralism a fost, într-un fel, o aventură de tinerețe și un surrogat pentru cercetarea literară propriu-zisă și poate tocmai această aplecare către un structuralism lingvistic a făcut imposibilă dezvoltarea ulterioară a unui structuralism literar pur-sânge.

Întrebarea care ocupă locul central în cadrul analizei structuralismului în critica literară românească este, deci, cum poate curentul structuralist să intre pe o piață dominată de critica foiletonistă. În primul rând, o spune studiul, pentru că „țările slave au o tradiție mai solidă de suprapunere (sau confuzie) a criticii cu jurnalismul literar” (cf. studiilor lui Dobrenko și Tihanov); în al doilea rând, pentru că în critica literară românească, care „nu are nici exemplul stimulator al sociologiei, filozofiei, antropologiei, care au fost decisive pentru poetica franceză”, „lipsa unui climat multidisciplinar autentic îi restrânge opțiunile speculative și, în mod corespunzător,

îi amplifică imaginea despre sine”. Pe scurt, critica literară românească din a doua jumătate a anilor '60 nu înțelege cum se poate lăsa sedusă de alte domenii decât cel în care tronează „critica de interpretare”.

Profilurile sunt grăitoare pentru eșecul de ansamblu al structuralismului și reușitele lui subcutanate esențiale: Sorin Alexandrescu (care cere sistem) vede hibe în neoimpresionismul unui Nicolae Manolescu (numește chiar „aparenta inexistență a vreunei reflecții asupra metodei”) și compară demersul impresionist cu unul preuniversitar, unde ambii interpreți rămân la *descrierea* textului și nu trec la *descifrarea lui*. Pe de altă parte, în momentul în care îl citește pe Faulkner, Alexandrescu se predă în fața imanențelor, declarând că „nu poate spera s-o reducă la câteva scheme interpretative atotștiutoare”. Adriana Stan observă că un astfel de „traseism” îi va aduce criticului recunoașterea convențională (Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor), dar va contribui la „estomparea noutăților lui metodologice”. În fine, excelentul capitol (adevărată sinecdocă pentru situația metodelor, nu doar a structuralismului, în deceniul șapte românesc) se încheie cu o observație pe cât deconcertantă pentru însuși subiectul cărții, pe atât fructificabilă de acum încolo, datorită cărții: „critica noastră postbelică nu are exemplul credibil al unei sociologii, de pildă, iar dacă se uită în ograda lingvisticii găsește practici familiare ei de insularizare literară”. Practic, caracterul autoreflexiv al criticii postbelice e și „epistemofag”.

Există un clișeu în discuțiile literare contemporane. Generația șaizeci, pusă sub semnul autonomiei esteticului, este deseori văzută ca a-teoretică, iar generația '80 ca „cea mai teoretică promoție postbelică”. Asta poate și pentru că, o arată acum autoarea cu o claritate fenomenală – aș zice – asupra problemei teoriei literare în perioada postbelică (acceptând prin termen și diferitele posesiuni teoretice ale criticii), stilistica structurală (principala zonă de bătălie a teoriei structuraliste în epocă) a fost văzută ca suport prin care „se poate facilita judecata de valoare”. De unde reiese că nu doar handicapul generat de foiletonism, ci și necesitatea setării unui canon riguros creat prin critică neoimpresionistă (ce deziderat!), prin judecată de valoare, a făcut ca teoriile structuraliste să fie văzute doar ca „terminologie tehnicizată” și „demonstrații prolixе” (George Munteanu). Excelentă, apoi, explicarea reflexului neoimpresionist (refuzului teoretic) șaizecist ca unul meritoriu la ieșirea din realismul socialist, dar ca unul intrat în comoditate în deceniile ulterioare. Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu sau Nicolae Manolescu răspund, pe rând, intrării structuralismului în critica literară românească exact după datele acestei ecuații. Se reproșează, pe rând, că „metoda” nu are cum să „formeze un critic” sau că criticii structuraliști Barthes sau Genette merită citiți pentru experiențele lor subtile decât „pentru generalitățile unei «metode»”. Continuarea acestor accepțiuni de-a lungul

anilor '60 și '70 merg pe principiul „reclamei negative”. Autoarea observă faptul că, dincolo de poziționările ferme împotriva metodologiilor structuraliste, critica românească îi va împrumuta limbajul care va drena, mai departe, foiletonismul: „manifestând o spaimă nejustificată față de structuralism, presa literară îi umflă, paradoxal, tocmai gradul de popularitate, injectând o falsă vitalitate unei doctrine care, pe alte meleaguri, înțepenise deja”. Trec peste pasaje de analiză a reacției pe care o stârnește Lucien Goldman în spațiul românesc sau peste explicarea slabei aplecări asupra contextelor în perioada național-comunismului (ilustrată, spune Adriana Stan, chiar de „sistemul ideilor literare gândit în anii '70 de Adrian Marino”) pentru a ajunge la una din concluziile mari ale cărții: faptul că, deși (tocmai pentru că?) a fost ținut „sub capac” în anii '60, structuralismul românesc a făcut implozie în finalul anilor '70 și '80 și a determinat structurile de analiză a literaturii române chiar fără acceptarea declarată a autorilor lor. „Minimă investiție, maxim profit” se numește, spre exemplu, subcapitolul dedicat volumului *Arca lui Noe*, unde lui Nicolae Manolescu și, înainte, lui Mircea Scarlat le este deconspirată osatura structuralistă: „imaginea sa despre roman face pereche cu imaginea despre poezie a mai tânărului său coleg (Mircea Scarlat, s.n.) (...) Cei doi exegeți se apropie, astfel, de obiectivul fixat de structuraliștii francezi istoriei literare (...) La începutul decadelor a noua, în ton cu optzecismul preocupat de coduri și mecanisme literare, o parte tot mai consistentă a criticii românești începe să verifice la modul practic faptul că literatura e o chestiune de compoziție. Și nu doar de creație, expresie, inefabil”. Urmează apoi o serie de portrete care, prin exemple personale dau seama de această situație a criticii literare postbelice (Mihai Zamfir, Al. Călinescu, Eugen Negrici, Livius Ciocârlie și Marin Mincu – în cazul acestuia se poate citi trecerea de la un textualism formalist la unul vag prin impunerea autenticismului, fapt care explică de ce „valorosul exeget al optzecismului nu devine, până la urmă, și un critic definitoriu al acestuia”) și o scanare a optzecismului românesc, unde structuralismul, semiotica, telquelismul, se toposc – și inevitabil, se diluează – în imaginarul literar”.

Studiul Adrianei Stan vorbește despre un curent literar importat în critica literară românească pe căi alternative, nefirești (lingvistica) și eșuat în literatură. Ciudat, dar tocmai acest curent al teoriei literare pare, în același timp, să fi făcut cele mai multe ravagii (în cel mai bun sens) în cadrul reflecțiilor asupra literaturii din perioada postbelică. Studiul Adrianei Stan devine, astfel, unul din cele mai importante momente ale criticii literare recente tocmai pentru că reușește să desfășoare cel mai important nod al criticii literare postbelice. Despre inteligența argumentelor, despre densitatea referințelor, sau despre profunzimea analizei ce s-ar mai putea spune?

Alex GOLDIȘ

Structuralismul românesc: fantoma prinde contur

„Acesta nu este un debut”, scrie Mircea Martin în prefața la volumul *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* – și are perfectă dreptate. Nu doar pentru că autoarea, Adriana Stan, era deja un nume cunoscut din cronicile pline de nerv din revistele „Cultura” și „Vatra” sau pentru că a scris un studiu despre *Posteritatea lui Tudor Vianu* (debut de facto, din 2015, publicat din păcate doar ca ebook), ci pentru că recenta carte reprezintă opera unui autor matur, care surclasează în complexitate cam toate cărțile de critică apărute în ultimii ani. Mai pe scurt, de la G. Călinescu. *A cincea esență* a lui Andrei Terian, tomul de 600 de pagini ale cărui mize de reconstrucție culturală depășeau cu mult reflecția asupra criticului interbelic, n-am citit o sinteză cu o contribuție mai consistentă la istoria ideilor literare românești.

Și asta, pentru că Adriana Stan face lumină în sfârșit într-una dintre cele mai complicate problematice ale criticii autohtone din a doua jumătate a secolului trecut: structuralismul. Zic complicate, pentru că, deși toată lumea a vorbit despre structuralism din anii '60 până la puțin în anii '90, nimeni n-a reușit să-i stabilească aportul la istoria ideilor culturale românești, raza de acțiune și unghiul de refracție față de sursele externe. Ca orice curent de asemenea amploare, structuralismul era pretutindeni și nicăieri, fantomă pe care unii pretindeau că o întrezăresc la fiecare colț, în timp ce alții se jurau că nu știu cum arată. Ei bine, după *Bastionul lingvistic* lucrurile devin clare, neverosimil de clare pe un teritoriu atât de accidentat, disputat fără rezultate notabile timp de câteva decenii.

Cartea operează cu un concept permisiv al structuralismului, înglobând, de fapt, sub această etichetă toate „abordările literaturii cu instrumente lingvistice” de-a lungul întregului secol XX, de la Școlile formaliste din Estul Europei până la urmașii care le-au preluat conceptele în cadrul Noii Critici franceze emergente în anii '60. O obiecție imediată poate privi folosirea retrospectivă a termenului – cu origine în anii '60 – pentru a subsuma abordările Școlii formale ruse din interbelic. E drept, însă, că doar această definiție cuprinzătoare, care transgresează geografii și mentalități, îi permite cercetătoarei să explice toată complexitatea fenomenului în spațiul românesc, care a dialogat prin structuralism cu mai multe culturi și etaje istorice deodată. De aceea, ideea de „istorie comparată a structuralismului în România” e aproape tautologică: nu cred că se poate reface evoluția mișcării fără această detentă internațională; curentul e, realmente, una dintre monedele de schimb cele mai influente pe piața valorilor culturale din ultimul secol. Simplificând foarte mult din

nuanțele studiului – imposibil de comentat într-o cronică literară și ale cărui consecințe pentru critica românească vor tot fi digerate în următoarea perioadă –, aș rezuma metanarațiunea teoretică construită de Adriana Stan la câteva linii de forță:

1. Structuralismul românesc nu reprezintă un set de doctrine sau de concepte stabile, ci mai degrabă „un lexic” specific, ce furnizează instrumente sofisticate (...) care pot parazita (cu formula lui Toma Pavel) și alte moduri critice”. Persistența lui în context românesc, dincolo de reculul evident în Franța încă din anii '70, se explică prin capacitatea acestui lexic de a se adapta tuturor tipurilor de discurs critic, de la cel „dogmatic” al post-stalinistilor până la cel „liberalizator”, al autonomiștilor esteticului. Chiar cu prețul estompării principiilor sale centrale în favoarea adaptării libere la text: „(...) în starea sa de teorie, structuralismul putea dărâma niște idoli însă ca practică exegetică era sortit metisajului și depotențării. S-ar zice că poetica franceză avea cu atât mai multe șanse să funcționeze în analiza de text cu cât exegeții își luau mai multe licențe față de ea”.

2. Și aici ajungem, de fapt, la explicația succesului în context românesc. Fără s-o exprime direct, studiul trimite la ideea că structuralismul este curentul potrivit la timpul potrivit. „Aselenizarea reușită (...) în ecosistemul socialist” a servit, pe de o parte, oficialităților, întrucât „le măgulește mitologia tehnico-științifică” și servește „cursei pentru înarmare tehnologică”: „În Uniunea Sovietică și țările ei satelit, lingvistica constituie, încă de la mijlocul anilor '50, nu doar terenul difuzării structuralismului, ci, în genere, principala forță de modernizare pe fundalul de cenzură și ideologizare al științelor vremii”. Autoarea ia drept reper pentru această conivență dintre ideologia sovietică și lingvistică câteva intervenții ale lui Stalin însuși, prin care, pentru a omogeniza naționalitățile din URSS, disociază domeniul de abordările teritorial-sociologice și scoate lingvistica din sfera suprastructurii ideologice, apropiind-o de științele naturii și de cele tehnice. Această deschidere convenea, în mod evident, și cercetătorilor literaturii, care își găsesc în supunerea la text singura formă de adăpost față de excesele realismului socialist. Așa se face, comentează Adriana Stan, că „prin comparație cu alte științe socio-umane, lingvistica este cea mai modernă disciplină academică din România pe întreaga durată a regimului comunist”. Practic, cartea deconstruiește subtil mitul, întreținut de o parte din artizanii lui din anii '60, de la Toma Pavel la Virgil Nemoianu, conform căruia structuralismul ar fi fost o formă de cultură semi-oficială, de nu chiar alternativă. El a reprezentat, dimpotrivă, o formă încurajată de *establishment*-ul însuși, care nu identifica niciun pericol politic în faptul că cercetătorii studiază textele la microscop.

3. Ajungem, așadar, la harta de manifestare și difuzare a curentelor lingvistice, pe care Adriana Stan o trasează cu precizie scientometrică. Structuralismul în accepțiunea sa lărgită se manifestă de la finalul anilor '50,

când începe „cursa pentru înarmare teoretică”, și se încheie în România abia în jurul anilor 2000, când el încetează să mai funcționeze ca model privilegiat chiar și în învățământ. Meritul remarcabil al cărții constă în refacerea acestui traseu, cu o atenție remarcabilă la contexte și la formele de manifestare concretă, de la instituția „comentariului de text” până la rolul său în studiile folclorice, absorbirea sa în critica și istoria literară sau influența asupra literaturii optzeciste. Pe acest traseu sinuos, scurtcircuitat permanent de ideologie, „descoperirile” autoarei în câmpul ideilor literare sunt decisive: structuralismul – în accepțiunea lui lărgită, repet – nu-și începe aventura în mediul autohton intrând pe poarta criticii și a istoriei literare, ci pe cea a stilisticii și a istoriei limbii: „Structuralismul pătrunde în România în afara criticii literare – prin lingvistică – și evoluează de-a lungul anilor '60 tot la periferiile criticii literare, întărindu-și în acest timp avanposturile academice”. Autoarea nu scapă din vedere nici proliferarea monstruoasă a așa-ziselor „comentarii de text”, care au făcut ravagii deopotrivă în studiul academic și în învățământul liceal, prin contribuțiile unor Gh. Bulgăr, Ștefan Munteanu, G. I. Tohăneanu, Boris Cazacu, Ion Coteanu, Paula Diaconescu ș.a.m.d.: „Diseminată pe canale academico-didactice, «analiza de text» ajunge un gen inflaționar în anii '70, comparabil, în cantitate, cu eseul critic. Peisajul oferit de aceste studii și culegeri care zac azi uitate prin depozitele bibliotecilor sau, poate, pe rafturile profesorilor din generații mai vârstnice, e unul amorf, anost și deprimant. Curentul stilisticii lingvistice a inspirat o producție steoreotipă, dar voluminoasă, extinsă prin efectul bulgărelui de zăpadă, mai curând decât din vreun autentic impuls de inovație”.

Complexa cartografiere urmărește traseul separat – de nu chiar paralel – al structuralismului, în învățământ și în critica/istoria literară. Deși influențe structuraliste pot fi detectate în școală încă de la începutul anilor '60, tinerii militanți ai liberalizării (Matei Călinescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu) sunt reticenți față de utilitatea curentului în procesul de reconstrucție a literaturii române proaspăt ieșită din dogmatism. Subtilitatea analitică a cărții, cu ample excursuri în cultura franceză, italiană, cehă sau daneză (acolo unde structuralismul iese victorios la jumătatea anilor '60) e de regăsit în demonstrarea incompatibilității fundamentale dintre Noua Critică franceză și tânără critică șaizecistă. Dacă prima grupare e prin excelență ideologică și anti-establishment, insistând asupra mecanismelor de control al limbajului, a doua militează pentru autonomia literarului și restaurarea valorilor tradiționale, celebrând aural posibilitățile nelimitate ale expresivității. Distanța de nesurmontat e axiomatizată de autoare prin constatarea că în cultura română structuralismul „cu ieșiri speculative – din antropologie, psihanaliză, istoria ideilor sau teoria politică” nu s-a impus niciodată, pe niciun palier al culturii – învățământ, critica oficială sau critica liberalizatoare. În schimb, s-a impus „un structuralism lingvistic”, îndreptat spre imanența textului și spre autonomia principiului estetic.

În *Bastionul lingvistic*, nuanțările și revizuirile de parcurs sunt extrem de importante și ele în conturarea imaginii generale: căci paradoxul face că, deși structuralismul nu e înghițit de generația șaizecistă, în anii '70 avem de a face cu o „sedimentare lentă” în urma căreia un număr important de așa-zis „călinescieni” se întorc la instrumentele lui. Printr-un convingător exercițiu de lectură *à contrepied*, Adriana Stan demonstrează că volumele importante ale lui Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*, *Despre poezie*, dar și monografiile dedicate lui Sadoveanu sau Odobescu) sunt irizate subtil de terminologia structuralistă. Alături de aceste cărți, contribuțiile lui Sorin Alexandrescu, Mihai Zamfir, Eugen Negrici, Livius Ciocârlie, Marin Mincu, Al. Călinescu sau Mircea Scarlat constituie un portret de grup îndeajuns de convingător încât să se poată vorbi de o adevărată revanșă, diagnosticată drept „inversare a cronologiei firești a unei paradigme”: respins în anii '60 când e în vogă în Franța, structuralismul e asimilat de istoria și critica românească în anii '70. Explicația acestei asimilări târzii e de regăsit în lunga perioadă de stagnare ideologică ce debutează cu 1971: semi-blocajul ideatic face ca ecourile occidentale să pătrundă mai greu, iar resursele teoretice ale câmpului cultural să se îngusteze. Inevitabil, criticii vor trăi din importante achiziții teoretice ale anilor '60, fapt care confirmă teza că „structuralismul e ultima mare doctrină occidentală cu largă dezbateră și relativ liberă receptare în România”. Și dacă fantoma care circula ascunsă în spatele „comentariilor de text” sau în disciplinele academice ferite de ochiul public nu convingea, ea începe să se transforme într-o prezență propriu-zisă nu doar în volumele critice din anii '70-'80, ci și în literatura nouă: Adriana Stan scrie un întreg capitol care demonstrează că apetența pentru formalism a construcțiilor literare optzeciste derivă din aceste acumulări lente, care se soldează cu o explozie. Fără acest capitol, morfologia culturală a structuralismului în România ar fi fost incompletă. Aspectul fascinant al cărții – deși nu e nimic mistic aici, căci ea se bazează pe instrumentarea unor probe concrete – constă în caracterul aventuros al fenomenului în context românesc, care nu exclude loviturile de teatru: primit cu reticențe pe ușa din spate, acceptat doar cu jumătate de gură deopotrivă de oficialități și de cei care voiau să se desprindă de limbajul marxism-leninismului, structuralismul infuzează modalități de manifestare diverse, de la comentariul de text, monografia sau sinteza critică până la literatura propriu-zisă.

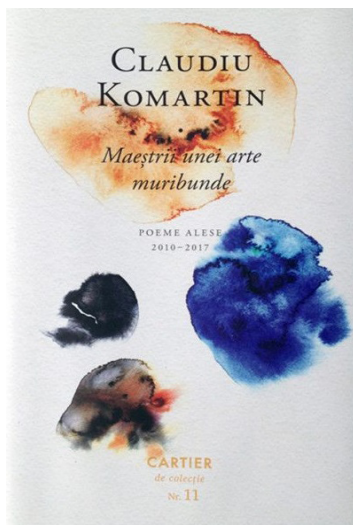
Ceea ce nu înseamnă că Adriana Stan începe să-și identifice obiectul studiului peste tot, așa cum se întâmplă de multe ori autorilor de teze de doctorat, nici că pledează pentru ideea unui structuralism românesc ca doctrină autonomă. Și aici atingem, de fapt, o altă linie de forță a volumului. 4. Autoarea privește structuralismul ca pe un indice de inovare a ideilor literare românești din a doua jumătate a secolului trecut. Demersul comparativ

și teoretic – exprimat cu o claritate disociativă și cu o vervă stilistică ieșite din comun – constă în măsurarea permanentă a unghiului de refracție al conținuturilor importate, dar și în evaluarea distanțelor criticilor autohtoni față de ideile revoluționare ale doctrinei. Din acest punct de vedere, cartea devine un excelent manual de teratologie structuralistă: cu o ironie bine controlată, dar constantă, autoarea demonstrează că cel mai adesea mesajul inovator al structuralismului – legat de deconstruirea concepțiilor tradiționale de literatură, autor, limbaj referențial etc – a fost îmblânzit de criticii români, care-i adoptă mai degrabă retorica decât spiritul. Fără a ieși în decorul excursului teoretic, volumul e o mică narațiune cu privire la moravurile intelectualului român, care se vrea la pas cu ultima modă (pariziană sau nu), însă contribuie în același timp (din cauza inerțiilor politice sau nu) la (re)producerea unui circuit conservator al ideilor. Alături de comentarii dedicate unor figuri pentru care structuralismul reprezintă un stimulent real, precum Mihai Pop, Sorin Alexandrescu, Eugen Negrici, Nicolae Manolescu, Mircea Scarlat (comentarii incontestabile pentru cine vrea să înțeleagă metodologia criticii românești postbelice), autoarea surprinde cu umor malformări, incongruențe, ba chiar imposturi: modul de instrumentare conceptuală din *Analize literare și stilistice*, o carte care a făcut istorie în învățământul românesc, îi prilejuește reflecții cu privire la incompatibilitatea de viziune dintre Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru: „Unul lângă altul, cei doi analiști seamănă cu acel *odd couple* din comedii americane. Pe cât de sofisticat în terminologie și inventiv în decupaje e tânărul structuralist, pe atât de șters și simplist e colegul său de volum”. La Adrian Marino, autoarea caricaturizează spaima absolută de structuraliști, care devin *zombies* ce sug sângele fierbinte al operei, în timp ce evoluția criticii lui Mihai Zamfir constă într-o revenire la datele discursului inefabil și tradiționalist asupra literarului: „Criticul a pornit din cele mai moderne avantposturi de analiză, dar a sfârșit într-un estetism de modă veche. Ar fi avut toată știința de a creiona un tablou istoric-literar de ansamblu, cu borne tipologice clare. A preferat, însă, până la urmă, să colecționeze poze de «mari scriitori». Evoluția sa este simptomatică pentru eșecul criticii românești postbelice de a realiza o istorie a formelor literare: deși, înaintea lui 1989 ea a beneficiat de climatul și de instrumentele care să o ducă în această direcție, mitul «marelui scriitor», ca și o concepție maximalistă despre «valoarea estetică» (nereductibilă la serii sau tipologii), au împiedicat-o constant să ducă până la capăt un astfel de proiect”.

Nu mai insist, citatele sunt extrase aproape la întâmplare. În ciuda subiectului extrem de dificil și – ar zice unii – arid, cartea e de o expresivitate greu de egalat nu doar de către criticii noi generații. Ea consacră un critic și istoric literar de anvergură, care poate excava și reconstrui teritorii vaste ale istoriei literare românești.

Rita CHIRIAN

Spirala neputinței de a ieși din poezie



Claudiu Komartin este cel mai activ poet douămiist; câteva dintre cele mai însemnate întâmplări literare – predilect poetice – care se petrec de ani buni pe scena noastră literară îl au ca inițiator și ferment, fie că vorbim despre mica & elitista Casă de editură Max Blecher, fie că amintim despre Institutul Blecher (numit, cam prea minimalist, „club de lectură”) sau despre *Poesis International*, apreciată drept cea mai unitară, sub aspect valoric, și cea mai „occidentală” revistă de poezie de prin părțile noastre. Privit din orice unghi biografic, Claudiu Komartin este, cu siguranță, omul-orchestră, capabil să se așeze, asumat, „până la sânge”, într-o funcție care miroase a vetustețe și utopie – dacă nu chiar dezonorantă în ordinea pragmaticilor: este un involuntar maestru al poeziei muribunde. Dacă este vorba despre o ciudată formă de franciscanism exersat asupra mezinei sluțite din familia literaturii de astăzi, poezia, sau, dimpotrivă, despre o gravitație care-l leagă indisolubil de marginalitate nu se poate spune cu certitudine, dar sigur este că, fără a ne feri de cuvinte mari, Komartin este poetul care face pentru poezia românească – de azi și de ieri – și pentru cei câțiva câini romantici alienați de poezie cât de mult se poate face aici și acum.

De altfel, Al. Cistelean formula, vaticinar-lucid, cu ani buni în urmă o sentință care lega numele lui Komartin de „viitorul” poeziei noastre. Nu avea de unde să știe, atunci, importanța pe care o vor căpăta microinstituțiile culturale puse în mișcare de Komartin și nici consecvența cu care va lucra, mai cu seamă în anii din urmă, la reinventarea alchimică a propriei formule poetice (căci fiecare dintre volumele lui Komartin –

deși au suportat rând pe rând acuze de manierizare și autopastișă – este produs în laborator diferit, atât ca instrumental, cât și ca mijloace retorice; firul roșu care fixează însă traseul prin labirint este o vocație de periferic mixată pe sfâșierea de *vox clamantis in deserto*). Stigma ex-centricității, în ciuda unui halou de notorietate, l-a urmărit încă de la început pe Komartin, atunci când, în aerul încărcat electric de tensiunile fracturiste, debuta, în 2003, cu *Păpușarul și alte insomnii*, culegere decadentă și crepusculară, marcată de torsioni care, fără să le fie străine congenerilor, apăreau la el în dantelării vizionare care trebuie să le fi mirosit tare anacronic tranzitivilor de violente mizerabilistă.

Discursul se limpezește mai apoi, scutură din hlamida damnatului de sorginte romantică și provoacă, din ce în ce mai mult, concretul, sordidul cotidianității, „domesticitatea” pulverulentă – fără a îmblânzi însă animalul convulsiv al viziunii. Așa se prezintă *Cercul domestic* (2005) sau *Un anotimp în Berceni* (2009). Adevărata mutație se produce însă începând cu volumul *Cobalt* (2013), cu *Dezmembrați* (2015) – volum de heteronim, publicat sub numele Adriana Carrasco – și cu textele de *underground* sau inedite colate în *Maeștrii unei arte muribunde* (Ed. Cartier, 2017). Titlul din urmă, grație căruia, dacă ne asumăm parcursul unui explorator de amonte, poate fi urmărită spirala acumulărilor din ultimii șapte ani (inițiatci), adună textele reprezentative pentru poetul matur, cu voce distinctă, capabilă să rostească – fără cusur, deci armonice – un ambitus de stridențe, bemoluri și poncife de aparentă inactualitate care ar descalifica orice alt poet. În cazul lui Komartin, reacția scontată se produce însă; și ceea ce ar avea potențial de scandal în *mainstream* devine nu doar acceptabil, ci sursă de poeticitate. Cum altfel ar putea fi tratate aproape gratuite asprimi de limbaj sau recurențele semantice sau extinsele serii sinonimice decât ca licențe de artist pentru care tușa groasă ori hiperexplicitate sunt mișcări de drift stilistic controlat? Și, deloc întâmplător, dacă este să comparăm textele din primele volume cu inedite din *Maeștrii...*, o să observăm că cele din urmă și-au lărgit deja amplitudinea, vin din prea-plin, nu din fulguranță, sunt discursive ori actoricești, extinse monoloage de revoltat & acuzator, violente pledoarii ori vituperări de profet-bufon. Poemele, mai cu seamă cele din *Douăsprezece secunde până la dispariția luminii*, sunt demonologii sau exerciții suicidare, false dialoguri în care eurile își dispută primatul într-o ierarhie de dezagregări, își clamează deriva și, ca probă a inadecvării, și-o cultivă cu poftă autodistructivă; în aceste stranii teritorii ale dezafectării, tras de sfori de prezențe fascinatorii și distorsionante (de pildă, un profesor demonic), subiectul poetic desfășoară scenariile înfricoșate ale unei contrainițieri. Dezarticulată, ruptă, sfărâmată, destructurată, in-coerentă este această făptură ridicol

întocmită, nepregătită pentru ritmul nazist al luminii ori pentru cartoanele stridente și friabile ale realității. În acest registru al obsesionalului și al terifiantei, eul cochetează cu cele mai „utile obiecte în cariera pe care vreți/ s-o urmați – fularul, ciobul, gazul, blisterul, lama etc.”, instrumentele (interzise ale) autosuprimării.

Chemările de dispariție, compulsiile fărâmițării, zvâcnetul incontolabil al unui trup neascultător și al unui creier imploziv sunt laitmotivele acestor narațiuni de apocaliptice ori desprinderi de gravitație și abrutizări: „dar sunt tot mai puține motive să te apuci/ de obișnuitele angrenaje, de aceleași/ construcții înșelătoare/ și mai e teroarea epidermei/ și paranoia/ și durerea nu caută transcendența,/ și mă îndispune ceea ce vine din vieți/ pe care nu mi le pot aminti – nu am nici măcar de unde/ să știu dacă au existat – poate/ o *licărire*, o intuiție din altă eră – și-apoi/ din nou întuneric,/ întuneric deplin” (*Sâmbure*). Fără îndoială că toate adstraturile tenebroase sau aglutinările de isterii și nevroze țin de o practică a expresionismului în care urlatul nu pierde niciun moment din intensitate; e un strigăt care înfierează spușeala mediocră, inconsistența, nonsensul, devitalizarea, ușurătatea, violul, lumina murdară, infecția.

Totuși, relaționarea cu această realitate nu se poate face decât în logica rictusului, a sarcasmului, a loviturilor ritmice de bici, a autopersiflării, grație căreia *jigodia* poate fi temporar îngenunchiată: „Mă gândesc la Viorica și la următoarea postare pe/ facebook – nu, nu va fi un text social, angajat/ nici o glumiță pe marginea tevatunii/ politice din ultima vreme – poate o frază-două prin care să-i/ mai împung pe năprasnicii scriitori de statusuri/ ai generației viitoare. Pe băieții puri și duri care/ luminează înfumurați cu un neon deasupra capului/ pe care ei nu văd că e scris TERMINATIO MEMORIAE –/ treaba lor, eu oricum iluzii nu mai îmi fac.” (*Crampa și cearcănul*). Oricum, dezastrul este deplin, în ciuda trusei de asigurări și găunoase solidarizări prefirate de guri străine: „Orice ar fi, nu ai niciun motiv să te temi.” (*Oscioare*) sau „să nu fie nevoie/ să spun banalitățile crase prin care/ oamenii își oferă asigurări că se ascultă” (*Crampa și cearcănul*), căci râsul – ca orice formă de ieșire din infern, fie ea chiar sursă de noi cercuri halucinatorii – este întotdeauna în „camera cealaltă”, ascuns.

Malign, universul pe care îl în-scenează Claudiu Komartin nu are ieșiri de urgență, nici chiar atunci când schițează exitus-uri de aparentă facilități, menite să coboare tensiunea poetică la un nivel mai ușor de metabolizat; nici liniile trasate înspre realitatea imediată, recognoscibilă biografic, onomastic, toponimic sau evenimential, nu desfac continentele îngheșuite ale acestei lumi aflate sub blestemul implacabil al autodistrugerii, ca în atipica artă poetică *30 plus* – și unul dintre cele mai puternice texte ale

Maestri-lor: „Ulcerul mă trezește în pumni. Am/ fața umflată și gâtul uscat ca țeava unui tanc Sherman./ (...) Cât de penibile sunt acum comparațiile/ pe care le-aș putea face între moarte/ și orice altceva./ Cât de prostesc să scriu despre glonțul/ care mi-a trecut de două ori prin dreptul urechii/ sau să mai bag în seamă ghionturile pe care și le împart/ pe 28 de canale câteva cadavre politice./ Un mort e un mort e un mort e un mort./ (...) În legătură cu scrisul/ am încercat doar să-nțeleg cum a fost posibil./ Am scris despre ce am văzut: despre iubire futută/ despre nebulie/ și moarte în floarea vârstei./ (...) Ce importanță are că am scris câteva poeme frumoase,/ și pentru cine?/ Ce importanță are că savanții ruși încearcă/ să ofere un model matematic al cancerului?/ Tot acolo ajungem./ Generația mea nu mai e generația mea, dacă o fi fost vreodată./ Nicio hârjoană, nicio jerbă de artificii, niciun spectacol/ să mă țină cu sufletul la gură.” Anhedonie, sastiseală și ochi dedat la repugnante, metehne ale unei generații paradoxale („o pace încheiată cu atâta ură-n ochi”), sunt articulate în „coregrafii ireproșabile”, într-un „balet mecanic”, în chip de „schimonoseală respingătoare”, doar „trandafirul exorbitant se va transforma/ în cele din urmă într-o scobitoare sordidă”. Trezirea din coșmar este inițiere, cu forțe înnoite, a unui alt coșmar, fie social, fie politic, fie intim, fie ontologic. Hipersenzitiv, eul poemelor lui Komartin este paranoizat, ultragiat, torturat, înervat de toate alertele realului, prins într-un labirint de congestii, în care „Mașina (...) verifică atenția/ și sensibilitatea”, până la capăt, până când „nu voi mai putea convinge/ Mașina că nu sunt un Robot”, până când se va fi trezit „singur ca Hibernatus/ într-o lume necunoscută, ostilă și lipsită de antivirusi”. Mereu în stare de provizorat, întovărașit de amenințarea inconsistenței și a prăbușirii iminente, în zgomotul și furia unui sfârșit continuu, damnatul komartinian visează „să vină odată ceva să întrerupă să intre cât de adânc/ până te destrami de plăcere până ce sunetele/ care te-au făcut să o iei razna se transformă într-o/ muzică pentru speriații care totuși trăiesc/ pe bază de triciclice și autosugestie” (*Ilustrată din Schlachthausgasse*), corelativ în negativ al sentinței „Și când vom ști ce e de făcut,/ nu va mai fi nimic de făcut”.

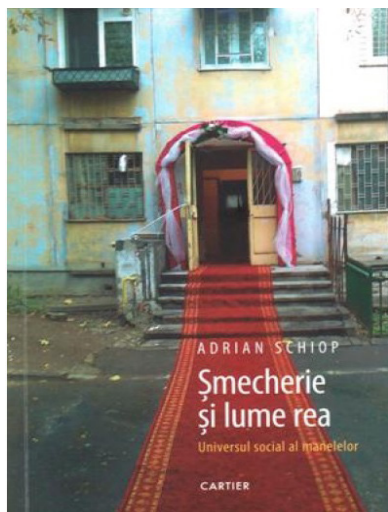
Dacă *Douăsprezece secunde până la dispariția luminii* explorează subteranele unei individualități nevrotice, *Dezmembrați* și *Cobalt* – volumele reluate în *Poeme-le alese* – sunt, judecate laolaltă, alegorii mai curând politico-sociale, în care se tratează, în spiritul unei evanghelii negre, alienarea, ieșirea din țâțâni a lumii, condiționările modernității care transformă ineluctabil omul în mașinărie, care-l instrumentalizează și-l tranzacționează programatic și aseptice, la capătul unei cosmice, infinite linii de producție: „Celor săraci cu duhul nu li se va arăta nimic// Cei ce-au jeli vor jeli până le vor seca inimile// Cei blânzi nu vor moșteni

mare lucru, fiindcă/ pe toată întinderea lui, pământul va fi otrăvit// Cei însetați de dreptate vor vedea nedreptatea/ batjocorindu-le osul, împuțându-le glandele// Cei milostivi vor ști că-n nici una din lumi/ nu le e dat să aibă parte de îndurare// Cei curați își vor miji ochii să vadă o umbră trecând/ pe zidul la care se vor ruga în zadar// Cei ce aduc pacea vor mesteca cenușă, se vor numi/ fiii nimănui// Cei persecutați nu vor găsi loc sub soare/ pentru odihnă și împăcare.// Și nici măcar soarele nu va mai fi zărit decât o dată la câțiva ani// Și plata din ceruri nu va veni, pentru că cerul va fi de piatră/ și va scuipa tot timpul// cobalt peste cei de pe urmă.”

Maeștrii unei arte muribunde are, așadar, forța unei lovituri profesioniste, care paralizează și asfixiază deopotrivă. Departe de a alcătui lirică mângâietoare, textele de aici arată, poate și sub presiunea cantitativă, un poet de neverosimile convulsii, de acute și de splendide viziuni apocaliptice, cel mai puternic și coerent regizor de scenarii negre al generației sale și, pe cât se pare, singularizat deja chiar la scara întregii literaturi de la noi.

Mihaela VANCEA

Subversiunea, manelele, scandalul



După trei ani de locuit în Ferentari, de studiu despre manele și viața de șmecher, n-ai cum să nu *furi meserie* și să nu aplici ceea ce înveți și în munca de zi cu zi. Adică, n-ai cum să scrii despre șmecherie decât aplicându-i principiile. Ceea ce face ca Adrian Schiop să devină încet, dar sigur, un *trendsetter*. Lui îi plac subiectele tabu, rușinoase, alea pe care lumea se ferește să le discute în amănunt. El vine cu „subversiunea, problemele, scandalul”, așa cum declară într-un interviu pentru Scena9. Astfel, la patru ani de la apariția

romanului *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013), roman care surprinde iubirea dintre Adrian, un jurnalist homosexual și Alberto, un fost pușcăriaș, Schiop publică și o teză de doctorat despre manele.

Structurată pe cinci capitole, lucrarea* surprinde pas cu pas modificările pe care maneaua le cunoaște, de la registrul stilistic utilizat, la partea de instrumental, de la textul melodiei până la modul în care industria ajunge să se profesionalizeze prin canale de difuzare sau case de producție. Dincolo de informațiile de nuanță referitoare la mesajul manelelor, la publicul lor și, evident, la cei care le cântă, Adrian Schiop semnalează pe parcursul cărții sale anumite chestiuni. Un prim aspect asupra căruia atrage atenția este faptul că nu există studii specializate pe acest subiect, cele care îl au, totuși, în vedere, tratând destul de superficial fenomenul. Superficialitatea vine, susține autorul, din faptul că acestea analizează maneaua ca un gen izolat, fără a o raporta la celelalte stiluri muzicale. Or, ea a fost în permanență ancorată în realitatea societății românești și în sincronie cu fenomenul muzical contemporan. Astfel, miza lucrării sale va fi aceea de a demonstra că maneaua este parte a scenei pop. Analiza lui Schiop este una diacronică, începe cu anii '80, când manelele se electronizează, și vine până în prezent, pentru a ilustra tendințele pe care maneaua le împrumută, pe parcurs, din alte genuri muzicale. Interesant este cum asemenea unui curent filosofic maneaua se dezvoltă în baza a două școli, cea bănățeană, cu centrul în Timișoara, și cea răgățeană, cu centrul în București. Mai mult, genul se formează ca o cultură a tinerilor în special după ce intră în discotecă prin orchestrație de sintetizator, efecte de loop și pasaje de rap. Moment în care, observă Adrian Schiop, maneaua cunoaște deja o nouă formă, mai exact, cea pop, al cărei reprezentant e Costi Ioniță. După 2003, manelele încep să fie însoțite de videoclipuri, Florin Salam văzut reprezentatul unui nou trend, pentru că textul lui e un continuu compromis negociind cu ambele sexe, astfel încât să-și mulțumească audiența. Scriitorul evidențiază astfel faptul că, pentru a se menține, lăutarii trebuie să impună un stil, „să creeze o școală”.

Cu un limbaj care nu e nici prea academic, nici prea simplist, teza lui are o dinamică foarte captivantă, aproape vizuală și surprinde exact cum se extinde acest gen muzical în țară, cum intră pe canalele de muzică pop, cum iese de pe acestea, dar devine sursă de creștere a audienței pentru emisiunile mondene, pentru a intra ulterior și în atenția presei tabloide.

Dincolo de factorul bibliografic, o altă afirmație pe care Schiop o face și care explică mai apoi și structura capitolelor sale ține de faptul că nu poate clasifica tematic manelele întrucât tematica lor este una vastă, „complexă ca viața însăși”. Prin urmare, modul în care autorul își repartizează textul ține de problema afectului care este fie unul grav (unde mesajul se învârt

în jurul universului familial, al angajamentului față de familie), ironic-ludic (luarea vieții la mișto, unde banii sunt mai presus de orice) sau unul lamentativ (textul se axează pe lipsa de încredere în prieteni).

Adrian Schiop demontează, mai mult sau mai puțin asumat, niște prejudecăți, fără a le numi de fiecare dată ca atare. Drept urmare, din categoria noutăților despre manele, el demonstrează că manea este mai degrabă urbană decât rurală, videoclipurile care o plasează în acest mediu alături de fanii genului care se manifestă și mai ales în zone urbane fiind un argument în acest sens. În această ordine de idei, autorul insistă asupra faptului că acest gen muzical nu reprezintă o subcultură pentru că nu are la bază un fenomen de autoidentificare. El nu funcționează în baza unei ideologii. *Șmecheria* în acest sens, cu toate că pare să corespundă unei viziuni comune despre viața a maneliștilor, aceasta este percepută de practicanții genului drept „trăsătură națională”. Deci, nu se opun mainstreamului, ci sunt parte a acestuia.

Șmecherie și lume rea... pare, la o primă vedere, o glumă, o teză de doctorat scrisă *la mișto*. Dar nu e așa, din contră, Schiop își asumă în totalitate subiectul și îl întoarce pe toate fețele folosindu-se în acest sens de teoreticieni precum Walter Benjamin, Iser, Ingarden, Genette și alții. Că asocierea textelor de manea ar putea părea un gest nepotrivit pentru intelectualitatea care s-a ferit de astfel de subiecte nu e o problemă pentru Schiop. Modul în care jonglează cu cele două extreme se dovedește a fi grozav de eficient. El reușește să atingă un echilibru al acestora în plan teoretic și să construiască o adevărată terminologie a fenomenului. *Șmecheri, bagabonți, amărâți, fițoși*, aceste cuvinte aproape goale sunt scoase din simplitatea și vulgaritatea limbajului de cartier și devin indicatori ale unei ierarhii sociale. Aici, studiul său devine de-a dreptul savuros. Unde cititorul se așteaptă să găsească concepte greoaie,

el descoperă informații noi pentru personaje care n-ar părea să aibă nevoie de prea multe explicații. Astfel, pe măsură ce citește despre amărâți, bagabonți, smardoi, fițoși și alții, lectorul ar putea avea impresia că intră într-o lume de basm cu susul în jos, unde toți aceștia apar drept creaturi magice, într-un decor de cartier, fiecare cu o trăsătură aparte. De exemplu, *fițosul* e omul care uită de unde a plecat, *bagabontul* e băiatul de la colțul străzii, care „învârtă combinații și femei”, *smardoi* sunt bătaușii, cei care nu sunt foarte *cool* și care nici nu mai sunt amintiți în manelele de mai târziu. De altfel, autorul și vorbește la un moment dat despre o mitologie a fițelor și fițoșilor. În punctele care Schiop explică denumirile acestor personaje, cititorul are acces, de fapt, la un dicționar succint care să-i folosească în înțelegerea acestei lumi. Dacă explicațiile sunt insuficiente, atunci autorul se bazează pe notațiile observării lui participative. Discuțiile purtate cu diverse persoane se concretizează, spre deliciul cititorului, în reale studii de caz aplicate, astfel încât, să justifice terminologia utilizată. Studiul se derulează, astfel, în paralel cu poveștile a trei personaje: Petrică, un chelner de 55 de ani angajat la un bar din Ferentari, Dino 33 de ani, un fost pușcăriaș, servitor în casa unei rude și Radu de 24 de ani care încearcă mai multe joburi după care se mută în Anglia.

Ultimul capitol urmărește care sunt afinitățile pe care manea le are cu alte genuri muzicale pentru „a contracara etichetele nedrepte lipite genului, pledând pentru o încadrare estetică, care să-l pună pe o orbită mai cool” și găsește similarități cu stiluri muzicale provenind atât din sudul Italiei, cât și din Mexic, Bulgaria sau Serbia. Însă ceea ce desparte manea de genurile muzicale ale acestor zone este faptul că ea are influențe și din rapul gangsta. Toate contabilizate, de la mesaj, de la modul în care a evoluat, în care a intrat pe piață și în care s-a schimbat universul lor de discurs, Adrian Schiop propune termenul de *gangsta pop* drept încadrare stilistică a manelei. În final, dincolo de o încadrare stilistică, mizele lucrării par să fie mai multe. Între acestea intră și dorința lui de a dizolva niște prejudecăți, de a reabilita însuși discursul despre manea.

Așadar, nu mai e un secret că lui Adrian Schiop îi place să-și incomodeze cititorul prin subiecte tari, neașteptate. *Soldații* a cunoscut critici pozitive nu doar datorită subiectului abordat, ci și calității scriitorului de a estetiza, de a împacheta subiectele tabu, ceea ce-i reușește și într-un cadru mai formal, acela al unei teze de doctorat. Până la urmă am zice că la asta se pricepe Schiop cel mai bine: să livreze publicului subiectele de care se ferește și să-l facă conștient de faptul că acestea se petrec în proximitatea existenței sale.



*Adrian Schiop, *Șmecherie și lume rea: universul social al manelelor*, Ed. Cartier, București, 2017, p. 227.

Daiana GÂRDAN

Literatura română a secolului al XIX-lea: vehicul și monument al memoriei culturale



Se poate remarca, la sfârșitul secolului al XX-lea și primul deceniu din noul mileniu, o tendință a criticii de a compila, în volum, serii de articol cu caracter mai degrabă publicistic, de cronică literară, decât științific/academic. După 2010, însă, acest *trend* pierde teren în fața volumelor care adună studii academice publicate în reviste științifice indexate în baze de date internaționale, care reușesc să depășească granițele naționale spre export cultural. Cel mai funcțional model care deschide acest dialog este volumul lui Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, publicat în 2013 la editura MLR, care însumează o serie de articole științifice ce se adresează în primul rând unui public internațional și reușește astfel să producă o schimbare de paradigmă pentru formulele criticii tinere. În siajul acestor tendințe vine și volumul lui Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică**, care cuprinde și el o serie de studii cu caracter academic, pretabile unui public universitar internațional.

Doris Mironescu pornește în demersul său de la două focare – un concept importat, cel de memorie culturală, propus de Aleida și Jan Assman, și o ipoteză proprie, aceea că literatura este „un mediu al constituirii, circulației, și mutației memoriei culturale” –, pe care le aplică producției literare și contextului istoric și cultural al secolului al XIX-lea românesc. Literatura autohtonă a secolului al XIX-lea, propune autorul în *Un secol al memoriei...*, funcționează atât ca

„vehicul” al memoriei culturale, „un mediu de circulație și diseminare a conținuturilor memoriei culturale”, cât și ca „monument”, ca spațiu de teaurizare a acestora. Volumul propune o structură tripartită ce relevă și mizele cercetătorului ieșean, astfel, *Retorica apartenenței, Construcții canonice și Nostalgie, ironie și rescriere postcanonică* prezintă, pe rând, câteva relecturi ale operelor canonice ale secolului al XIX-lea, o panoramare a acestuia ca perioadă de constituire a canonului literar și nu în ultimul rând o încercare de racordare a literaturii secolului la cea extrem contemporană, a secolului XXI.

Primul dintre cele trei capitole are așadar un caracter polemic și o miză recuperatoare, întrucât autorul volumului profesează, pe de-o parte, relecturi ale canonizațiilor secolului al XIX-lea în virtutea demonstrării caracterului de preservare (estetică, nu mimetică) a unei memorii culturale colective în producția lor literară, pe de-altă parte, revizitări ale dimensiunilor pragmatice (socială, politică) ale literaturii în perioada vizată. Doris Mironescu propune aici, discutând despre Alecu Russo, figura bonjuristului, reprezentativă pentru un caracter „amfibian”, simptomatic pentru generația pașoptistă, care simultan provoacă și trăiește o ruptură culturală, fiind simultan moștenitoarea unui trecut românesc, dar totodată și un produs al contactului cu Occidentul. Astfel, ideea pe care o propune aici autorul, pe urmele lui Alecu Russo, este aceea a generației pașoptiste angajate într-o „amplă campanie de modernizare a țării și culturii ei”, iar „pașoptiștii conștiinței de mizele operației pe care o întreprind sunt chemați de Russo să lucreze în sensul restabilirii unei continuități care să atenueze sentimentul dramatic al rupturii de trecut pe care au produs-o. (...) Nu o renegare a spiritului românesc are el în vedere, ci o conservare a ceea ce e pe cale să se piardă iremediabil”.

Tot în acest capitol, autorul propune un demers ce derivă de la o figură, de data aceasta tematică (cel puțin la fel de interesant tratată ca aceea a bonjuristului), a ruinei, pe care o privește evolutiv în poezie, de la Grigore Alexandrescu la Macedonski și Eminescu, cu miza explicită de a se opri la dimensiunea publică a poeziei pașoptiste, politică și militantă (militantism național), dimensiuni angajate în defavoarea esteticului. Poeții ruinelor doresc, spune autorul, o „recuperare a legitimității poetice de pe tărâmul umbrelor în teritoriul activității diurne și transformarea poeziei dintr-un lux într-o necesitate publică”. Poezia ruinelor codifică, în ceea ce pare a fi un discurs naționalist de slăvire a patriei, propria legitimare ca vehicul între prezent și trecut. Un pas înainte de la poezii pașoptiști ai ruinelor îl face Macedonski, care pune bazele modernismului în poezie nu prin ruptură ireconciliabilă față de pașoptiști, ci printr-un neopașoptism poetic. Mai departe cu tema ruinei merge și Eminescu, care propune îndepărtarea de „ruinele vârstei de aur” și „studiul folclorului cu inteligență și luciditate”, non-mimetic, care actualizează

și re-amintesc mitul, nu îl reiau. Tot o desconsiderare programatică a mimesului notează Doris Mironescu și în opera lui Caragiale, în perioada berlineză în speță, când scrierile sale nu mai sunt oglindiri, ci parabole, unde recuperarea balcanismului se face prin livresc, unde balcanismul nuvelor sale nu este, el însuși, balcanic, ci mai degrabă un comentariu asupra balcanismului. Contribuția majoră în epocă a lui Caragiale rămâne pentru Doris Mironescu refuzul autorului de schițe și nuvele de a face o „portavoce a militantismului naționalist” și de a prolifera o perspectivă asupra identității balcanice care relativizează și chestionează propriile obsesii.

Finalul capitolului propune o discuție despre problema minoratului lui Păstorel Teodoreanu și încercările de recuperare a unei valențe estetice a operei acestuia, în cadrul căreia Doris Mironescu expune explicit o altă miză a ipotezei sale de lucru, și anume că, având în vedere „latura politică a proiecției identitare și mecanismele memoriei”, autorul urmărește „o deschidere a canonului literar interbelic nu prin revizionism estetic, ci prin reevaluarea unor teme a căror pertinență a fost adesea neglijată în istoria literară”.

Partea a doua a volumului debutează cu o panoramă a receptării lui Titu Maiorescu, de la perspectiva șaizeciștilor N. Manolescu și Eugen Simion, prin care se susține o organicitate a operei maioresciene prin concilierea biografiei cu opera junimistului, la perspectiva noii generații de critici, care subliniază, din contră, contradicțiile sistemului de gândire maiorescian, în virtutea demonstrării tezei că secolul al XIX-lea este perioada de constituire a canonului literar. În baza acestei intenții, Doris Mironescu notează contribuția jocurilor de legitimare pe care le practică Maiorescu

în epocă, a strategiilor sale care au fost responsabile și prin excelență deterministe pentru evoluția culturii naționale în deceniile următoare. Tot aici autorul pune în pagină o altă contribuție, de data aceasta a lui G. Ibrăileanu, în istoria conceptului de „clasic”, pentru care „noțiunea de clasic român este una tipologică, o categorie culturală precisă, fără caracter valorizant”, silogism ce duce la concluzia că autorul clasic este „produsul unei chimii social-politice”. Doris Mironescu subliniază paradoxurile din gândirea lui Ibrăileanu, dar păstrează în demersul său valența politică a sistemului canonic românesc.

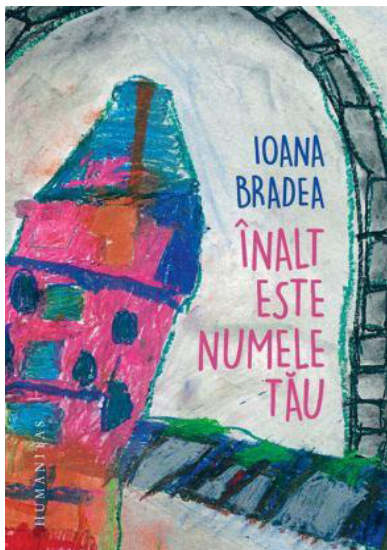
A treia parte a volumului expune raporturile dintre generația anilor 2000 și generația pașoptistă în ecuația canon/postcanon. Întoarcerea literaturii extrem contemporane spre modelul istoric este, notează autorul ieșean, o ambiție de legitimare a propriei situații postcanonice. Dacă pentru generația pașoptistă exista o suprapunere perfectă între comunitatea națională și comunitatea de lectură, odată cu generația imediat următoare aceste valențe suprapuse nu mai există, astfel că scriitorii se angajează într-un exercițiu continuu de recuperare a distanței dintre cele două comunități, prin instalarea unei comunități-surogat în livresc. Același exercițiu îl fac și scriitorii de după 2000, mutația producându-se, de data aceasta, la nivelul tipologiilor comunităților. Exemplul grăitor pe care îl dă Doris Mironescu aici este paralela dintre Ion Luca Caragiale și Radu Cosașu, care, denunțând o retorică comunitară (naționalistă, respectiv comunistă), propun o nouă formă de comunitate, una „textuală” (concept preluat de la Kuisma Korhonen). Apelând la un aparat critic bogat, autorul ieșean expune în această ultimă parte diferitele dimensiuni ale conceptului de comunitate, în virtutea susținerii unei demistificări programatice de către scriitorii în vizor a miturilor naționaliste. În sfârșit, un aspect notabil rămâne și expunerea utilizării temei ruinelor de către scriitorii contemporani, cu aceleași funcții și valențe preluate de la poetica pașoptistă – a demistificării pe de-o parte, a nostalgiei pe de-alta. Spațiu heterotopic, ruina istorică versus ruina comunistă se construiesc textual în baza acelorași mize. Volumul lui Doris Mironescu este, în fine, nu doar reprezentativ pentru ilustrarea noilor tendințe ale criticii tinere, dar și un demers inovator, ce deschide o discuție despre posibilitățile de relectură a literaturii secolului al XIX-lea în calitate de colportoare a unor mitologii naționaliste și de revizitare critică a canonul literar românesc.

*Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016.



Nicoleta CLIVET

„Cele de jos cu cele de sus
împreună vorbesc...”



Se petrec lucruri „de mare spaimă” (p.5) în ultimul roman al Ioanei Bradea – *Înalt este numele tău**, căci stihii și umbre de tot felul se dezlanțuie, fără ca nimeni să-și pună problema strunirii lor. O cetate medievală, a Bistriței natale, repetat descrisă ca „fără rege și sfinți”, caută să-și făurească o istorie (prin însemnările scribului Christian Pomarius Baumgarten) și o catedrală (prin efortul arhitectului Petrus de Lugano), undeva la mijloc de secol XVI. Momentul întemeietor este sabotat, însă, din toate părțile, prin intrigi, violențe, schimbarea stăpânirii și chiar a paradigmei religioase. Așa cum urbea își caută un fundament, așa și locuitorii săi, bezmetici și neputincioși, își caută un sens. O căutare ce-i poartă, pe toți, dinspre hăuri spre înalt și înapoi, cu o repeziciune pe care nu o concurează cu adevărat decât performanța autoarei de a concentra totul în mai puțin de o sută de pagini.

Cele patru părți ale romanului fixează destinele a patru personaje evoluând pe un fundal cu adieri de pucioasă și, prin urmare, cu finaluri de coloratură infernală; acomodantul scrib sfârșește ros de remușcare, Margareta (fiica judei Thomas Werner) este izolată de tatăl său într-o cameră zăbreliată, Maria Simbriger este omorâtă de vie, iar arhitectul se sinucide. Un narator exterior și posterior existenței lor le spune povestea, într-o formă adresată, cvasi-epistolară, unificându-le destinele nu doar prin expresie, ci și prin viziune. Fiecare destin vorbește, de fapt, despre acea parte de beznă din om, densă, compactă, dar nu lipsită de câteva fisuri binecuvântate, cele prin care, la momentul potrivit,

reușește să intre lumina. Atâta doar, să intre, fără să și dureze, fără să și apuce să instituie un alt modus vivendi. O lumină totalizantă îi vizitează scurt, dar nu reușește să-i și întregască durabil, așa încât se întorc (cei care mai apucă) la existența lor destructurată. Straniu este că, oricâte grozăvii s-ar întâmpla în cetate (și se întâmplă tot felul: crime, violuri, decapitări etc.), cei care o locuiesc nu încetează să se simtă făcuți „după chipul și asemănarea lui Dumnezeu”, un Dumnezeu care, dacă nu le aprobă, pare că măcar le îngăduie comportamentele.

Fiecare parte începe „într-o noapte...” și continuă undeva, într-un loc ferit, unde umbra, sub forma unor pulsuni irepresibile, confiscă vieți și-și face numărul după bunul plac. Aceste personaje nu sunt ticăloșite, ci mai degrabă inconștiente, incapabile de o întoarcere lăuntrică, de o confruntare ceva mai critică cu „legile naturii”. Atitudinea reflectată, de conștientizare, le lipsește atât în relație cu zona pulsional-infernală, cât și cu cea solară, ascensională. Apariția misterioasă în cetate a unui călugăr străin produce un oarecare deranj, dar nimic mai mult; rugăciunea lui înfăptuiește minunea (mai întâi, transformă ploaia diluviană în apă tămăduitoare, apoi o oprește și, în final, dispare „dincolo de munți”), el fiind și cel care rostește „căci mare ești, Doamne, și înalt este numele tău” (p.41), cuvinte repetate și de alții, însă fără a precipita durabil în suflul vreunui. Se și punctează, de altfel, că straniu călugăr vorbește o limbă diferită („ce cuvinte nerostite folosește el în cumințenia lui pământie”, p.43) și îndeamnă la lucruri nemaiauzite. Degeaba propovăduiește el o naștere în Duh, că puțini pricep și nimeni nu se ridică la înălțimea mesajului; ba chiar învățătura sa maximală este imediat relativizată de narator: „nimeni nu poate fi sigur că propria căință este veșnică și cu atât mai puțin că a ajuns la deplina iertare.” (p.46-47)

Pe acest spectru uman al griurilor, zona cea mai sumbră este ocupată de autorități (judele, scribul, consilierii, preoții și monahii), în vreme ce, la celălalt capăt, se află captivii: Margareta, Maria Simbriger, arhitectul. Cel mai precar este scribul; de șase ani scrie la istoria cetății, nu atât o istorie de date, cât o poveste, consemnată „cum se cuvine” (p.8), căci „este destinul tău să ilustrezi, poate chiar să îndrepti și, în cele din urmă, să făurești respirația atât de zbuciumată a cetății.” (p.8) Altfel spus, un act de creație, dar unul limitat drastic de o structură pragmatică și servilă. Totuși, simțul relativului nu îi lipsește: modalizează, anticipează și retractează nonșalant, aproape „postmodern”, asemenea unui analist de date și nu a unui simplu istoriograf. Despre multe întâmplări nici nu știe „dacă o fi fost aievea” (p.8), așa că totul se joacă la limita dintre real și imaginar, dintre percepție și proiecție. Mai exact, percepția este direct proiecție, istoria este direct poveste.

Tip sobru, necomunicativ, greu de atras în aranjamentele locale, arhitectul este deopotrivă un devorator de femei (partea lui de tenebre) și un creator

cu spirit de sacrificiu; tot de șase ani încearcă și el să-și ducă proiectul la bun sfârșit, dar zadarnic. Sfâșiat între relația conflictuală cu autoritățile și cea fuzională cu catedrala, nu reușește să iasă din impas. Privirea îi este mereu purtată „spre înalături” și așa îi încolțește gândul sinuciderii, sperând ca, măcar sacrificial, să dea viață construcției. Ca și în cazul celorlalte personaje, prețul este anihilarea, taxată scurt de narator ca „fără sens”.

Cea care exercită un magnetism diabolic asupra tuturor este Margareta – o apariție abisală („drăcească arătare”, „ca o nălucă”, „cu priviri de diavoliță”), un principiu feminin dezlănțuit, agresiv, ce ia în posesie și supune, fără remușcări. Întâlnirea cu „nevolnicul de Sebastian”, posedat în mijlocul drumului - scurt, brutal și fără satisfacție, este grăitoare în acest sens. Perioada petrecută la mănăstire (citind cărți și nu pregătindu-se pentru performanțe casnice, cum ar fi trebuit) o transformă într-o răzvrătită; odată întoarsă acasă, pentru mărițiș, își începe incursiunile nocturne în cetate și-și creează rapid o reputație de „iapă neîmblânzită”, de „târfă în călduri”, spre exasperarea normopatului său tată. În realitate, Margareta nu e nici pe departe o pervertită, dimpotrivă: e capabilă de empatie și e singura care privește direct, în ochi, această lume, trăind-o efectiv, ca realitate epidermică, dar și ca realitate sufletească. În privirea ei „de diavoliță” își fac loc și rezervele de lumină, de credință, de speranță ale acestei lumi. Doar ea știe pe propria piele, de-adevăratelea, cât calvar, dar și câtă binecuvântare este în traiul omenesc. Pe ea, pe călugăr și pe arhitect îi definește o „cumințenie pământie” – un fior de înțelepciune, captiv într-un bulgăre de lut. Și de această dată, lutul învinge.

Naivă, impulsivă, strict emoțională, Maria Simbriger are un destin paralel cu cel al Margaretei; dezlănțuirea ei senzuală e pură fiziologie, nesubscrisă vreunei căutări, de unde și pedeapsa cumplită (e îngropată de vie pentru că rămâne însărcinată cu un necunoscut, în singurul drum pe care îl face în cetate; de altfel, tot „îngropată de vie” va fi și Margareta, dar ceva mai simbolic, prin izolare în camera sa). O societate patriarhală ce tolerează, ba chiar celebrează diabolicul, ajunge să îl sancționeze drastic, atunci când agentul „umbrei” este femeia.

Pe cât de chinuită e lumea descrisă, pe atât de participativă și de înțelegătoare este scriitura ce o consemnează; spasmelor urbei li se accentuează constant partea de fiire, de umanitate, în fraze lungi, aglutinante, dar fluide, aflate în subtilă rezonanță cu universul observat. Este o expresie pe care, fără îndoială, Ioana Bradea a pariat și a câștigat. În rostirea sa, „cele de jos cu cele de sus împreună vorbesc” (p.41). Și o fac pe o spirală a timpului, pentru că mereu este vorba despre un „atunci-acum, când nimeni nu poate fi sigur că a ajuns la deplina iertare.” (p.62-63) *Înalt este numele tău* spune, într-o dicție impecabilă, mai mult decât o poveste cu iz

medieval: spune, cu dumnezeiască simplitate, povestea unui „atunci- acum”, când tenebrele și lumina, spaimele și credința, îndoiala și rugăciunea se topesc într-un moment de fulguranță armonizare a contrariilor, urmat aproape instantaneu de o nouă cădere.

*Ioanei Bradea – *Înalt este numele tău*, Humanitas, 2017.

Anamaria MIHĂILĂ

Lacunele și „resturile” literaturii. O istorie a facerilor de sens



Dacă alte literaturi (și, mă gândesc, de bună seamă, la cele vestice) și-au dezvoltat o cultură puternică a eseului, în literatura română acesta se confundă adesea cu alte forme de scriitură, în mare parte de nișă. Or, constatarea prezentă nu încearcă să apese pedala asupra defazării estului față de vest și nici nu pretinde că cel mai recent volum al lui Bogdan Suceavă ar schimba în vreun fel situația dată. În condițiile în care studiile recente fac caz de politicile corectitudinii, anulând (cel puțin teoretic) diferențele dintre literaturile majore și cele minore prin interferențele culturale, transnaționalism, postcolonialism ș.a., acceptarea unei astfel de realități – problemele unui gen – iese în afara tendințelor, dar descrie cu onestitate istoria formelor. În acest sens, ceea ce se rămâne la limita evidenței e că o carte de eseuri precum *Istoria lacunelor. Despre manuscrisele pierdute* devine, în primul rând, rezultatul unei experiențe a formării scrisului pe teritoriul american care importă, apoi, un background identitar (post)comunist, o trăire pe teritoriul românesc în vremuri revoluționare.

Astfel, cartea investighează lacunele cunoașterii, de la literatură la matematică, declanșate de memorarea permanentă a momentului arderii Bibliotecii Centrale Universitare din București, din timpul Revoluției din 1989, ca gest de pervertire a memoriei universale. Reflexele culturale și livrești (arderea *Bibliotecii din Alexandria* sau distrugerea *Bibliotecii Babel* a lui Borges) sunt depășite de importanța participării la eveniment și de efectele tardive ale unui abuz ignorat de o majoritate prea afectată de semnificațiile imediate ale manifestării.

De fapt, eseurile lui Bogdan Suceavă se construiesc în jurul unei politici a restului, atent investigate în actualele cercetări asupra literaturii. În fond, începând cu teoriile lui Moretti despre „the great unread”, care pune problema ineficienței canonului, definit în urma unei lecturi întotdeauna parțială a literaturii lumii, dobândește relevanță ceea ce rămâne în afara oricăror forme de cunoaștere. O istorie a lacunelor de acest fel, care își asumă de la bun început caracterul incomplet și își justifică resturile, vine să deschidă ipoteze, să configureze explicații posibile și să creeze istorii alternative: „Și aici apare o idee importantă, motivația care ne atrage în eforturi de o complexitate nebunească, că ne simțim chemați să refacem o carte lipsă, acolo unde ceva e ciobit în perfecțiunea universului. Simțim că trebuie să refacem ceea ce este neîntreg. [...] Din lacună se naște un nou discurs, ca o completare a ceva ce ar fi putut să fie”.

Or, cum miza principală a *Istoriei lacunelor* e una interogativă, miza secundară a textului răspunde unei altfel de crize a umanioarelor: „Scriem și pentru a da sens unei clipe, pentru a păstra viața unei idei, iar acest fenomen depinde de timp”. Lacunele din literatură sunt mai puternice decât cele din științele exacte, atâta timp cât literatura surprinde un timp în mișcare, o stare a vremii, mult mai greu de înlocuit decât o idee științifică generată de context. De altminteri, dacă o idee revoluționară pentru științele „tari” funcționează în logica progresistă care nu poate fi decât, eventual, întârziată prin nemenționarea ei în scris, științele umaniste intervin în jocurile politice și reformează sau, după caz, deformează mentalități: „Istoria, poezia și filozofia sunt cele mai periculoase dintre subiectele cărților, cele care ar putea atenta în modul cel mai serios la construcția imperiului. Nu ne rămâne decât să consemnăm dimensiunile tragediei și amploarea pierderii culturale”. Departate de un demers recuperator, eseurile lui Bogdan Suceavă constituie un scurt manual de instrucțiuni despre valențele lacunelor în scris și despre capacitatea lor de a genera literatură.

În fond, deși aduce în discuție numeroase manuscrise pierdute (în siajul unei modalități deja consacrate de a face literatură pornind de la pretextul unui *manuscris perdu*), de la *Viața curvelor celebre* a

lui Suetoniu până la rescrierile absente ale lui *Hamlet* de Shakespeare, autorul pune problema modului de a face literatură. Pentru Suceavă, literatura surprinde imediatul, în dependență de timp, și e pusă pe hârtie de un scriitor suficient de puternic ca să le redea, dar irelevant într-o istorie a formelor: „Așa se pot pierde multe idei importante, ascunse în note adiționale, considerate adnotări marginale, și e perfect plauzibil să ajungă în posesia cuiva care ar putea să nu le înțeleagă. [...] Acesta e alt gen de scrieri pierdute pentru totdeauna și e un alt gen de pierdere, și anume texte interesante ce ar fi putut să existe, dar care nu au fost scrise vreodată (Textul, spre deosebire de autorul său, e menit unei vieți eterne, în cazul în care o merită, pe când omul, odată ce a avut acces la cele mai înalte bucurii, nu a avut tot ce trebuia pe lume?)”.

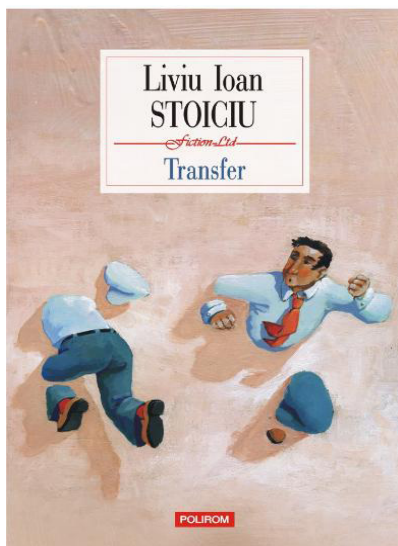
Istoria lacunelor e, fără îndoială, rezultatul încrederii în capacitatea literaturii de a găsi pentru sine soluții de a se regenera: „Scriem texte pentru a suplini alte texte, care la rândul lor sunt chemate să suplinească viața. E ca și cum, dacă nu pot trăi o poveste de dragoste, mîș dori să scriu cel puțin un sonet memorabil care să captureze intensitatea sentimentelor mele. Așa funcționăm, acesta e mecanismul, asta e dinamica noastră lăuntrică”. Pentru un intelectual mereu la curent cu mișcările culturale, o concluzie de felul acesta descrie, până la urmă, neîncrederea în pretențiile formelor de totalitate și a recuperărilor finale, odată cu eșecul oricăror sisteme ce le presupun: „Și noile medii virtuale nasc alte tipuri de lacune. Ne gândim în primul rând la toate siteurile care ar fi putut conține informații utile, care au fost arhivate pentru o vreme și care apoi au dispărut”.

Bogdan Suceavă asumă să scrie o istorie a lacunelor cu conștiința restului permanent al obiectului de lucru. Mai presus chiar de ipotezele de la care pornește fiecare exemplu de manuscris pierdut și de soluțiile pe care le propune, *Istoria lacunelor* descrie nevoia de a găsi explicații acolo unde acestea lipsesc și, mai mult, de a considera drept finală o justificare la fel de posibilă ca oricare alta. Într-o configurație de istorii alternative, textul răspunde dorințelor nedecarate ale cititorului de a da sens narațiunii. Atât o lecție de erudiție prin modul în care se joacă cu suspendările de sens ale literaturii, cât și una de reconstrucție permanentă a obiectului investigației prin subiectele gratuite de cercetat pe care le integrează în textul său, volumul descrie o modalitate coerentă de a descoperi punctele principale de tensiune ce pretind, într-un soi de ideal postmodernist, soluții textuale.

* Bogdan Suceavă, *O istorie a lacunelor. Despre manuscrise pierdute*, Polirom, Iași, 176 p.

Denisa BUD

Un fals transfer identitar



În contextul prozei românești a ultimilor ani care abordează criza individului la diferite niveluri (identitară, familială sau chiar socială), Liviu Ioan Stoiciu, scriitor optzecist, revine cu un roman, *Transfer**, ce vrea să pară a fi din aceeași arie tematică, însă discursul e centrat asupra unui imaginar mai degrabă scindat, construit pe două direcții, implicând și o zonă *fiction*.

Roman al tensiunii identitare, construit pe două planuri narative principale, *Transfer* plasează, într-un prim moment, povestea lui Olimpiu, un tânăr de 26 de ani, pedagog la internatul unui liceu din Focșani în anii '70 ai perioadei comuniste, căsătorit și având un copil. Criza biografică a protagonistului se instituie încă de la începutul volumului, alternând în două segmente: primul, cel al spațiului domestic: Olimpiu locuiește cu familia Didei, soția sa, iar apartamentul acestora e în majoritatea timpului populat de rude, fapt ce contribuie la problemele familiale; al doilea tip de criză e cel social, personajul fiind nevoit să lucreze ca pedagog în condiții mizere, confruntat întotdeauna cu situații dezastruoase provocate de elevi, dar și de sistemul politic. Soluția se dovedește a fi caietul de serviciu în care Oli comunică cu celălalt pedagog al internatului, Cornel: de la noile acțiuni întreprinse de elevi, obiectele deteriorate din spațiul educațional, până la regulile impuse de cenzura comunistă. Internatul, spațiu predominant în derularea romanului, este transformat într-un mediu al relațiilor interzise, al avorturilor, însă și al foamei, al frigului. În ciuda

caracterului mizerabilist, căminul înfățișează refugiu protagonistului unde descoperă o altă latură identitară, mai degrabă fizică, dezvoltată prin actele sexuale întreținute cu cele două eleve.

Criza familiei e inserată prin monotonia evenimentelor cotidiene: momentele petrecute cu fiul său, continua mișcare a rudelor Didei, răspunzătoare pentru lipsa intimității celor doi, vizitele periodice în orașul natal al lui Olimpiu, urmate întotdeauna de acte nefaste. Ruptura survine odată cu impactul cutremurului din 1977, reprezentat ca o obsesie. Imaginea Bucureștiului distrus care e observat asemenea unui univers apocaliptic („Olimpiu vede acum continuu morții Bucureștiului și le aude vaierul din timpul cutremurului și al prăbușirilor în gol, mintea lui naște monștri. Speră să-i treacă repede șocul trăit, la naiba.”) contribuie la aprofundarea crizei lui Olimpiu. Două elemente urmăresc continuu desfășurarea primului cadru: aftele bucale ale protagonistului care trimit spre o pistă falsă a patologicului și teama Didei de a nu rămâne însărcinată.

Un alt plan vizează jurnalul lui Radu care evocă viața unui general aflat pe front în Primul Război Mondial, Marian K, plasată în 1917. Personajul masculin, fratele Didei, e schizofrenic, iar romanul prezintă, prin intermediul caietului său, modul în care acesta reușește să se anuleze ca subiect și să se transpună în identitatea soldatului. Astfel, Olimpiu, singurul personaj care are acces la jurnal, percepe transferul ca pe un fenomen fantastic. Tot Oli, regăsit sub efectul poveștii generalului, încearcă să afle mai multe despre mecanismul dedublării, devenind chiar o obsesie, element ce încarcă imaginarul.

În finalul romanului intervine o altă mutație în însemnările lui Radu, de această dată, în viitor, ilustrată prin povestea Ancăi. Un personaj feminin care se află sub efectul unei crize identitare, dar în contextul anului 2015, într-un univers al tehnologiei, fapt ce îi provoacă protagonistului un șoc, tocmai prin imaginea unei țări democratice („Ce Revoluție, Dumnezeu! O fi căzut *Ceaușescu-PCR*? Când? Și ce-or fi alea „internet” și «cablu TV»?”). Deși romanul creează iluzia că povestea Ancăi contribuie la eliminarea monotoniei narațiunii, rămâne o simplă evocare a vieții unei femei într-o lume postcomunistă. Segmentul alternativ al romanului este amplificat și de întâmplările stranie (femeia care învie, autobuzul dispărut, membrele umane care plutesc prin sala în care se desfășura instructajul pentru recensământ, norul care răpește oameni), însă și de visele lui Olimpiu care în subtext au un caracter oniric. Aceste piste susțin cadrul *fiction* al textului care e văzut ca o formă inovativă din punct de vedere tematic tocmai prin suprapunerea cu cel realist, dar și prin deplasarea protagonistului între cele două.

Pe întreg parcursul romanului, sunt alternate cele două scheme narative menționate anterior. În ciuda acestei schimbări la nivel de construcție a planurilor, textul se pierde într-o repetitivitate a acelorași evenimente: zilele petrecute de Olimpiu la internat, momentele în familie urmate de actele intime cu Dida și lectura unui fragment din caietul cumnatului său – care e ca o Biblie pentru el – sau relațiile extraconjugale. Secvențial, derularea romanului câștigă prin expunerea veridică a contextului comunist: manifestările publice desfășurate în 23 august, cozile interminabile, introducerea apelativelor specifice regimului („Aude la radio că de azi înainte nu se mai spune «doamnă», «domnișoară» sau «domnule», ci numai «tovarășe» și «cetățene»! Toți salariații devenind «oameni ai muncii.»), imnurile difuzate la radio. În final, pe parcursul câtorva pagini, viitorul proiectiv al vieții Ancăi dă impresia unei recuperări narative a planului secundar prin paralela cu viața desfășurată sub regimul comunist. Dedublările lui Radu devin un motiv obsesiv al volumului, astfel că acestea contribuie la amplificarea tensiunii personale a lui Olimpiu, tocmai din dorința protagonistului de a înțelege acest proces.

Volumul prezintă o imagine de ansamblu a identitarului plasat în două situații: pe de o parte, un personaj constrâns de contextul social-politic în care trăiește, pe de altă parte, un bărbat bolnav psihic care se refugiază în construcția unor vieți fictive.

Ca manieră diferită de abordare a tematicii crizei, efectul se pierde tocmai prin controlul naratorului cu privire la derularea evenimentelor, element ce poate fi observat mai ales în a doua parte a romanului, unde accentul e pus pe distopia prezentă în jurnalul lui Radu. Sub aspect temporal, e stabilită o ciclicitate prin cele trei puncte importante – anul 1917 și, implicit, Primul Război Mondial, perioada comunistă, și 2015 – privite prin filtrul conștiinței personajului aflat într-o lume dominată de sistemul totalitar, fapt ce contribuie la o eventuală noutate a romanului prin această suprapunere care înfățișează un întreg joc al orientării epice.

Transfer rămâne un roman interesant prin încercarea de a asocia planuri narative diferite, prin panoramarea vieții sub regim comunist cu toate implicațiile sale. La nivel de retorică, însă, textul lui Liviu Ioan Stoiciu e doar un fals transfer tocmai din cauza redundanțelor semnalate mai sus.

* Liviu Ioan Stoiciu, *Transfer*, Polirom, Iași, 2017.

KOCSIS Francisko

Povestea unui transfer neobișnuit



Melania Bancea, aflată la cea de-a șasea carte, cinci romane și o carte „de vacanță”, *Nevasta peștișorului de aur*, care dădea măsura talentului scriitoarei de a se manifesta pe spații mici, are darul povestirii, știe să dezvăluie, știe să te facă să vezi amănuntele deconcertante din preajmă, știe să-ți descrețească fruntea. În această carte, fiecare povestire, schiță, tablou e un decupaj dintr-un peisaj mult mai vast în care își duc viața personajele, toate descrierile fiind doar frânturi dintr-o existență despre care autoarea nu ne dă decât informații vagi, se concentrează numai asupra temei și lasă la limita unui orizont de intimitate identitatea socială, de altfel fără nici o importanță pentru economia micilor întâmplări descrise. Procedând astfel, cu intuiție freudiană probabil, Melania tușează un portret generic al pescarului de oriunde, dar neapărat al zilelor noastre, cel pe care-l vedem adesea pe malurile apelor și ale bălților, răbdător până dincolo de înțeles, până dincolo de obișnuit, participant parcă la un fel de ritual inițiat și cu certitudine unul terapeutic. În această carte, Melania Bancea ne redă bucuria în sine a lecturii, fără substraturi metafizice, simbolice, metaforice, fără coduri da vinci ori alte simboluri ezoterice. Pur și simplu, lectură de plăcere. Aici este vorba de lumea lucrurilor și gesturilor simple, firești, ale noastre și ale celor de lângă noi, într-atât de firești încât nici nu atrag atenția, nu sar în ochi, se derulează parcă sub controlul inconștientului. E o carte care propune un fel de redescoperire a universului bucuriilor mici, o pledoarie pentru bucuria de a trăi în armonie cu preajma. E un îndemn la destindere, la smulgerea din malaxorul social și cucerirea unui timp personal, un îndemn la redescoperirea și resemnificarea gesturilor ancestrale, în ocupație și atitudine deopotrivă.

Dar toate acestea nu le mai găsim în noua carte a Melaniei Bancea, *Transfer**, pentru că lucrurile stau

cu totul altfel în cazul romanului, unde orizontul epic deschis este mult mai generos, se întinde pe spații largi care-i oferă multiple posibilități de mișcare în țesătura relațională personală și socială complicată. În plus, acțiunile sunt urmărite pe durate mari, cu motivațiile și efectele lor întrepătrunse, cu derulări previzibile unele și cu totul neașteptate altele într-un labirint de legături sociale, profesionale, amicale, amoroase și... extrasenzoriale, ca să le zicem așa. Pentru că romanul acesta are și o dimensiune care excede limitele realului și pătrunde în sfera mult discutată, discutabilă și tenebroasă a cunoașterii suprarăionale și a acțiunii incomprehensibile și indefinibile pe care o resimte ființa umană în condiții care îi contrariază simțul realității și înțelegerea. Șirul de întâmplări pe care le trăiește una dintre cele două protagoniste care ocupă prim-planul romanului nu ies din zona plauzibilului, dar ating o limită de la care încolo începem să punem în ecuația cunoașterii elemente mitice, mistice, fabuloase, de unde începe să apară fantasticul foarte ingenios și incitant împletit și exploatat în prozele unor Edgar Allan Poe, Nikolai Vasilievici Gogol, Mihail Bulgakov, Irwing Washington, Jorge Luis Borges, Kurt Vonnegut, Mircea Eliade, ca să-i amintesc numai pe marii maeștri ai genului.

Chiar dacă semnificațiile profunde ale romanului sunt impregnate în relația dintre cele două figuri centrale, firul epic dominant se derulează totuși într-un cadru social ceva mai extins, mai ales într-un loc de întruniri, întâlniri și petreceri, o pensiune numită *Scorpio*, ținută de unul dintre membrii grupului de cunoscuți care se considerau un fel de *haute-crème* al orașelului, totul înfățișat realist, uneori cu tușe critice evidente, de sancționare a unor aspecte, deprinderi, trăsături de caracter, tare ale unei lumi dislocate din rutina și resemnarea unor decenii lungi și împinsă spre aventura unei radicale schimbări de gândire și exercițiu de proprietate, care provoacă bulversare, stres, teamă, buimăceală. Galeria de personaje zugrăvite aparțin unui grup relevant pentru felul în care s-a reasezat societatea după întorsătura decembristă, autoarea exersându-și pe ele spiritul de observație și intuiția fină de caracterolog, portretele morale creionate sangvinic dovedind nu numai cunoașterea profundă a unor astfel de medii, ci și un dram de înțelegere și chiar compasiune pentru slăbiciunile omenești.

Constructiv, cartea este structurată pe două planuri narative: unul diacronic, racordat la concretul existențial, cu momente de descrieri fruste, cu elemente realiste înfățișate cu un lux de amănunte care sugerează existența unui cadru de referință, și unul mediat, contras într-un fals jurnal de inițiere – și aici se află pista care evadează din real –, pentru că are, de fapt, un destinatar precis ales, cu gânduri îndeajuns de malefice, cu intenția pe care o deducem din titlu, de *transfer*, de suprascriere a propriului eu peste a celeilalte protagoniste, căreia încearcă să-i testeze o existență, dar nu-i vorba de o îmbogățire prin

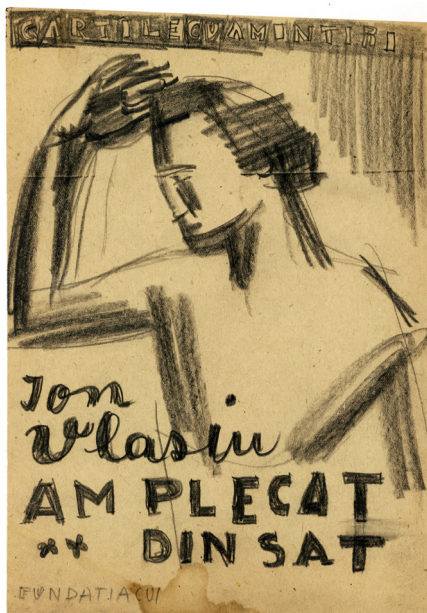
confesiune, ci de o substituie, de fapt, a unui fond afectiv. Descoperim aici o miză de ordin metodologic, alternarea celor două planuri ducând și la portretizarea emoțională a naratoarei care are acces atât la primul plan care zugrăvește realitatea frustă, aspră, brută, nemiloasă, cât și la planul ascuns, camuflat, misterios, ezoteric. Acțiunile acestui plan secund se derulează într-un spațiu atopic – nu sunt legate de un loc anume, cu geografie concretă, așa cum cere sintaxa genului fantastic –; când se produc declicurile de salt în fantastic, se produce o vidare a realului de conținuturile sale palpabile, solide și memorabile, trăirea, existența cu toate atributele ei nu mai este guvernată de legi, ci de simțuri, emoții, anamneză și duce la trezirea unui vălmășag de imagini fluide care își caută repere și explicații într-o memorie subconștientă. Experiența fantastică nu suspendă cu totul timpul real, ci doar îl împinge într-o dimensiune complementară în care durata și ritmul nu mai au fermitatea fastidioasă a existenței diurne, se dilată sau se comprimă enorm după reguli pe care nu le stăpânim. Acesta este spațiul în care obiectele pot dobândi autonomii pe care realitatea nu le-o conferă, cum este cazul, aici, al laptopului care se comportă în câteva situații-cheie ca o ființă cu voință proprie, deși bănuim că totul se datorează de fapt unui program sofisticat, dar aspectul acesta este lăsat în seama judecății cititorului.

În câteva cuvinte, povestea romanului s-ar putea rezuma la tentativa unei femei cu capacități psihosomatice impresionante, Aida, de a-și transfera personalitatea – cu emoții, sentimente, voință, gusturi, judecăți cu tot – unei alte persoane, dar nu sub forma unor confesiuni, ci cu intenția malefică de anulare a individualității celeilalte și determinarea acesteia de a continua viața ei, de a o substitui, de a-i lua locul și a trăi în locul ei, de a-i continua povestea de iubire din care ea se pregătește să se retragă. Până la un loc, chiar până foarte departe, maleficiul pare să-i reușească fără opoziție vădită. Din memoria latentă, ne copleșesc brusc toate povestirile care portretizează ființe nemuritoare care se însoțesc cu ființele trecătoare și care recurg la machiajul senectuții din dragoste pentru cei machiați de bătrânețe, deși ele nu vor putea niciodată simula veridica neputință a acestei vârste. Am senzația că Aida trebuie să facă parte din această rasă neștiutoare de timp și face tentativa de transfer pentru că s-a decis de o vreme oarecare să-l părăsească pe Leo și să se întoarcă la o altă viață ori să înceapă o altă viață, nedorind totuși să lase locul gol și părăsit, să provoace suferințe, ori crezând poate că iubitul ei are nevoie de un alter-ego al ei cu care s-ar putea consola. Gândul privitor la diferența calitativă a Aidei față de noi este provocat și de frecvențele și uneori îndelungatele ei absențe, plecările și revenirile ei inexplicabile inducând sentimentul supranaturalului. Capitolul *Salt*, impecabil scris, este extrem de grăitor pentru a ilustra puterile ei: o ia pe naratoare într-o călătorie ce se derulează în stare

de veghe sau reverie, nici ea nu înțelege foarte precis, ar putea fi o stare de hipnoză superficială, pentru că are momente de semiluciditate, oricum suntem părtași la recunoașterea unei puteri supranaturale inexplicabile a protagonistei, în stare s-o poarte pe „aleasa” ei într-o „crevasă a realului” (p. 162) care o buimăcește.

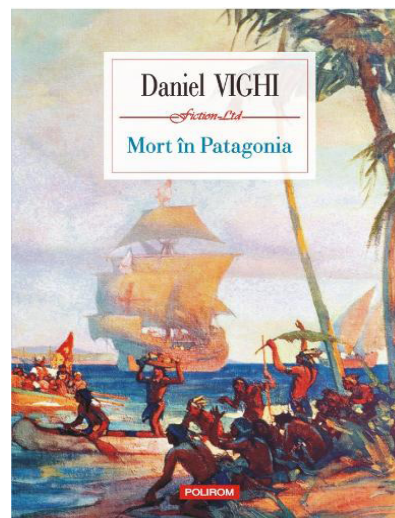
Și cu toate atuurile ei, Aida se va confrunta cu un insucces. N-a luat în calcul posibilitatea opoziției, a refuzului subiectului ei de a se aneantiza! Deși ea se simte „ca o plastilină în mâinile acestei femei care m-a modelat cum a vrut”, a intenționat s-o facă „depozitara memoriei” sale. „În realitate, mi-a transferat sentimentele ei legate de Scorpion. S-a asigurat astfel că va fi iubit în continuare și după dispariția ei. Pentru că asta a reușit ea să facă cel mai bine: să mă îndrăgostească de el. Și nici măcar n-a depus cine știe ce efort. Dacă n-aș fi cunoscut-o cât de cât, aș fi putut-o bănuî de intenții malefice, dar știu că a făcut toate astea din iubire pentru el. Știu asta fiindcă, dacă m-aș pricepe, așa aș face și eu acum. L-aș face cadou altei femeie, căci pentru mine e prea mult”. Ea decide că nu mai are nevoie de alte încurcături. Și-n plus, a obosit, simte nevoia unui confort psihic pe care nu-l poate aștepta din direcția aceea. Și argumentul feminin imbatabil: refuzul de a tolera concurența, rivala. „Asta probabil n-a intuit-o incredibila femeie. Nu-i nici ea omniscientă, oricât de grozavă ar fi” (p. 192). Și face lucrul cel mai terestru cu puțință: o caută pe Aida, o găsește în planul fizic, cumpără bilete pentru o călătorie și-l trimite pe Leo la iubirea lui. După care face și ultimul pas: încuie laptopul într-un secretaire din pod și aruncă cheia. Acesta este doar sfârșitul romanului. Dar sfârșitul celălalt, al poveștii, nu-l putem ști cu adevărat.

* Melania Bancea, *Transfer*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2017.



Ioana BOȘTENARU

O „Țiganiadă” contemporană*



Membru al generației optzeciste, Daniel Vighi are predilecție pentru proză, numeroasele volume publicate fiind o dovadă elocventă în acest sens. Dacă în 2015 publica „Trilogia Corso”, doi ani mai târziu își lansează volumul „Mort în Patagonia”, dovedind încă o dată că e o prezență constantă în câmpul literar. Cu o epicitate deloc condensată, vădită nu doar din pricina întinderii relativ mari (464 de pagini), ci și din aglomerarea impresionantă a personajelor, a spațiilor și a problematicilor aduse în discuție în subsidiar, romanul abordează într-o manieră parabolică actul lecturii. Astfel, la Vighi, lectura devine un soi de aventură marină, o călătorie în timp și spațiu, granițele fiind abolite, iar cititorul ușor dezorientat până prinde gustul periplului narativ, devenind la rândul său *echipier* în expediția pe mările și oceanele ficțiunii.

De unde pornește acest periplu? Despre coadă nu există dubii, căci este surprinsă încă din titlu. Coadă e capătul lumii, e Patagonia cea din vorbele poporane, e Țara de Foc, unde nu ajungi vâslind sau înfruntând intemperii și condiții umane potrivnice la propriu, ci simbolic vorbind, prin lectură, după cum însuși autorul afirmă într-un interviu despre opera de față: „Este un roman de aventuri. Mai mulți bănațeni ajung în Țara de Foc. Este un fel de parabolă a cititului ca aventură. Cititul este o formă de aventură și de imaginație. Nu trebuie să mergi cu corabia să ajungi în Țara Focului, ci poți să călătorești acolo și dacă citești o carte.” De la această premisă pleacă Daniel Vighi în periplusul narativ, în sala 201, etajul doi, în Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara.

Dar cine e angajat în acest periplu? Desigur, există un narator iscusit care jonglează cu personaje din spații și timpuri diferite, cu morți și cu vii, cu etnii distincte, cu o lume haotică culeasă din amintirile sale, din alte lumi ficționale sau din istoria universală brută, miza fiind colonizarea Țării de Foc, a Patagoniei. Astfel, nu e de mirare că ajung coechipieri pe *goeleta Speranța*, căci acesta e numele ambarcațiunii, români din Banat, nemți, țigani, unguri, bătrâni reprezentativi pentru coloratura autohtonă, persoane decedate din cimitirul din Radna, personaje propriu-zise din alte opere sau figuri istorice. Exponenți ai unei lumi pestrițe reunește astfel romanul lui Vighi, o lume felurită care se anunță încă din numele expresive ale personajelor băștinașe, o lume în care morții coabitează cu viii, în care totul e posibil sub ocârmuirea ficțiunii. Prin urmare, unii peste alții, căpitanul Ahabu din „*Moby Dick*”, Moșu Cuza, Moșu Spicu, Lie Pălărie Verde, Baba Chițorana, Vasetz Pal, Oprea banditul, preotul Flasc-Târcodava, musul Gigi etc., dar și marii expediționari Cristofor Columb, Fernando Magellan, Pedro Sarmiento de Gamboa sau alți curteni din Regatul Spaniei ajung personaje de roman în „*Mort în Patagonia*”. E lesne de sesizat similitudinea lumii pestrițe din „*Mort în Patagonia*” cu cea din „*Țiganiada*” dominată de Parpangel, Corcodel, Tandaler și mulți alții. Aceeași aromă locală, același viu grai, același comic vizibil nu numai la nivel lingvistic, care semnaleză anamorfozarea unei lumi, în proză de această dată.

Istoria devine poveste în romanul de față, se spune de către personajele ce trec pe tronul naratorului adeseori: „reședința lui Decebal era un palat magnific, decorat cu colonne și portrete, probabil situat pe țărmul nordic al Dunării, pe care împăratul Traian îl va ocupa ulterior”, se trăiește de către cititorul angajat în expediție în calitate de coechipier. Toate barierele sunt înlăturate pentru a celebra ficțiunea în sine, ca joc al minții, ca embrion al creativității care crește perpetuu și se descătușează. Orice e posibil în ficțiune și tocmai de acest lucru ne amintește romanul. Nu mai sunt granițe, nu mai sunt opreliști pentru că toate diferențele se sting, toți cei mai sus menționați devin personaje, tipuri umane variate, sperioși și nemulțumiți plângăcioși care nu văd rostul expediției fiind remarcabili în acest sens: „Nu mai am chef de nimic, se revoltă deodată musul. Nu mai am niciun impuls să mergem mai departe, mi se apleacă de atâta apă, doar valuri tâmpite, zile cenușii, nimic care să te îndemne, nu vezi niciun folos, toate bricurile, goeletele, velierele de toate mărimile apucă pe drumuri cu folos, numai noi aici stăm să îl ascultăm pe popa ăsta cum ne povestește despre mobila lui Decebal și că am fi servitorii romanilor cotropitori. Ce puii mei am eu cu ăia?” Intervine aici o problemă importantă, care e miza cititului, cum e alimentată motivația lectorului? Și tocmai lipsa unei mize concrete postulează Vighi. Cititul

nu e despre repere exacte, miza, dacă putem vorbi de o miză, fiind călătoria în sine, lumile posibile pe care le deschide ficțiunea și în care lectorul devine la rândul său actor, în care trăiește bucurându-se de potențialități multiple.

Un insolit *mélange* e rezultatul în cazul romanului. În ciuda referințelor la probleme din actualitate pe care le plasează în dezbaterile bănășenilor, membri ai echipajului goeletei (politică, religie, furt, înșelare etc.) și a abordării diferitelor tipuri umane prin intermediul acestora, Vighi se pune în slujba imaginației și alege o expediție „grea” din România proaspăt ieșită din comunism până în secolul al XVI-lea. Și e cea mai grea expediție, căci se desfășoară pe țărmul ficțiunii. Autorul se angajează în această călătorie atipică din dorința de a compensa absența unor călătorii propriu-zise: „Așadar, nu călătoresc, deși toată viața asta mi-am dorit, când să plec, mă apucă stresul, tulburările de comportament, așa că renunț. Rămâne singura soluție de călătorie asta de față”.

Nu doar în timp are loc aceasta, ci și în spațiu, din România și târgușorul de pe Mureș prin strâmtori, mări și oceane, până în Patagonia. Astfel, Vighi transformă o vorbă populară ce desemnează întârzierea, „a merge în Patagonia”, în subiect de roman. Ce rezultă e un voiaj evazionist în necunoscut, în departele cel extrem, prin intermediul lecturii, o expediție inițiată și necesară în vederea cunoașterii: „Căpitanul Ahabu intervine ca să limpezească treburile și nu e prima dată când o face. Vorbește despre importanța a ceea ce fac, vorbește despre lumea de departe, despre exotism, despre nevoia de a evada în depărtările cele mai îndepărtate, despre necesitatea resimțită de fiecare dintre semenii noștri de a participa de fapt la Expediție.”

Desigur, nu e un demers facil lectura romanului „*Mort în Patagonia*”. Dincolo de transparența existentă între timpuri și spații ce permite transcenderi constante și neanunțate, debusolându-l pe cititor, romanul are, indubitabil, iz enciclopedic. E un conglomerat de fapte, de personaje, de detalii – puncte de plecare pentru descrieri și explicații amănunțite, izvorâte din plăcerea de a povesti, care dau adesea impresia de dezordine și de incoerență. Numeroasele referințe la letopisețe, la jurnale, la web sites ca surse credibile de informare care influențează incursiunile în istoria recuperată ca poveste, alături de limbajul specializat, dar și de cel afectat vizibil de nuanțele regionale și de invective, un limbaj nepieptănat, hazliu, necizelat, sunt ilustrative în acest sens, reprezentând ingredientele de bază ale scriiturii, după cum atestă însuși Daniel Vighi: „Umorul, chiar violența și sexul. E și lexicul bănășean, amestecat cu unele cuvinte spaniole.”

Și dacă tot a venit vorba de lexic, trebuie menționat că Daniel Vighi îi acordă o atenție sporită. Complexitatea lingvistică e dublată de însoțirea

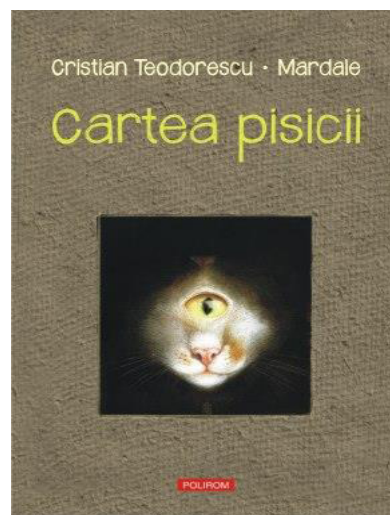
romanului de către un dicționar ambulant al lumii ficționale, Somogyi Aladárné, membru de bază al echipajului, „decedată, cu criptă privată în cimitirul catolic de la Radna, imediat în dreapta la intrare, textualistă, etimoloagă și lexicografă.” Datorită lui Somogyi Aladárné cititorul se dumirește care e treaba cu terminologia folosită în roman. Iar dimensiunile arealului lingvistic valorificat sunt vaste. Prin intermediul notelor de subsol care o așează în mod cert lângă Mitru Perea din „Țiganiada” sau prin intervențiile directe, Somogyi Aladárné devine unul dintre personajele cheie. Un cuvânt ieșit din sfera cunoașterii cititorului, iar lingvista de serviciu e pe poziții, gata să intervină și să anihileze tot ce stă în calea înțelegerii *delirului narativ*, ce pare nesecat. Dar iată că, totuși, delirul narativ își epuizează resursele. Capătul lumii e cucerit, însă odată cu izbânda vine și moartea anunțată încă din titlu. La capătul lumii totul e hâd, pieirea e la ea acasă. Astfel, ultimele pagini ale romanului sunt dedicate morții, unei teme recurente pe care autorul o îmbracă în haine noi de ironie și satiră: „moartea se plimbă în voie, se oprește unde are chef, ba la unul, ba la altul, și nimeni nu se mai miră, nimeni nu se mai sperie, totul merge ca pe roate în ce o privește, rămân pe sub fagi și arțari, pe sub cetina brazilor, movilele mormintelor cu crucile de lemn uscat, legat cu sfoară, cruci proptite în piatră și trei lumânări, mirosul de tămâie de la cădelnița popii, apoi eoul troparului glas 4, care se cântă cu vorbele răștiute de toată lumea.”

În Țara de Foc, moartea are chef să se oprească în dreptul majorității, exterminând ficțional tot ce îi stă în cale. Aproape tot. De ceilalți *are grijă* naratorul: „Apuc o lopată din curte, una pe care o folosește zidarul Picu la reparat fundoarea casei părinților, și unde nu mă apuc eu cu lopata respectivă și dau buzna prin colibe pe unde trag să moară personajele și izbesc în dreapta și în stânga. Le trag una la scăfârlie fără pardon (...) Și cum îi pălesc peste capete, se crapă din năprasnicele lovituri hârtia creponată.” Moartea pune punct expediției coloniștilor și indigenilor Patagoniei, dar și expediției cititorului contemporan căruia i se isprăvește șansa de a fi coechipier al goeletei ficționale odată cu stingerea luminii, odată cu *moartea neoanelor*. Tot un fel de moarte, ce marchează mersul la culcare al ficțiunii: „sau auzit din dreapta siajului lăsat de goeletă pe apele nesfârșite ale Mării Ocean, pașii doamnei bibliotecare dând semnalul prin două, trei stingeri ale neoanelor că se apropie ora închiderii la sala de lectură de la etajul al treilea.”

*Daniel Vighi, *Mort în Patagonia*, Iași, Polirom, 2017.

Dragoș BUCUR

Romane & pisici pe Facebook



Pisicile care invadează internetul, deja de ani buni, par să fi pătruns și în peisajul literaturii românești în diverse formule, de la asumarea vocii unui narator subiectiv, în romanul lui Filip Florian, *Zilele regelui*, până la povestirile scurte ale lui Alex Tocilescu din *Imperiul Pisicilor* care au la bază chiar idei din umorul pisicos de pe internet. În acest context, autorul romanului *Șoseaua Virtuții. Cartea Căinelui*, rămâne pe aceeași stradă, însă cartea căinelui devine cea a pisicii de această dată.

Cristian Teodorescu propune un pact ficțional, atât la nivel intratextual, cât și metatextual, prezentând pisica cunoscută drept Ochiul, *alias* Chioara, ca narator și, totodată, autor al *Cărții Pisicii**. Desigur, drepturile de autor au fost cedate, deoarece „nici un editor din România n-ar accepta să intre în relații contractuale cu o pisică decât riscând să fie taxat drept nebun.” Pe lângă acest joc, *Cartea Pisicii* mai presupune încă unul, volumul fiind publicat inițial pe Facebook și comentat de către cititori pe măsură ce a fost scris. Avantajele și dezavantajele acestui tip de a publica literatură au fost discutate începând cu 2009, când Leif Peterson scrie *Missing* – primul roman publicat și scris integral pe Facebook. Părerile sunt împărțite, în sensul că, pe de o parte, sunt susținute creativitatea, declanșată de restricția spațială și publicarea periodică, dar și accesibilitatea; pe de altă parte, textele de acest fel sunt considerate, nu rareori, trivializări aflate la granița literaturii. În societatea actuală, în care rețelele de socializare reprezintă o componentă probabil indispensabilă a vieții de zi cu zi, Cristian Teodorescu înaintea într-un mod ingenios această modalitate de publicare în spațiul literar românesc. Dacă postările obișnuite de

pe Facebook prezintă videoclipuri cu pisici în diverse ipostaze haioase sau teorii conspiraționiste legate de imaginea felinelor, Cristian Teodorescu încercă să demonteze mituri printr-o literatură „scrisă de pisici”.

Cartea Pisicii debutează cu scena abandonării pisicii-narator: „Spuneți-mi Ochi. Fiindcă nu am decât unul. Pe cel drept. Pe celălalt l-am pierdut într-un lan de porumb unde m-a aruncat o femeie”. Ochi este găsită pe șosea și salvată de către Daniela și fiul ei, Petru, care o vor primi în apartamentul lor în care locuiesc împreună cu Matei („băiatul cel mic al Danielei”) și Cristian (soțul Danielei, „care stă mai mult într-o cameră mică plină de cărți, unde fumează și scrie la computer”), dar și alături de animăluțele Mița, Tuică, Marțian, Nicodim și Capacul. Ochi se va integra în acest apartament și se va obișnui încet cu viața la bloc în București, păstrând însă nostalgia după vremurile în care trăia la țară. Protagonista cunoaște animalele din apartament și din cartier, ba chiar întreține relații cu pisici din străinătate, pentru ca apoi să relateze o serie de povestiri scurte despre stăpânii acestora. Inițial, Chioara trăiește în umbra pisicii dispărute, Victorița, iar cotoiul Capacul este șeful pisicilor din apartament, însă, încetul cu încetul, pisica-narator va ajunge să-i preia locul privilegiat de pe biblioteca lui Cristian sau pianina lui Petru.

După cum anunță Cristian Teodorescu, „această carte nu e una pentru copii, ca mai toate cărțile despre pisici, ci pentru adulții care își mai aduc aminte de copilăria lor, când își imaginau că pot sta de vorbă cu pisicile”. Așadar, Ochi va surprinde, într-un mod satiric, evenimente începând de la viața din apartament și din bloc, până la situația politicii mondiale. Toate acestea se petrec într-un univers în care pisicile posedă capacitatea de a comunica între ele, indiferent de distanță: „grație pisicilor IT-știlor care se pricep să umble pe Facebook” sau datorită miorlăielilor care „au trecut oceanul pe căi paranormale”. În ciuda narațiunii subiective (și a poreclei Chioara), naratorul-pisică este un demiurg omniscient care cunoaște nu doar ceea ce se întâmplă cu animalele din cartier, ci și cu stăpânii acestora. Această omnisciență este dublată de o pretinsă naivitate care surprinde sub formă de pamflet comportamentul oamenilor: „Așa că, atunci când ne luăm de pe masă ceea ce ne place, ele sar la noi să ne ia prada. Poate că și corupția o fi ceva de soiul acesta. Însă oamenii își complică viața cu atât de multe cuvinte, încât din discuțiile din casă nu pricep mare lucru.” Ochi nu doar că înțelege limbajul uman, dar analizează și subtilitățile acestuia, care, în opinia ei, nu pot fi sesizate de urechea umană: „Oamenii nu se prind că în chemările de urgență pe care și le adresează poți descoperi din vocea lor la ce se referă. Daniela țipă într-un fel când vede ceva nasol la televizor și în cu totul altul când îi place ceea ce vede.”. Pe lângă toate acestea, Ochi este un eu problematizant

care discută teme precum ar fi libertatea pisicilor sau poziția acestora în societate și se raportează critic la mediul social creat de oameni: „Televizorul mi se părea interesant numai când auzeam miorlăit de pisici și atunci mi-am dat seama că pisicile alea, care miorlăiau prietenos, nu puteau fi atinse și că în general, televizorul era o uriașă păcăleală”.

Comicul stârnit de perspectiva pisicii-narator provine din demontarea unor mituri referitoare la pisici cum ar fi: faptul că pisicile care au clopoței la gât nu pot vâna sau că pisicile nu și-ar iubi stăpânii: „Câte prostii spun oamenii despre noi! Și au grijă să și le transmită de la o generație la alta. Cea mai gogonată e că nu ne iubim stăpânii. Îi iubim, dar nu suntem atât de proaste cum sunt câinii, care după ce încasează o bătaie, își privesc vinovați stăpânii.” De asemenea, Ochi este deseori ironică la adresa celui care a poreclit-o Chioara: „Cristian, cel care stă toată ziua în camera cu multe cărți e un tip care scrie și el cărți, de parcă celelalte din încăpere n-ar fi destule”.

Ilustrațiile realizate de Octavian Mardale întregesc narațiunea Chioarei și însuflețesc *Cartea pisicii*, motiv pentru care artistul plastic este coautor al cărții. Aceste ilustrații reprezintă, de asemenea, artificul păstrat de Cristian Teodorescu pentru momentul publicării cărții fizice. După cum aflăm în ultimele pagini ale cărții, Cristian observă apariția unui folder intitulat *Romanul Ochiului*. La nivel metatextual, autorul supune acest titlu discuției pe internet, trece prin diverse variante și ajunge la *Cartea Pisici*, îi trimite apoi lui Octavian Mardale textul și o poză cu autoarea legitimă și monoculară a cărții.

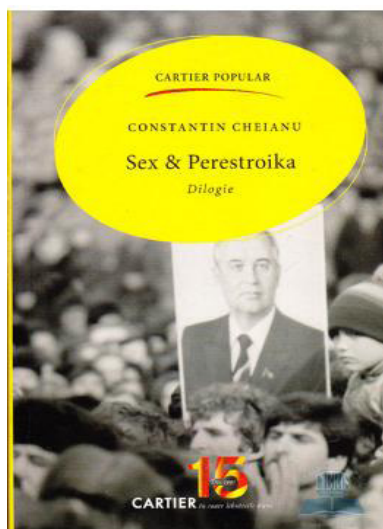
Jocul instituit de *Cartea Pisicii* este interesant tocmai în măsura în care pisica-narator nu își asumă complet identitatea, ci păstrează anumite linii de fugă, care trimit la ideea unui narator uman transpus în ipostaza unei pisici. Această ipostaziere incompletă nu reprezintă o scăpare, o abatere de la regula jocului instituit de autor, ci, mai de grabă, mecanismul pe care este bazată narațiunea. În acest sens, cartea lui Cristian Teodorescu deconstruiește conceptele de bază ale prozei autenticiste, însă rămâne, în mod paradoxal, în zona autoficțiunii. Pe lângă glumele pisicoase și politice, există un umor subtil al romanului, care reiese tocmai din această dublă ipostaziere, în interiorul căreia ironia naratorului față de personajul Cristian devine o formă de autoironie.

Prin dubla publicare a cărții, în format electronic, pe Facebook și în format fizic însoțită de ilustrații, și prin introducerea pisicii-narator, Cristian Teodorescu reușește să creeze un mod de (auto)ficțiune bazat pe satiră, pamflet și (auto)ironie.

*Cristian Teodorescu, *Cartea pisicii*, Polirom, Iași, 201 p.

Nina CORCINSCHI

Erosul ca farsă a istoriei: de la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor



Un fenomen interesant se produce în literatura basarabeană de după căderea comunismului. Discursul despre sex în plin totalitarism se anunță ca *limbaj al puterii de rezistență*. În romanul *Sex & Perestroika* (Cartier, 2009) de Constantin Cheianu, discursul sexualității, derivat din mecanismul coercitiv al interdicțiilor, devine o contra-replică, care se înverșunează să răstoarne raporturile de putere ale omului cu sistemul. Reprimarea mărturisirii despre sex, cu panoplia consecințelor semnalate de Michel Foucault, are drept consecință declanșarea energiilor acumulate. „Nespusul erotic, după Robert Muchembled, se transformă astfel în motor secret al acțiunilor umane: el produce un dezechilibru pulsional individual mai mult fondator decât distructiv și generează faze de represiune apoi de eliberare care îmbogățește jocul social”¹. Tot de aici vine și „gustul viu pentru transgresiune”². Această transgresiune ia forma, la Cheianu, violentării interdicției prin *dictatura plăcerii*. Discursul mustește de voluptatea de a vorbi despre voluptăți interzise în spații oficiale destinate doar sloganelor politice. Plăcerea naratorului de a *spune*, de a mărturisi despre periplusurile sale orgasmice în chiar biroul de serviciu, alături de biroul destinat adunărilor de partid, se constituie ea însăși într-o *formă de sexualitate* a discursului. O sexualitate virilă, falocentrică, sfidătoare, violatoare a inerțiilor dogmatice și a poncifelor ideologice.

Voluptatea „sexului la birou” este expresia unei puteri care înfruntă sistemul ce-și trăiește agonia. În romanul lui Cheianu nu are loc, ca la alți autori basarabeni de după 1990, o dezlănțuire anarhică de energii sexuale. Autorul, dimpotrivă, încearcă o deconstrucție a sistemului

totalitarist *din chiar interiorul libertății anarhice a instinctului*. Într-o lume a anchilozărilor de tot felul, unicul adevăr veridic este cel al corpului, unicul discurs autentic este al simțurilor descătușate.

Romanul deconstruiește și vechea retorică a iubirii, direcționând discursul spre noi surse de producere a voluptății. Rotițele mecanismului retoric nu funcționează în ritmurile voluptăților sonore, așa cum se întâmplă într-un roman ca *Sexagenara și tânărul*, de Nora Iuga, în care cuvintele își exhibă senzualități ascunse, personajele se abandonează în transa unei sexualități verbale. Discursul îndrăgostiților e eviscerat de sensul mistic al erosului. „Porcule, cât o să te mai aștept?! ” e exprimarea „tandră” a femeii îndrăgostite, dar și agasate de întârzierea iubitului. Toată comunicarea între ei e preponderent a gestului. Răspunsul „porcului” la farmecele „Marcelușei” e invariabil: „Super!”. E o demonstrație a ceea ce remarca Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, în „dezordinea amoroasă” de azi, „desuetudinea iremediabilă a Complimentului”³. Retorica erotică trece din spațiul exclusiv spiritual în zonele corporalului. Limbajul corpurilor e predominant, el devansează și neutralizează orice alte limbaje. Cheianu e în deplin consens cu paradigma postmodernistă a erosului, mizând fundamental pe alte coduri de comunicare. Corpul uman devine limbaj, cu gesturi care substituie alte retorici.

În „Sex și Perestroika” ideea *corpului de/ca limbaj* are o conotație politică, uzurpând interdicțiile și parodiind falsurile ideologiei comuniste. Erosul e dezgolit, dar nu în sensul de libido suficient sieși, ci de mecanism care „provoacă” politicul și-l transformă în farsă. Discursurile rigide și grandilocvente ale șefilor de la temutul Comitet Central sunt deconstruite într-o retorică a corpului dezinhizat, capabil să substituie tăcerile nemulțumirii sociale. Corpul devine semn încărcat de coduri semnificative. Tocmai prin gestică semnificativă a corpului erotic, discursul politic își dezvăluie primitivismul, rigiditatea, lipsa de putere. Sexualitatea ilicită, „la birou”, în timp ce personajul ar fi trebuit să se afle în ședință, este alternativa naturalului și organicului la realitatea cariată de ipocrizia demagogică.

Așadar, citându-l pe Cheianu, „imensa sete de protest ontologic” își găsește cinstita legitimare în a răsturna sistemul tocmai prin kamasutrela din birou, cu ajutorul „vaginului culturist” al Marcela. Povestea erotică dintre protagonist și Marcela e de-un umor savuros. Discursul naratorului se erotizează pe măsură ce avansează în descrierea scenei sexuale dintre ei. E un discurs distanțat, regizat de narator, cu țință clară de deconstrucție și răsturnare a tabuurilor și ridiculizare a retoricii de partid, care, astfel, își dezvăluie lipsa de miez și stupiditatea în hohotele de râs ale personajelor.

Partenera personajului este o Lolită cu o deosebită înzestrare sexuală. Prin oglinda deformată a ideologiei comuniste, moralitatea Marcela este de neconceput, dar prin optica unei morale a corpului erotizat – este superioară tuturor ștabilor din biroul alăturat. Fata „nu

era atât de patrioată ca alte tipe”, dar iubea cinstit sexul. E autentică, în sensul în care-și trăiește poftele și dorințele fără prejudecăți mistificatoare și fără a le truca. Pofta ei de sex este, afirmă naratorul cu o notă imperceptibilă de umor, marca destinului ei, care a aruncat-o „într-o lume frigidă, plină de prejudecăți și invidie, gata să-i numere toate orgasmele și să-i dea câte un an de pușcărie pentru fiecare. Cum, cu asemenea temperament și destin, să nu ajungi să faci sex la Uniunea Teatrală și la Ministerul Culturii?! Aș fi înțeles-o perfect dacă alegea să practice amorul chiar și la Consiliul Europei!” (p. 226).

Limbajul inovativ și creativ al sexualității se înverșunează să-l confrunte pe cel normativ al retoricii comuniste. Gesturile obscene sunt deturnate spre gravii *oficioși*, de tipul celor pe care Dominique Maingueneau îi numește „opozanți”, adică acele „personaje ridicole, excluse automat din universul sexual, sau niște ipocriți care se vor dovedi mari adepți ai lucrurilor pe care par să le interzică”⁴. Interdictul moral al comiterii sexului la birou este completat și de obstacolul fizic (bătăile în ușă), cărora Marceluș le opune gestul obscen, sfidarea triumfătoare: „Trebuie să începem prin a face abstracție de repetatele bătăi în ușă, cărora Marcela le arată limba și le adresează gesturi indecente, încurajându-mă să procedez de aceeași manieră. De aceeași manieră se bucură și insistentele apeluri telefonice.” (p. 229).

Gesturile de protest plasează personajele în euforia unei libertăți pentru care dispozitivul transgresiunii interdictelor funcționează cu turații maxime. Uneori, o situație scabroasă, scrie Bataille, este imperativă pentru accederea „la reflexul plăcerii finale (sau, dacă nu situația însăși, atunci reprezentarea ei urmărită în timpul conjuncției, ca într-un vis în stare de veghe). Această situație nu e întotdeauna terifiantă: multe femei nu pot juisa fără a-și spune o poveste în care sunt violate. Dar o violență nelimitată rămâne în străfundul rupturii semnificative”⁵.

În roman funcționează logica vindicativă a copulației, furia organelor de a-și revărsa energia erotică repudiată de morala comunistă. Plăcerea e îndusă de interdictul care o condamnă. Dar nu e numai asta. Personajul antrenat în activitatea sexuală este un Gargantua fabulos, care redă poftei carnale demnitățile ei de vitalitate primară. Nimic nu pare repugnant în această bucurie a simțurilor, ca singură breșă pentru împlinirea umană. Manifestului politic al *împlinirii prin ideologie* din biroul desexualizat îi este opus un manifest al corpului angajat sexual, al *împlinirii prin eros*. În perioadele de revoluție sexuală, turbulențele corpului corespund unor revolte ale sufletului. De aceea sexul capătă caracter mesianic. „Părțile rușinoase ale omului devin părțile sale glorioase, dar și părțile sale războinice. Ereția este o insurecție, trupul stăpânit de Eros răstoarnă dictatele ordinii stabilite, dorința este profund morală. Nu se mai simte nevoia de a recurge la vechiul concept freudian de sublimare, instinctele sunt în ele însele sublime și cuprind integralitatea condiției umane. De vreme ce răul era de origine pulsională, omul urma să

devină bun făcând dragoste. Coitul este rebeliune împotriva societății și totodată împlinire a naturii umane.”⁶ Corpul gol își trăiește adevărurile pulsionilor sale ca alternativă la minciuna colectivă, la frustrările generalizate. Singura realitate palpabilă și inteligibilă devine sexualitatea și singura comunicare eficientă cu celălalt se face în regimul intimității. Iată de ce perorațiile comentatorului de la Comitetul Central devin o fericită sursă de fantezii sexuale, care să răstoarne în mod insidios semnificațiile discursului-sursă. Cheianu utilizează o tehnică cinematografică de ajustare în oglindă a scenelor, care devin un câmp despărțit în două de tensiuni semnificative. În timp ce ștabul își rostește discursul, în celălalt birou se desfășoară o extatică revărsare a libidoului, ghidată și animată de clișeele verbale care străbat prin perete. Imaginarul erotic este impulsionat de puterea interdictelor, într-un joc perfect al echilibrului. Cu cât ștabul comunist e mai de temut, cu cât frazele sale sunt mai grandilocvente, cu atât și sexul din biroul de alături se amplifică într-un entuziasm tot mai frenetic. Cu cât tensiunea crește *dincolo*, cu atât descărcarea devine mai posibilă *aici*. Imaginarul erotic *de aici* se animă prin imaginea conotativă pornografică *de dincolo*: „*Stimați tovarăși*, zice glasul și înțeleg că e momentul potrivit să las mâna Marcellei să lungească pe membrul meu preocupat să se facă din ce în ce mai atent la cele întâmplare” (p. 230). Voluptatea se amplifică și proiectează fantasma erotică în realitate devansând-o burlesc, operând o transgresare a tuturor codurilor simbolice sovietice: „dar popoul Marcellei nu se rezumă la atât. Dilatându-se apoteotic, el dărâmă peretele și avansează impetuos în Piața Biruinței, pe care o ocupă în întregime. Lenin ajunge, astfel, ca și mine, cu nasul între fesele gigantești.” (p. 231).

Prin libertate și forță, prin revărsarea ei de creativitate și bucurie, sexualitatea constituie un registru prielnic de parodiare a discursului eviscerat al vorbitorului din biroul alăturat: „Fraza oratorului *E necesar să dezvoltăm în fel și chip bilingvismul național rus* mă determină să-mi imaginez că Marcela întruchipează marele popor rus, mai ales că mi s-a lăudat cândva cu niște strămoși în acest sens. În același moment simt inspirația să fac ceea ce nu am încercat niciodată, o chestie citită în cărțile de specialitate, apărute în ultimul timp datorită, iarăși, perestroikăi. *A-ha, îmi zic, după ce o aburc nu fără efort pe Marcela peste mine, asta trebuie să fie ceea ce se cheamă poziția «69»*. Încântată de improvizație, Marcela se grăbește să mă ajute să dezvoltăm minute bune, în paralel, un bilingvism de invidiat, cred, pentru toate națiunile conlocuitoare din RSS Moldovenească” (p. 231).

Subminarea edificiului comunist emasculat prin debușul erotic și sexualitatea triumfătoare este o schimbare de paradigmă în erotologia postbelică. Sexualitatea trece abundant în literatură, dar nu oricum, ci ca instrument de parodiare și de punere în ecuația farsei a tuturor poncifurilor politicii comuniste. Romanul face din sexualitate un *nou semn*, acesta propunându-se ca imagine deformată a politicului. Libidoul individual

„răzbună” frustrările colective, condamnă conștiința emasculantă și opresiunea generală la care a fost supus imaginarul erotic social. Dimensiunea ofensivă a lui *eros* în raportul acesteia cu vechea înțelegere a lui *heros* este subsumată de Alina Ciobanu unei estetici de natură postmodernistă: „Remarcabilă este interpretarea – de esență (post-)postmodernistă, dar cu rădăcini în vechea și eterna Antichitate – a erosului ca *heros*. După toate evidențele, metonimizarea respectivă urmează să amplifice rezonanțele ideatice și afective ale elementului-cheie din titlu (Perestroika), mai întâi, prin asocierea voit paradoxală a celor două cuvinte într-o sintagmă-generic, apoi, în mod decisiv, prin sensul conotativ, indus cu persistență programatică și (mai mult decât) transparent în întreaga construcție narativă”.⁷

Sexualitatea încă nu se reprezintă pe sine, încă nu este *propriul semn*, cum se va întâmpla în romanele postmoderniste ale altor autori basarabeni. Libidoul își extrage puterea simbolică din revoltă, din sentimentul de supremație asupra politicului în agonie. Senzațiile devin incandescente doar când le provoacă dispozitivul verbal al „tovarășului”. Acesta funcționează pentru amănți ca un doping stimulatoriu al instinctului, o pedagogie inversă, obscenă, admisă să ghideze mișcarea, să indice mecanismele gestului erotic.

Discursurile se reflectă în oglinzi paralele, dezvelind semnificații „întoarse”, subversive: «Trebuie să spunem de-a dreptul, tovarăși, că restructurarea fără întărirea *hozrasciotului* este imposibilă».

De tăria *hozrasciotului*, noi cu Marcela chiar nu ne mai putem plânge! Simțim că e momentul să atacăm poziția de luptă preferată. «Îngenuncheați?», întreabă Marcela.

Nici nu apuc să-mi cânt refrenul, și ea e în patru labe”.

„Sedintele” simultane se desfășoară într-un contrapunct al senzațiilor și sensurilor. Plictiseala generalizată a „tovarășilor” din camera alăturată contrastează cu entuziasmul amantilor, falsul și afectarea discursului ideologic e în contrasens cu vitalitatea frustă a gestului erotic. *Șotronul erotic* aruncă semnificațiile din zona senzației, în cea a sensului, de la artificial la natural, de la politic la intim: „Sedința de după perete îmi transmite un noian de entuziasm, dar unul adevărat, nu sictireala care îi muncește pe colegii mei. Îmi închipui cu ce mutre posace stau acolo”.

«Marceluș, vrei cu degetele?...»

Se luminează. Am dat-o gata. De obicei, invitația aceasta mi-o făcea întotdeauna ea. Când survenea pauza de după primul orgasm și mă pregăteam să mă bucur de răgazul meritat, Marcela mă chema, de obicei, la respect: «Și eu?» Ea abia dacă simțise ceva. Degeaba încercam să o fac atentă la starea *hozrasciotului* meu. Marcela se grăbea să-mi amintească de unul din aspectele esențiale ale anatomiei mele: «Doar mai ai degete!».

«Alfabetul chirilic, aud peste perete, deservește de veacuri cultura poporului moldovenesc, este obișnuit

pentru el, corespunde în ansamblu naturii fonetice a limbii moldovenești.»

Cum nu pot să-i replic tovarășului direct, recurg la limbajul internațional al gesturilor. Adică îmi folosesc, drept argument, degetul mijlociu.

«Ce fain!» suspină Marcela.

«Trecerea la alfabetul latin va necesita cheltuieli de milioane...».

Aici simt nevoia să protestez mai hotărât, cu două degete. Le încrucișez acolo, în profunzimile Marceliei – încă un simbol internațional, nu ați uitat, acela al șansei?! Mișcarea de încrucișare urmată de pompări alerte chiar îi aduc Marceliei mult noroc.

A trecut, simt, de mijlocul distanței spre extaz și trebuie să inventez de urgență ceva ca să mențin această evoluție ascendentă. O mână de ajutor oportună vine tot de la Comitetul Central.

«Afirmațiile ce pun la îndoială faptul că poporul moldovenesc își are limba sa maternă sunt științific nefundamentate și jignitoare pentru popor.»

Comitetul Central îmi oferă, fără să vrea, pretextul să-mi folosesc, inevitabil, și inelarul.

«Ce bi-i-i-ne-ne-ne!...», face Marcela în ritmul mișcărilor mele pline de revoltă.”

Aceste inserturi sexuale denudează falsul și vacuitatea discursului ideologic. Printr-o retorică a lubricului și a plăcerii acesta se transformă în farsă. Într-o istorie obscenă, moralitate nu există decât în tumultul sincer/netrucat al sexualității. Scenele performative ale erosului ilicit la birou trimit prin ricoșeul imaginii la obscenitatea și perversitatea politicului și actorilor acestuia.

¹ Robert Muchembled, *Orgasmul și Occidentul. O istorie a plăcerii din secolul al XVI-lea până în zilele noastre*. Trad. Liviu Papuc, Chișinău, Cartier, 2006, p. 20.

² Ibid.

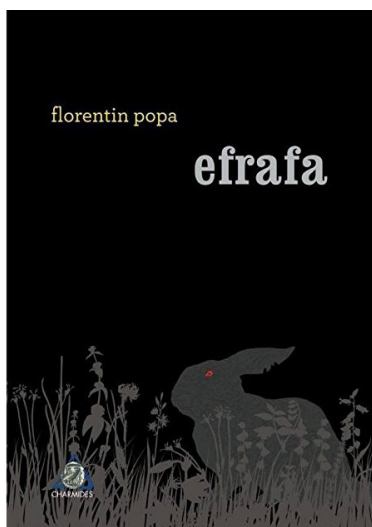
³ Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut în *Noua dezordine amoroasă* (Trad. Luminița Brăileanu, București, Ed. Trei, 2005) semnalează faptul că „Emanciparea femeii a perimat liturghia galantă a elogiului. Am inventat alte ceremonii la fel de constrângătoare sub aparența dezinvolturii și a spontaneității, dar abandonarea complimentului protocolar dovedește, cel puțin, că viața seductivă se reechilibrează, și că pe această piață cele două sexe se luptă, din ce în ce mai mult la egalitate”, p. 293.

⁴ Dominique Maingueneau, *Litertura pornografică*. Trad. Livia Letca, Iași, Institutul European, 2011, p. 69.

⁵ Georges Bataille, *Erotismul*. Trad. Dan Petrescu, București, Nemira2005, p. 121.

⁶ Pascal Bruckner, *Paradoxul iubirii*. Trad. Irina Mavrodin, București, Editura Trei, 2015, p. 25.

⁷ Alina Tofan, *Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre Perestroika la moldoveni*. În: *Contrafort*, 2010, nr.1-2.



Florentin Popa, *efrafa*, Editura Charmides, Bistrița, 2017

Alex CIOROGAR

Dirty Metamodernism

Dezvoltările ce contribuie la consolidarea unei noi paradigme poetice ar putea fi sistematizate prin examinarea relațiilor pe care fiecare formulă o întreține în raport cu aspectele centrale ale metamodernismului. Căci, fără excepție, toate sistemele auctoriale recente par să articuleze problematicile actualității (tematicile post-umane și filtrele digitale, să zicem) cu câteva dintre codurile și convențiile principale din istoria liricii moderne. Așa cum douămiiștii au prelungit, de pildă, practica producției de manifeste, câțiva metamoderniști au reluat, fără niciun fel de încărcătură social-politică, retorica avangardei (Hutopila, Drăgoi, Buzu, Olaru). Florentin Popa rămâne, totuși, exemplul cel mai potrivit în acest sens. Atunci când îi definește poezia drept „un cocktail în același timp retro și avangardist”, Iovănel descrie, probabil involuntar, tocmai esența metamodernismului, unde renașterea interiorității afective devine o consecință directă a post-ironiei: „și te-ai întors încet și ai spus *naturlich* senzual ca într-o/ reclamă la detergent *catedrale gotice reverberau de muzică de/ lift*”.

Îmbinând prospețimea energiilor „inconștiente” cu virtuozitatea formei, autorul reușește să pună în pagină un *performance* al performativității. Poate și mai important e faptul că poetul instituie un sabir tehnocultural în peisajul extrem-contemporan, virtualizarea ipseității fiind doar una dintre nenumăratele consecințe ale bavardajului din *efrafa*. Aș zice, de aceea, că Florentin Popa actualizează una dintre cele mai importante tradiții ale poeziei românești (neologizarea de la Arghezi la Cărtărescu). Cu tonalități sălbatice și improvizații hipnotice, registrul colocvial e

altoit cu cel savant într-o serie de dislocări tipografice, sintactice și ideatice mai mult decât curajoase. Din păcate, literaritatea e ea însăși eclipsată, pe alocuri, de această debordantă creativitate, la fel cum inteligibilitatea e uneori sacrificată în vederea prelucrării unor experiențe pur mediatice. Conștient însă de riscurile manierizării, autorul pare să-și compună, autoironic, propriul stereotip. Numai că, așa cum se întâmplă cu majoritatea dispozitivelor tehnologice, și poezia lui Florentin Popa imprimă, după îndelungă utilizare, senzația de chinezărie. Și, oricât de admirabilă, infuzia de vocabular ar fi însemnat, totuși, prea puțin. Remarcabil e, în schimb, faptul că ajunge să proiecteze o adevărată structură morală a momentului. Căci nu cu un volum emoționant avem de-a face (sau nu doar), ci, mai degrabă, cu unul exasperant – și o spun în cel mai bun sens al cuvântului. Cititorul e instrumentalizat, iar efectul de poezie majoră apare tocmai în urma grefării unor pasaje lirice în structura unor *mime* (și nu invers).

Pentru a face, totuși, un pas în spate, aș spune că, în raport cu volumul de debut, *efrafa* nu reprezintă altceva decât o ridicare la pătrat a aceleiași semnături stilistice. Nici tematic lucrurile nu se diversifică prea mult: copilăria, singurătatea, prietenia, moartea și iubirea rămâne temele lui favorite. Ceea nu e, totuși, rău, așa cum s-ar putea crede. Structura narativă e ceva mai dezvoltată, dar ea mizează în continuare pe aceeași „nouă sinceritate”. Aceleași jocuri de limbaj și aceleași referințe pop plachează filonul confesiv. Sarcasmul de mahala, lexiconul tehnologic și anarhismul trubaduresc dau naștere unui discurs realmente polifonic. Senzorialitatea fantastică, candoarea suprarealistă și tehnica de o rară agerime completează acest impresionant tablou estetic peste care se așază o subtilă brumă de nostalgică ironie.

Trips, heroes & love songs prezenta încă urmele unui soi de fracturism întârziat, la fel cum erotica și pseudo-jurnalul păstrau ceva din amprenta unui Manasia. *Efracfa* pare a fi, mai mult decât orice, o încercare (reușită) de a-și delimita propria rostire față de oricare altă influență. Construit pe „o mie de platouri”, volumul angajează cel puțin trei dintre raționamentele lui Bloom (din *Anxietatea influenței*) pentru a produce inovație: clinamen, tessera și demonizarea. Fără să intru acum în detalii, voi scrie, totuși, că, prin intermediul unor amintiri polifazice, autorul compune, uneori, o linkografie mnemonică. Atmosfera anilor '90, de pildă, e înduioșător și, totodată, necruțător cuprinsă în doar câteva rânduri: „parfum bulgăresc de trandafiri/ cu neoane și rujuri și cocotieri și glitch-uri/ toate fuchsia în nopți cu scanlines/ și bem jack daniels fals *ironic*/ și întrebăm redacția ce să facem când gagica noastră de 13 ani/ nu vrea să se fută cu noi”. Alteori proiectează o tanatografie unde iminența morții e înregistrată (împotriva neo-expresionismului) drept dorința subiectului de a testa limitele și figuralitatea vorbirii.

Erudit și cool, geek și hipsteresc, poetul livrează, în logica post-poeziei, mici povești punctate cu rime

și aliterării, iar filotehnia nu-l împiedică să compună teribile ode ale prieteniei. Livrând un soi de *coming-of-age story*, Florentin Popa rămâne, cu toate acestea, cel mai eclectic și mai ermetic dintre postumani. Ceea ce nu s-a observat e chiar vizionarismul poeticii sale. De la Linux – matrice genetică – la viitorul transuman al unei civilizații post-apocaliptice, imaginația lui capătă accente neo-tribaliste: „pân 2030 o să fim *clouds of flesh*, peruși criselefantini/ tivți cu moare, aur și fir de germaniu/ sclavi de lux conectați opt ore la rețele neurale/ vânzându-ne măduva spinării în felii transparente de un tera [...] și cu corticosuprarenala explodând ca un climax postrock/ să fugim goi de tigrii sabertooth plătiți cu lacrimile noastre/ să ne vâneze să ne prindă și dacă ne prind/ să ne mănânce până la căcat/ încă 1000 de ani și vom deveni g Kardashev tip 3/ sugând în oglinzi de antimaterie mustul de foton/ de la ciorchini întregi de stele/ deveniți fiecare din smardoi energie pură/ copil stelar călăuză și strajă blajină peste o galaxie/ de miliarde de miliarde de sălbatici nobili/ cu toată slava și toată corupția/ monoliți de obsidian ca-n odiseea spațială 2/ atemporală, acorporali, imanenți”.

Hacker metafizic și junkie digital, poetul imaginează transcendentul în același timp în care radiografiază – cu cinism și umor – relațiile de putere dintre genuri: „isusea cristache dumnezeu al minunilor mici/ prinde-mă de subbraț și nu-ți fie scârbă/ ridică-mă deasupra jocului păsăricii așează-mă în lumină/ pe șesurile Ideii în iarba bătută cu zdrențele de aur”. Deși a renunțat la acele georgice urbane și la notația acosmiană, adevărații lui eroi rămân – în elegii electrice – părinții și prietenii. Balcanismul e, apoi, responsabil de întreținerea agresivității ludice, dar și de apariția unor balade spectrale, cvasi-lăutărești scrise în dialectul unui Cârlova (când dorul pare că suspină „pân frunze”). Spam afectiv, scriitura sa utilizează stilistica rețelelor de socializare: Florentin Popa decupează din abundența fluxului informațional o poetică a procesualității virtuale. Suveran al internetului, el are ambiția transportării sistemului mediatic nu doar în propria rețea neuronală, ci și în ansamblul paginii tipărite. Limbuția sau automatismul versificării nu alunecă însă niciodată în burlesc, fiindcă, prin libera asociere a ideilor, poetul surprinde – uneori ironic, alteori cu dezgust – sublimul programelor informaționale, alocându-și, în același timp, pagini de-a dreptul valoroase. De reținut mi se pare faptul că, în condițiile în care Andrei Dósa, Vlad Drăgoi, Cosmina Moroșan, Radu Nițescu sau Alex Văsieș au evoluat odată cu publicarea fiecărui nou volum, Florentin Popa rămâne – livrând, atenție, aproximativ aceeași formulă – la fel de actual cum fusese în urmă cu 4 ani.

Și demonstrează, pentru a parafraza o formula cât de cât celebră, că a fi contemporan înseamnă, la această oră, a fi metamodern.

Ovio OLARU

Hajduk Split

Debutând în 2013 cu *Trips, heroes & love songs*, Florentin Popa scria „mai mult memesis decât mimesis”, adică practica o poezie de atmosferă, riguros construită, dar fără sens, un edificiu cu ramificații multiple, pe jumătate experiment lingvistic, pe jumătate frondă autolegitimatoare. Validă observația lui Ștefan Baghiu, care remarca despre *Trips*: „mai bogat în construcții și mai baroc, poetul juca în post-literar: oral și ludic, vizionar și parodic în același timp, el ridica eclectismul la fileu ca emulație a virtualului. Ambele mișcări însă (amândoi poeții venind din școala brașoveană – Mușina, Bucur, Bodiu etc.) revitalizează o formulă care a dat cu rest în canonul recent.” Poetul cu care Ștefan Baghiu îl compara pe Florentin Popa era Vlad Drăgoi din volumul *Eschiva*. Având în vedere evoluția recentă a lui Florentin Popa, aș zice că e mai degrabă o coincidență fericită aceea că el vine din tradiția brașoveană, mai ales fiindcă noul lui volum, *Efrafa**, nu poate fi acuzat de emularea unei singure tradiții poetice, fie ea recente sau nu.

O discuție importantă în cadrul promoției post-2000 e aceea generată de permeabilitatea influenței. Dacă douămiiștii voiau să producă o ruptură brutală în raport cu optzeciștii, poeții postdouămiiști nu mai sunt adepții programelor revizioniste, raportându-se la întreaga tradiție poetică, autohtonă sau nu, ca la un corp de texte contemporan. Ei nu mai identifică modele în poezia trecutului proxim, ba chiar refuză uneori textelor lor o descendență pur literară, făcând *slam*, poezie-concept sau poezie muzicală. Acesta e și cazul volumului de față, care-și datorează numele trupei britanice de crust-punk *Fall of Efrafa*, trupă ale cărei piese sunt construite în jurul mitologiei construite în romanul din 1972 al lui Richard Adams, *Watership Down*. Pe scurt, *Efrafa* reprezintă în carte o societate de iepuri antropomorfizați, condusă despotice, care ridică armele împotriva societății pașnice *Watership Down*. Cele trei capitole (*Elil*, *Inlé*, *Owsla*) reproduc cele trei albume scoase de trupă înainte de a se dizolva și aparțin limbii lapine, o limbă inventată în cadrul romanului. E redundant să tragem paralele și motivul pentru care nu insist pe roman este acela că el e doar instrumental în construcția volumului lui Florentin Popa, conferindu-i un schelet structural și atât. Pe de altă parte, însă, el dă seama de cât de departe pot merge referințele, chiar și în absența unei contaminări stilistice, ca pur exercițiu intelectual.

Recent, a apărut în *The Paris Review* un scurt eseu semnat de Emily Ruskovich, în care autoarea descrie semnificația pe care romanul a avut-o pentru familia ei, elaborând apoi despre cum ea însăși crește iepuri și încheind în felul următor: „a rabbit makes no sound in all its life, except, in the moment of violent death, a rabbit can scream. I have heard that scream maybe once before. It is a terrifying sound. To know that such a sound exists deep inside the silent body of my rabbit, and to know it is a sound she is saving up

inside of her for the moment of her eternity, or at least for her moment of terror, and to know that she builds herself around that future scream, is a special kind of sadness for me. I saw that sadness on the cover of *Watership Down*.”

De ce această inserție? Fiindcă dincolo de joculețul cu iepuri, altminteri trivial, Florentin Popa e el însuși un sentimental, plângându-și nerușinat de milă sub masca (post) ironiei, contrapunctând versuri candidе, uneori lacrimogene, cu citate, versuri de melodii, englezisme și detașări meta („de ce să scriu men/ de ce să fac mimesis când pot să fac memesis/ de ce să-i descriu pă cinci pagini trei flori/când pot să-i pun ironic luna la picioare”). Atât Radu Nițescu, cât și Vlad Drăgoi și Florentin Popa duc mai departe formula autodepreciativă a lui Dan Sociu, în contextul în care, la fel ca el, ei se pun în poziții stânenitoare, înfățișându-se nu ca niște eroi suferinzi, ci banalizându-și suferința până devine digerabilă. În acest sens, poezia lor e una neo-autenticistă sau post-sociană: dincolo de autenticismul programatic și forțat elaborat de douămiiști, al lor e unul minor, dar cu atât mai credibil. Dacă poezia congenerilor săi e una preponderent senină, la Florentin Popa domină o nostalgie tragică, niciodată formulată explicit, dar care se remarcă la nivelul secvențelor narative deturnate ultimativ, care constituie de altfel cele mai puternice versuri ale volumului („ce trist te mângâie oamenii când știi că o să plece/ți e mai milă de ei decât de tine”, „căci în fiecare plăcere e un pic de frig/ dar cam atât”, „tot așa de o vreme simt că e inima mea/ și nu mai doare așa rău, și e ok așa:/ caldă și în mijloc cu un oușor de gheață// precum cel pe care tații pinguini îl țin gingaș pe labe/ și înaintează stângaci în marele marș/ acum te-nțeleg tată. arcuri încheie mandală/ și spre miezul de gheață ne pomenim trași// și mă apropii și eu/ de ultima zi de băiețelă”). Alex Ciorogar remarcă foarte atent în cadrul clubului de lectură de la „Atelier”, la care Florentin Popa a citit recent, că, dacă Alex Văsieș se mișcă în zona pubertății, recreând scenarii adolescente, Florentin Popa lucrează pe recuperarea copilăriei din orașul natal Băicoi, fapt care explică poemele familiale, pozele fals naive și referințele la jocuri video. („așa durea. așa va durea/ mamă de ce e rece fața ta am/ trăit atâtea și acum pula mea”, „oh mamă mică cu dește tăiate/ de plase; cu lapte amar ca de păpădii/ pune fosfori catodici pe ruine de case/ mi-e frică de noapte/ lasă amurgul să-ntârzie/ încă o zi”)

Paralel profunzimilor, atât de neașteptate de la cineva care a semnat *Trips, heroes & love songs*, *Efracă* funcționează pe secvențe de-o noutate lingvistică surprinzătoare, alternând profesionist între itemi digitali și oralitate: „tetraedru de onix străveziu cu stele surpate/ te privești înapoi din poze din ‘70/ cu margini zimțate ca de biscuiți/ și-ți spui *făi fetico să nu taci da’ să-nghiți/ că o să le iubești și-o să suferi dă toate*.” Regăsim muzicalitate, aliterații generoase, revirimentul unor elemente prozodice considerate perimate și *flow* cu puternice valențe performative, demonstrate cu ocazia fiecărei lecturi publice a autorului („*torpoare mohair brocart subțire de vis/ când cauți în zarea de wallpaper bliss*”). Pentru a nuanța afirmația tocmai lansată referitoare la noutatea lingvistică

și a nu lăsa loc de contraziceri: Ștefan Baghiu, Alex Văsieș, Dmitri Miticov și Ștefan Manasia – nu e o listă exhaustivă – foloseau ei înșiși itemi exotici, termeni din tehnologie, atributive digitale, pixeli, ecrane și irizații postumane (despre Andrei Dósa remarcam într-o cronică la *Adevăratul băiat de aur* că o face programatic și la îndemână), dar toți o făceau cumva din *exteriorul* domeniului căruia termenii le aparțin. Departate de a fi cu toții filologi, ei nu sunt *nici* fizicieni, programatori sau matematicieni. În contrast direct, Florentin Popa antrenează referințele informatice cu naturalețea celui care știe ce vorbește. Și asta tocmai fiindcă referințele pe care le procesează sunt total ininteligibile și nu mai aparțin nici măcar minimal conștiinței colective. („*pidvorul meu e DHCP cu paie și lut/ când vreau haș fac doar SS, pe pornhub direct fut/ voi dați search eu doar pun degetu pă o listă/ parchez UDP-ul mă sui în TCP/ ca-ntr-un TGV trimit bani prin FTP/ așa-mi țin fetele perma-ude pe pizdă*”). Dacă supralicitarea acestor elemente era un defect impardonabil la debut, în cazul volumului de față referințele sunt susținute de arcuri narative care le dau o direcție coerentă și fac ca ele să-și găsească un rol în economia volumului. Florentin Popa e un calofil, doar că unul mutat total în virtual, apelând generos la estetica *vaporwave*. Înrușinat cu Alex Văsieș în ceea ce privește angajarea plenară, el demonstrează o plăcere a descrierii și o atenție foarte mare dedicată construcției de atmosferă. Unul din poeme pornește de la descrierea personajului din *Street Fighter*, Chun Li („atât de fragilă în shantytown-ul monocrom/ dizolvat sub ploaie [...]”), trecând prin mișcările personajului, decorul 8-bit și luna care se încarcă, ca apoi un *zoom-out* foarte profi să rupă atonalitatea registrului și poemul să se încheie cu strofa următoare: „umbrele ventilatorului înnoată lent prin aer/se-aud doar cicadele. cu volumul pe mute joc sf3/așa știi când o fată e cu adevărat frumoasă/totul se mișcă în *slow motion* în jurul ei”.

Dacă ar fi să-l credităm pe Mihai Iovănel, *efrafa* e un volum fără cusur. Tentația e acolo: într-un volum cu câteva poeme notabile să trecem cu vederea poemele proaste sau derapajele patetice. Adevărul e, însă, că unele din poeme se pierd în propria desfășurare, referințele devin prea dense, viziunile prea ample și dificil de urmărit. Un alt cusur, firește, se naște din loteria calofilă, nu mereu profitabilă, fapt care face ca uneori alonjele patetice să nu aibă o contragreutate validă („lumină odihnindu-se pe pieptul nostru/ lumină albind ca oasele în iarbă prin fire/ ce se clatină-n liniște ține-mă de mână/ clatină-mă-n liniște și fericire”).

Trăgând linie, devine însă clar: editura Charmides a câștigat anul editorial 2017. De la Vlad Moldovan la Vlad Drăgoi, apoi Dan Coman și Ana Dragu: 4 titluri bune e un scor mai mult decât respectabil. Dar iată că acestei liste i se alătură și Florentin Popa, care-și încheie volumul cu aceste versuri, pentru mine superbe: „chiar acum/ când noaptea se isprăvește și nu mai pot/ să scriu meta ironic witty și cu ampersanzi/ și referințe care nici măcar nu le-nțeleg/ și înțeleg:// suntem doar palme de copii ce vor/ un chip enorm și zămbitor o față blândă/ pe care să o mângâie/ ca pe un trup întreg”.

Andreea POP

Seninătatea crizei



Cornelius DRĂGAN



Mușcătura fluturului japonez, cu care debutează Cornelius Drăgan, are ambiția elanurilor existențiale. Proiectul acesta înalt proliferază fără paradă, totuși, pentru că sondarea introspectivă e procedeul predilect al poemelor. Asta chiar și în ciuda recomandărilor poetului, care își „distribuie” viziunile de criză, aparent, pornind de la interior și avansând spre externalizarea acestor „proiecții” intime în 4 cicluri care echivalează toată această devenire.

Aș zice că, indiferent de ele, Cornelius Drăgan scrie peste tot o poezie cu un fond curat confesiv, fără s-o redirectioneze în direcția unei transfigurări esențiale de perspectivă, ori fără ca aceasta să fie copleșită de abundența „decriptării” interioare. Cu atât mai ferite de tentații patetice sunt poemele cu cât repertoriul de angoase e transpus într-un regim al notației clare, fără prea multe ambiții metaforice și într-o tonalitate moderată, mai apropiată, în general, de austeritate retorică decât de elan declarativ. Micile nevroze care vibrează, din loc în loc, în *Mușcătura fluturului japonez* par, de aceea, că funcționează mai degrabă prin simplă constatare și transpunere a faptelor, decât prin exorcizare însuflețită, ori cazuistică. Nu înseamnă că poemele lui Cornelius Drăgan nu au, totuși, câteva puncte de ardență în care filamentul lor încordat urcă la cote mai înalte. De regulă, el poate fi depistat în câteva secvențe cu o miză ceva mai serioasă, care speculează în jurul problematicei temporale, ori în poemele care traduc reportajul amoros *in absentia* (în jurul cărora poetul construiește de fiecare

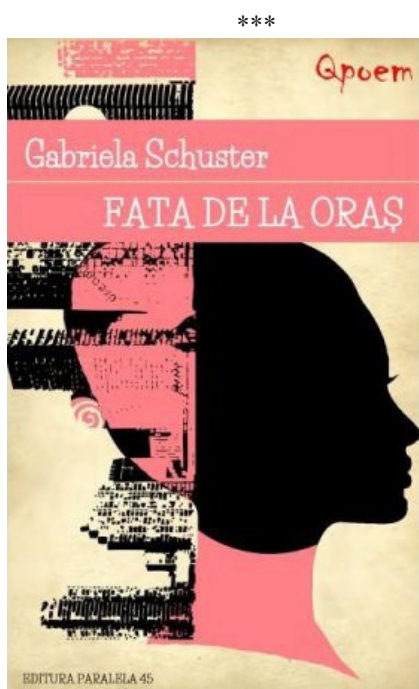
dată cu interes); nodurile de tensiune cele mai evidente și, simultan, mai autentice ale volumului, au, însă, o finalitate exclusiv biografică.

Poemele tatălui, care „acaparează” aproape tot grupajul care dă numele volumului, sunt „asaltate” de astfel de pulsații dramatice, care desfășoară exercițiul traumatic sub forma unui rechizitoriu personal: „l-am făcut pe tata laș/ că nu și-a văzut nepotul crescând/ că nu l-a hrănit cu ochiul/ lui verde/ de crocodil egiptean/ înghețam când îl vedeam/ avea ceva mistic/ ceva dens/ copil fiind îmi era frică// mi-am dat seama mai târziu/ că nu-l cunosc deloc pe tata/ oricât încercam/ oricât timp trecea/ nu-l puteam fixa în/ nicio poziție// în dimineața când/ l-am întâlnit ultima oară/ tata se făcuse mic/ atât de mic încât încăpea/ în siciul de brad proaspăt făcut/ probabil de un meșter silitor/ de-al satului”, *l-am făcut pe tata laș*. În alte locuri, agresivitatea rememorării împinge poemele în direcția unui discurs sonor, elegiac (*primul pas fără Tată*). Oricum, cu toată amplexarea confesiunii din astfel de secvențe, rămâne încă loc de explorat în acest „dosar” de familie.

Psihologia primară mai degrabă așezată a poetului face, însă, ca astfel de intervenții retrospective, cu mize identitare, să „cantoneze” doar temporar în jurul poemelor și să le redirectioneze, în rest, înspre o filosofie de viață ceva mai lipsită de complicații. Așa încât, fără să abuzeze de fondul lor de angoase, poemele lui Cornelius Drăgan au doar o conștiință teoretico-rarefiată a convulsiei, fără s-o denunțe până la capăt.

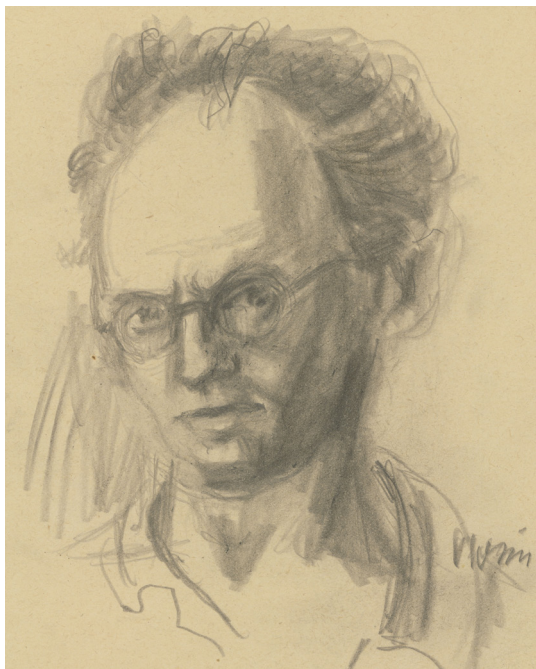
* Cornelius Drăgan, *Mușcătura fluturului japonez*, Editura Junimea, Iași, 2016





Cu adevărat asumată e fizionomia încordată a poemelor Gabrielei Schuster din *Fata de la oraș*, a căror radiografie negativă străbate, transparentă, întreg volumul.

E aici o poezie care, încărcată de tensiune biografică, își „proiectează” autopschiile nu atât în favoarea „denunțului” detaliului personal, cât mai degrabă în direcția reflecției existențiale, pe care o traduce sub forma unei ecuații a crizei temporale.



Aceasta e, de departe, preocuparea majoră a poemelor Gabrielei Schuster, care vibrează în câteva confesiuni aproape ceremonioase prin vitalismul lor confesiv: „Când te-am numit prima dată/ ymp.../ venea de la t-ymp/ acea trecere a trecerii/ umblând din ușă în ușă/ să nu-i scape nimeni// mai târziu ai scris și/ pe batista decorativă din buzunarul/ de la piept/ parfumată cu iasomie de vară// o sămânță a dat rod/ și în cumințenia ierbii/ timpul s-a așezat la taclale/ am crezut că nu mai pleacă”, *când te-am*. De aici și impresia că mai toate au o finalitate exclusiv testamentară, de bilanț; expansivă, poeta își „exorcizează” cu metodă biografia, pe care o recompune, însă, mai mult sub forma unor impresii ori imagini dispartate preluate din dosarul personal („filmul” războiului, strecurat vag printre versuri, de exemplu) și o completează, acolo unde sfârșește „sondajul” interior, cu un instrumentar teoretic.

Redus la esențial, el s-ar rezuma la dihotomia viață – moarte, prin a cărei explorare Gabriela Schuster își dă examenul de „specialitate”. E și o zonă de acțiune generoasă, care îi permite, așa cum se vede și din versurile citate mai sus, să opereze într-un registru simbolic, „acaparat” de sugestii fastuoase. Frecvențele episoade de tip reverie pe care poeta le strecoară între poemele cu finalitate ceva mai temperată dovedesc nu doar fibra tensionată a versurilor din *Fata de la oraș*, cât și o anume predispoziție pentru regia scenariilor și construcția lor elaborată: „Pasărea s-a lăsat blajină/ lângă caietul meu/ m-a chemat cu ochi strălucitori/ de marcasite/ și mi-a făcut semn să stau/ mai spre coada ei/ să mă țin bine de aripi// Așa a început lumea/ să îmi fugă de sub picioare/ aveam pregătiți piepteni fermecați/ formule magice, săbii de Toledo/ și tot felul de bănuți pentru vameși/ nu mă puteam uita înapoi/ și nici nu mă gândeam la întoarcere/ dar de câte ori vorbea pasărea/ de sub mine/ lumea devenea tot mai departe”, *la plimbare cu pasărea*. Acest fond ritualic al poemelor, care lucrează cu premeditare peste tot în volum, admite pe alocuri și câteva irizări religioase, de regulă fără mize contestatate.

Tot acest exercițiu identitar din *Fata de la oraș*, străbătut de fulgurații mitologice și cu perspectiva mereu activată a unui orizont crepuscular, amestecă sub forma unui vârtej exuberant viziunile tari, expresioniste ale poetei. Fără să fie stridente și lipsite de orice complexe deconstructive, poemele cu care debutează Gabriela Schuster au aerul unor mici elegii senine.

* Gabriela Schuster, *Fata de la oraș*, Editura Paralela 45, Pitești, 2016

Gabriela FILIPPI

Comori ascunse: receptarea după 1989 a filmelor interzise în perioada comunistă (fragment)



[Nota red: Cele două texte de mai jos sunt fragmente din eseurile publicate sub aceleași titluri în volumul colectiv *Filmul tranziției*. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”, în curs de apariție la editura Tact. Pe lângă coordonatorii Andrei Gorzo și Gabriela Filippi, la volum mai contribuie cu eseuri Alex Cistelean, Raluca Durbacă, Christian Ferencz-Flatz, Mihai Fulger, Bogdan-Alexandru Jitea, Ionuț Mareș, Alexandru Matei, Cătălin Olaru, Andra Petrescu, Iulia Popovici, Costi Rogozanu, Andrei Șendrea, Radu Toderici și Claudiu Turcuș.]

[...] E normal ca discursul public să fi luat această formă pătimașă la începutul anilor '90, însă, proliferând fără oprire, el blochează o înțelegere mai de substanță a istoriei cinemaului românesc. În plus, el creează și situații aberante: criticii și jurnaliștii de film găsesc încă „bijuterii interzise” acolo unde nu este cazul. Este o interpretare reflexă asupra cinemaului de dinainte de 1989 – un film trece mult mai ușor drept capodoperă dacă la vremea realizării a avut probleme cu cenzura, voină să se dovedească prin aceasta îngustimea intelectuală a fostului regim. Doar că uneori stratagema pur și simplu nu funcționează. Cronicarii s-au entuziasmat peste măsură la un film minor precum *Țărnuț n-are sfârșit* al lui Săucan, cu ocazia câtorva proiecții, criticul Ionuț Mareș numindu-l chiar „o adevărată comoară ascunsă”¹. Entuziasmul acesta se explică prin calitatea sa de

film interzis încă de la finalizare și prin figura aparte a regizorului, canonizat în câteva etape, prima având loc chiar în anii '60. Mai există, probabil, și o oarecare vanitate a criticilor de a putea contribui la consacrarea unei opere încă necunoscute de cinefili.

Un alt caz de delir actual cu filme interzise este reprezentat de felul în care a fost promovată proiecția din 20 octombrie 2017 a filmului lui Iosif Demian, *Baloane de curcubeu*, în cadrul Astra Film Festival², ca „lansare oficială după 35 de ani”. Știrea a fost preluată și dezvoltată de jurnalistul Traian Deleanu în câteva articole: „*Baloane de curcubeu*, filmul trimis la topit de cenzura comunistă și salvat printr-un miracol. Va fi lansat oficial după 35 de ani”, pe site-ul ziarului *Adevărul*, ediția din Sibiu³, și „Dorel Vișan, Magda Catone... Film cenzurat de comuniști, «topit» și considerat pierdut, lansat la Sibiu după 35 de ani de la filmare”⁴, în publicația *Turnul Șfatului*. Ca și în articolul despre filmul lui Vaeni, *Drumeț în calea lupilor*, se vorbește de „miracole” (în text mai apare și subtitlul „miracolul cu numărul 13”, cifra reprezentând numărul versiunii pe care a reușit să o recupereze Demian, întors în țară după Revoluție – filmul ajunsese la un număr considerabil de versiuni în urma revizuirilor cerute, optsprezece la număr). Ceea ce nu e clar nici din știrea lansată de organizatorii proiecției și nici din aceste articole este de ce s-a ales promovarea sub eticheta de „lansare oficială”. Filmul a fost lansat în septembrie 1983⁵, fapt complet omis în articolul lui Deleanu, care relatează astfel evenimentele: „După 12 sesiuni de modificări, regizorului Iosif Demian i s-a cerut să refacă negativul, tăiat și re-montat de atâtea ori. Versiunea cu numărul 13 n-a mai apucat să fie vizionată de către cenzori la momentul programat. Cele nouă bobine cu filmul în această variantă au zăcut o vreme în biroul proiecționistului, apoi au ajuns în dulapul regizorului. Vizionările cenzurii au fost reluate un an mai târziu. În cele din urmă, sistemul, iritat de problemele cu filmul, a cerut topirea tuturor copiilor”.

Organizatorii, în schimb, ar fi fost datori să explice într-un mod mai rațional de ce au ales să numească evenimentul „lansare oficială” a filmului. De altfel, acesta a mai avut câteva proiecții după 1989, una dintre ele, în urmă cu patru ani, în noiembrie 2013, în cadrul seriei de evenimente „Să Film!” de la UNATC (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București), cu o sală de peste 200 de locuri, plină. E posibil ca versiunea prezentată la Sibiu să mai fi fost lucrată între timp încât să reprezinte mai bine intențiile inițiale ale regizorului, dar lucrul acesta nu este specificat. Este, desigur, și o strategie de marketing, dar nu lipsită de consecințe nefaste. Acest tip de discurs, fascinat până la vulgaritate de cenzura ceaușistă, a favorizat o privire grosolană asupra istoriei recente, care ajunge să fie cunoscută doar prin anecdote.

Nu este de mirare că cineștii cei mai provocatori din perioada comunistă, Mircea Daneliuc și Lucian Pintilie, au respins în anumite momente discursul centrat pe luptele cu oficialitățile. Pintilie afirma: „Am deci o biografie de «artist interzis» excepțional de densă, de pitorească. Și tot felul de biografi simpatici îmi înobilează această epocă de interdicție cu peceti de martiraj, dar eu încerc la rândul-mi să-i cenzurez, deoarece acreditarea unei astfel de imagini ar fi o teribilă mistificare.”⁶ Și Mircea Daneliuc, care a expus pe larg procesul anevoios de producție și aprobare spre difuzare a filmelor sale în anii '70-'80, este uneori dispus să renunțe la laurii de „dizident”, cerând, în schimb, ca filmele sale să aibă parte de o receptare mai sensibilă la stilul lor, care să nu se poată face chiar și în absența vizionării. La o dezbatere despre filmul său *Iacob* (1987) ce a avut loc tot în cadrul ciclului „Să Film!”, în octombrie 2013, la care majoritatea participanților era constituită de studenți la Facultatea de Film a UNATC, regizorul s-a enervat să fie întrebat tot despre cenzură și nu despre aspecte legate de regia filmului. Zgândărit de acest episod, Daneliuc spunea într-un interviu luat la câteva zile distanță (referindu-se la anii '80): „[...] a fost o perioadă care o să rămână distinctă în istoria cinematografeii românești, dacă cineva o să se aplece asupra ei, deoarece cred că față de ce a fost înainte și mai ales față de ce a fost după, se remarcă. Mă rog, nu vreau să fac eu judecăți de valoare, nu e treaba mea. Dar sper să apară o generație de critici mai onești decât cei pe care i-am avut noi. Nu am avut critici, ci doar câțiva cronicari, unii mai răsăriți. Niște critici trebuie să fie în stare să discearnă între curente, să poată face asocieri între tendințele internaționale și cele românești, influențe între regizori etc.”⁷ Cu alte cuvinte, regizorul ar vrea să se asigure că opera sa este valoroasă și în sine, nu doar prin raportarea la date extrafilmice ce țin doar de contextul istoric local, riscând să se dateze odată cu schimbarea acestuia. Pe de altă parte, încadrarea istorică rămâne foarte importantă, dar aceasta poate fi relevantă doar în măsura în care este făcută cu mai puțină părtinire și când istoria este înțeleasă dincolo de învelișul anecdotic.

Pintilie-vizionarul

Imediat după Revoluție, cel mai așteptat dintre filmele interzise de regimul comunist era *De ce trag clopotele, Mitică?*, și asta datorită mitului existent în jurul lui Pintilie. După ce spectacolul său după Gogol, *Revizorul*, fusese interzis printr-un mare scandal la un an după adoptarea „Tezelor din iulie”, lui Pintilie i se oferise un pașaport pentru a părăsi țara (la fel se procedase și cu Ciulei). Dar după câțiva ani, Pintilie, care își construise o carieră de succes în străinătate, era invitat de demnitarii culturali români să realizeze un

film prestigios pentru cinematografia română. El a reușit în 1977 să-și negocieze condiții speciale de lucru, de care restul regizorilor români nu beneficiau: o perioadă mai lungă de un an pentru filmări, un buget consistent, o cantitate mare de peliculă și o mult mai mare libertate pe platoul de filmare. Dar în 1981, zvonurile despre filmul incomplet montat la acea dată au început să circule, autorul arătându-l mai multor intelectuali români. Scriitorul Eugen Barbu a publicat în *Scînteia* un articol care acuza, din auzite, că *De ce trag clopotele, Mitică?* ar denatura grosolan opera lui Caragiale. Au început tratativele cu oficialii culturali, dar cum Pintilie nu a fost dispus să facă concesii, filmul a fost interzis.

Publicul a mers la premiera organizată în 1990 ca la „pomul lăudat” – cum se spune într-unul dintre articole citate mai jos – dar a fost, într-o mare măsură, dezamăgit, percepându-l drept vulgar și „antiromânesc”⁸. O bună parte a intelectualității românești avea să se solidarizeze pentru apărarea filmului, încercând să dovedească că nu e vulgar, ci prezintă chiar realitatea – astfel s-a ajuns să se trateze nu despre film, ci despre soarta țării. Comentatorii au încercat să contracareze reproșurile prin articole exaltate, care aveau să dicteze un tip de raportare la opera regizorului îndelung perpetuată. În mai toate cronicile la *De ce trag clopotele, Mitică?* apare ca un refren ideea oglinzii întoarse de Pintilie către publicul anilor '90, insistându-se asupra faptului că filmul era chiar mai actual la ora aceea decât în urmă cu un deceniu, când fusese realizat. Regizorul apare drept un vizionar, ba chiar un „demiurg”, care le acordă românilor „grația finală”, după cum afirma Eugenia Vodă. [...] Comentatorii văd în dispozitivul punerii în abis folosit de Pintilie (care prezintă la începutul și la finalul filmului echipa de filmare în decor) o invitație de interpretare a filmului într-o cheie realistă, fără să mai facă vreo referire la convenția teatrală a filmului. Un reper pentru tipul de convenție adoptată în *De ce trag clopotele, Mitică?* era, de pildă, filmul *Mélo* (1986), dar e posibil ca filmele recente ale lui Alain Resnais să nu fi fost cunoscute încă în România la momentul când apăreau aceste articole. Prin urmare, autorii au preferat să treacă sub tăcere teatralitatea filmului, pe care o considerau „necinematografică”. În rarele dăți când aceasta a fost, totuși, menționată în articole, ea era adusă ca reproș⁹.

*

„*De ce trag clopotele, Mitică?*”, întreabă un personaj, iar altul îi răspunde, abrupt: „*De frânghie!*”. Absurd?! Numai în aparență. *De ce suntem răi, de ce suntem violenți – de ce mințim cu nonșalanță –, de ce suntem intoleranți de atâtea și atâtea ori, de ce ucidem [s.a.]?! Pentru că suntem oameni...!? Pentru că suntem, oameni, iar oamenii sunt supuși greșelilor? Atunci, de ce – Dumnezeu – greșim [s.a.]?!¹⁰*

*

*Ne vom edifica spiritual numai după ce nu vom mai preface în dihonie tot ce atingem. Și, neapărat, privind spre viitor, nu spre trecut.*¹¹

*

*Îmi fac mea culpa: abia la a doua vizionare, o vizionare cu marele public, cu sala plină, cu „bobor” râzând în fața oglinzii fermecate, am recunoscut dragostea din privirea regizorului, tandrețea pasionată cu care își cercetează personajele, felul în care (cum spunea chiar Pintilie despre Caragiale), „înduioșat și plin de oroare le acordă grația finală, recuperează liric personagiile”. Demiurgul le (ne) iubește. În finalul filmului, el nu-și trimite personajele în infern (tot Pintilie vorbea despre „umanismul marcat de cunoașterea infernului”), nici nu trimite peste ele un potop, ci le trece peste chipuri o neliniște mistică, le învâluie într-o grație metafizică [...].*¹²

*

Stârniți de aceiași „detractori” ai lui Pintilie, unii dintre comentatori adoptă un ton acuzator și enunță verdicte dure la adresa nației. Ei observă superior placiditatea și ignoranța românilor, delimitându-se de concetățenii lor. Dar niciunul dintre autori nu se oprește să explice ce e valoros în filmul lui Pintilie – faptul că acesta e o capodoperă e dat drept evidență, iar cine nu e de acord înseamnă că e incapabil să-i sesizeze profunzimea. „Lasă-i să moară proști”, spune în încheierea articolului său Francesco Gerardi, parafrazând ultima replică din filmul lui Pintilie. Autorul pune ceea ce consideră a fi incultură crasă a maselor pe seama vechiului regim și a programelor sale „ideologico-culturale”. Și Nicolae Manolescu este ultragiāt de vulgaritatea spectatorilor de la sala de cinema din cartierul Drumul Taberei, unde a văzut filmul. Articolul lui Gerardi, ca și cel al lui Dan Stanca, se referă la „specia” românilor – *De ce trag clopotele, Mitică?* era filmul care se preta cel mai bine unui astfel de discurs, fiind o adaptare după Caragiale, despre care se spune adesea că ar surprinde cel mai bine „esența românismului”, concept, de altfel, suspect și superfluu. Reputația filmului face ca el să fie discutat și în afara paginilor revistelor de film sau a rubricilor de cinema din publicațiile generaliste. Lumea intelectuală avea să preia acest tip de raportare la Pintilie ca la un artist cu o judecată intransigentă, dar exactă asupra societății și a istoriei țării, poziție ce le-a fost reconfirmată de primul său film de după Revoluție, *Balanța* (1992). Această interpretare avea să se lipească de opera cineastului și orice alt tip de lectură sau critică adusă pare o blasfemie.¹³

*

De ce trag clopotele, Mitică? m-a impresionat ca nici un alt film românesc. L-am văzut (după câteva tentative, eșuate din partea mea, de a da curs invitațiilor

*lui Lucian Pintilie) în sala bucureșteană „Favorit”, în mijlocul unui public ce părea, el însuși, coborât de pe ecran în sală. Comentariile (penibile, idioate, vulgare) m-au enervat în primele momente. Dar mi-am dat repede seama că aveam privilegiul de a asista la un spectacol dublu: acela din film și acela din sală. Înrudirea lor nu era câtuși de puțin contestabilă. Mahalaua sufleteasca de la finele secolului XIX și aceea de la finele secolului XX, Caragiale și Pintilie își dădeau mâna, peste mode și timp, într-o eternitate grotescă.*¹⁴

*

*Deșteaptă-te, române, dar românul doarme tot mai adânc în somnul speciei imbecile. Politică și metafizică, fard și disperare, aceasta este calitatea inconfundabilă a unei opere ce face să explodeze ceasul cotidian.*¹⁵

*

*[...] Se pare că programele ideologico-culturale din ultimii ani au fost puternic asimilate, roadele lor îmbelșugate văzându-se acum din plin. Este explicabil ca mulțimile de „oameni noi” să nu suporte șocul de a se vedea surprinse în intimitatea lor spirituală, așa cum se reflectă în oglinda ecranului, cu precizia unei operații efectuate, fără anestezie, de lasserul viziunii caustice a regizorului*¹⁶.

Noul limbaj de lemn

Grila anticomunistă dezvoltată după 1990 s-a dovedit cu nimic mai valoroasă intelectual decât discursul dogmatic predecembrist pe care venea să îl combată. Un limbaj de lemn era înlocuit de altul, iar acesta era menit să semnaleze poziționarea comentatorilor „de partea bună a istoriei”.

Textele despre filmele perioadei comuniste folosesc câteva metafore care, repetate la nesfârșit, ajung să nu mai spună nimic precis. De exemplu, despre cenzură (scrisă adesea cu majusculă ca să i se sublinieze enormitatea) pare că nu se poate scrie simplu, ci doar în sintagmele consacrate: „furcile caudine ale cenzurii”, „ghilotina cenzurii” sau chiar „ghearele cenzurii”. De asemenea, toți funcționarii mai mari sau mai mici în ierarhia de partid sunt trecuți adesea, la grămadă, sub eticheta de „culturnici” sau „politrucci”, fără să se menționeze de pe ce post săvârșeau actul cenzurii. Prin aceste denumiri comentatorii își marchează disprețul față de cadrele fostului regim. Uneori, însă, aceste substitute sunt preferate și din comoditate, pentru că mulți comentatori nu și-au clarificat ei înșiși felul în care funcționa sistemul de filtre ideologice, ceea ce este în detrimentul înțelegerii istorice. E un discurs mistificator care a dus la o fascinație legată de subiect și la ideea destul de răspândită, mai ales printre gazetari, că acest sistem era unul infailibil, dar pe care unii cinești au

reușit din când în când să-l fenteze. Or, nu este deloc așa. Era un sistem care se sprijinea pe deciziile unor demnitari culturali cu grade diferite de cinefilie și de îndrăzneală, ceea ce accentua divergențele care apar inevitabil în interacțiunea umană. În plus, aceștia acționau conjunctural. De exemplu, Ilie Rădulescu (șef al secției Propagandă a CC al PCR până în 1981, responsabil de domeniul cinematografic în scurta perioadă de relativă destindere) era considerat de Mircea Daneliuc un activist mai luminat, care a avut un rol decisiv în aprobarea spre difuzare a filmelor *Vânătoarea de vulpi* și *Croaziera* și în aprobarea scenariului lui *Glissando*. Interesant este cum același Ilie Rădulescu e văzut complet diferit de alți doi regizori tot din tabăra „dizidenților”. Tatos îl numea „zarzavagiu”¹⁷ pentru sugestiile pe care i le-a transmis în legătură cu un proiect pe care cineastul îl va și abandona, expresie prin care regizorul pune la îndoielă capacitatea demnitarului cultural de a înțelege arta. Cu nouă ani mai devreme, în 1972 (un moment tensionat, când „Tezele din iulie” erau încă foarte proaspete și începeau să se vadă efectele), Ilie Rădulescu fusese implicat în episodul interzicerii spectacolului *Revizorul* al lui Pintilie, conducând într-un mod extrem de agresiv ședința cu colectivul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” în cadrul căreia a fost demis Liviu Ciulei din funcția de director. Pintilie avea să i-o amintească într-o scrisoare de intimidare în 1981¹⁸, când filmul său *De ce trag clopotele, Mitică?* fusese rechiziționat chiar înainte de a fi terminat. Exemplul acesta dovedește că cenzura nu se realiza în modul unitar și logic imaginat de mulți comentatori, ci mai degrabă arbitrar. În lipsa unor criterii clare de cenzurare, fiecare film avea un parcurs propriu la care conlucrau mai mulți factori: situația generală a culturii la momentul respectiv (care a oscilat între momente de relativă destindere și momente de închistare în politicile culturale), priceperea și curajul regizorului de a negocia cu autoritățile ideologice, raporturile dintre membrii comisiilor de vizionare, simpatii, antipatii, umori etc.

În plus, există și o teamă la mulți autori de a comite un sacrilegiu discutând filmele perioadei și ca produse estetice sau de divertisment. Ei se transformă în justițieri și își asumă misiunea de a-i apăra pe cei care „s-au luptat” cu sistemul și de a-i condamna pe cei care s-au „compromis moral” acceptând indicațiile și modificările impuse de superiorii ierarhici. Exemplele lui Daneliuc, Pintilie, Tatos, Pița, Gulea îi îndreptătesc pe acești comentatori să îi acuze pe toți ceilalți cinești că nu au avut curajul să înfrunte autoritățile. [...]

¹ Ionuț Mareș, „Poem vizual experimental (Săucan 2. *Țărnuț n-are sfârșit*)”: <http://www.marelecran.net/2013/07/poem-vizual-experimental-saucan-2.html>.

² Vezi <http://www.astrafilm.ro/baloane-de-curcubeu.aspx>.

³ *Adevărul*, 4 octombrie 2017: adev.ro/ox9wmz.

⁴ *Turnul Sfatului*, 4 octombrie 2017: <http://www.turnulsfatului.ro/2017/10/04/dorel-visan-magda-catone-film-cenzurat-de-comunisti-topit-si-considerat-pierdut-lansat-la-sibiu-dupa-35-de-ani-de-la-filmare-video/>.

⁵ După cum a consemnat istoricul Călin Căliman în *Istoria filmului românesc (1897-2010)*, p. 460, și după cum probează numeroasele cronici de întâmpinare (septembrie-octombrie 1983) – vezi, de exemplu, revistele *Contemporanul*, nr. 40, 30 septembrie 1983, p. 10, și *Cinema*, nr. 10, 1983, p. 9.

⁶ Lucian Pintilie, *Bricabrac*, p. 350.

⁷ Gabriela Filippi și Andrei Rus, „Luptele lui Mircea Daneliuc”, *Film Menu*, nr. 21, 2014, p. 44.

⁸ Referiri la „detractorii lui Pintilie” se găsesc în mai multe articole care urmăreau să-i combată: „Am ținut să revăd de mai multe ori *De ce trag clopotele, Mitică?*, în încercarea de a descoperi ceea ce nu reușisem să remarc la primele vizionări: acele ultragii aduse sentimentului național și o anume «ofensă» precisă la adresa tricolorului însuși, reclamate de unii colegi [...]” (Valerian Sava, „Propuneri pentru o videocinematică românească”, *Noul Cinema*, nr. 6, 1993, p. 21), sau „S-a spus, s-a scris, că am avea de a face cu «filmul unui înrăit» [...]” (Eugenia Vodă, *Cinema și nimic altceva*, București, Editura Fundației „România literară”, 1995, p. 13).

⁹ „Aud mereu, ba mai și citesc, că filmul domnului Lucian Pintilie, *De ce trag clopotele, Mitică?*, ar fi cel mai bun, cel mai mare, cel mai incisiv, cel mai realist, cel mai... cel mai...! [...] Dar primul dintre motivele pentru care nu cred că *De ce trag clopotele, Mitică?* e «number one» este faptul că povestea adusă pe ecran de domnul Lucian Pintilie se arată a fi foarte necinematografică [...]”, scria Ovidiu Miculescu într-un articol intitulat „De ce îl trage regizorul de mână pe operator?”, *Tineretul liber (Supliment literar artistic)*, nr. 47, 24 noiembrie 1990, p. 9. Unei astfel de acuze îi răspundea Valerian Sava: „Pintilie n-ar fi, de fapt, cineast, ar fi, asemeni lui Ciulei, un regizor de teatru rătăcit într-un teritoriu străin, practicând și el un «cinematograf impur» [...] acest film, departe de a fi teatral, are în el atâta mișcare violentă și totuși cumva abstractizată, ca orice joc, încât se apropie de ipoteza cinematografului pur și a «cinegrafiei integrale», cu necesara gratuitate înșelătoare a crezului și formelor”; vezi Valerian Sava, „Propuneri pentru o videocinematică românească”.

¹⁰ Horia Pătrașcu, „De ce trag clopotele...”, Lucian Pintilie?!, *Flacăra*, nr. 46, 14-20 noiembrie 1990, p. 10.

¹¹ Henri Zalis, „Caragiale ca putere renăscătoare a gândului”, *Tineretul liber (Supliment literar artistic)*, nr. 10, 12 martie 1991, p. 4.

¹² *Idem.*, p. 14.

¹³ În lucrarea sa de licență, *Sex și sexualitate în cinema* lui Lucian Pintilie, susținută în 2015 la UNATC, criticul de film Andrei Șendrea se încumeta să discute un aspect lăsat pe dinafară în exegeza despre regizor – abundența secvențelor cu conotații implicite sau explicite sexuale și tradițiile de reprezentare în care ele se pot încadra; e de așteptat ca pe viitor să apară și alte studii cu o abordare diferită asupra operei lui Pintilie.

¹⁴ Nicolae Manolescu, „Mahalaua eternă”, *Noul Cinema*, nr. 1, 1991, p. 7.

¹⁵ Dan Stanca, „Metafizica fardului”, *Tineretul liber (Supliment literar artistic)*, nr. 47, 24 noiembrie 1990, p. 8.

¹⁶ Francesco Gerardi, „Fără anestezie, spiritul național”, *Tineretul liber (Supliment literar artistic)*, nr. 47, 24 noiembrie 1990, p. 9.

¹⁷ Alexandru Tatos, *Pagini de jurnal*, București, Nemira, 2010, p. 373.

¹⁸ Scrisoarea adresată de Pintilie lui Ilie Rădulescu poate fi găsită în volumul regizorului; vezi *Bricabrac*, București, Humanitas, 2003, p. 322-331.

Alex CISTELECAN

Istorie și conștiință de clasă medie în filmele românești ale anilor '90 (fragment)

În sociologie, se vorbește despre existența a două „generații” sau forme de clasă de mijloc: „vechea clasă de mijloc”, posesoare de capital economic, produs al generalizării relațiilor de piață – mici producători, comercianți, artizani, profesioniști independenți; și „noua clasă de mijloc”, posesoare de capital cultural, educațional și social, reprezentată de intelectuali, funcționari, specialiști, profesii liberale. În mod intuitiv, această clasificare pare să descrie apariția capitalismului (proprietate privată și relații de piață liberă) și a micii sale burghezii ca pe o fază distinctă și prealabilă socializării sale de către statul modern (care abia conduce la dezvoltarea treptată a armatei bugetare în jurul „mâinii stângi” a statului – profesori, medici, funcționari, adică tocmai reprezentanții „noii clase de mijloc”). Din această perspectivă, specificul traseului postcomunist al României – acel „capitalism fără capitaliști” al lui Szelényi, lipsit, așadar, tocmai de acea primă garnitură de „old middle class”, vechea burghezie – a făcut ca ordinea celor două generații de clasă de mijloc să fie la noi inversată: într-o primă fază – și care acoperă, într-o anumită măsură, decada 90 – grosul clasei de mijloc locale este alcătuit din această armată bugetară din jurul „mâinii stângi” a statului, o sub-clasă cu o pondere socială și un statut material consolidate și extinse tocmai în deceniile de dezvoltare ale comunismului românesc¹. Noua – de fapt, vechea, în topologia obișnuită – clasă de mijloc apare la noi destul de încet și timid, și mai mult la capătul tranziției, abia atunci când terapia inițială de șoc a proceselor de privatizare, demantelare și flexibilizare va îngădui un respiro în continuumul de austeritate și o primă creștere mai consistentă a sectorului de muncă non-manuală și profesioniști de pe piața liberă (după 2000). Ceea ce înseamnă că nu întâmplător, în filmele decadei, după cum am văzut, această clasă de mijloc a pieței libere abia dacă se regăsește, răzbind doar spre final prin câte un ziarist – la rândul său, analogonul cel mai apropiat de pe piața liberă de figura „burgheziei culturale” a primei generații. În rest, cinematografia românească a perioadei insistă aproape exclusiv pe clasa de mijloc intelectuală: toți eroii săi – profesori, medici, procurori – provin din sectorul bugetar, sau, în cazul scriitorilor (pare-se autonomi), sunt în orice caz feriți de constrângerile pieței libere a muncii, și se prevalează în primul rând de un capital cultural &

educațional, în condițiile în care cel economic pare garantat la limita unei suficiențe destul de cochete de propria lor profesie – deci, nechestionat desigur, considerat ca de la sine înțeles, de către stat.

Conform literaturii de specialitate², tranziția de la comunism la capitalism în Estul Europei a fost purtată și asigurată de alianța dintre această facțiune intelectuală a clasei de mijloc și tehnocrația comunistă. Alianța lor temporară s-a bazat pe o convergență ideologică³, dar și pe o aliniere strategică a intereselor, cel puțin pentru moment, în lupta lor comună împotriva birocrăției fostului regim. Din această perspectivă, filmele discutate mai sus par să prezinte această relație dintre tehnocrație și intelectualitate mai curând după încheierea lunii sale de miere, cu tehnocrația având deja strânși mai toți sacii-n căruță, iar intelectualitatea rămânând mai curând cu buzele umflate (în cazul soțiilor și surorilor sale, inclusiv la propriu). În mai toate aceste filme, vedem tehnocrația bine instalată în poziții de putere și lucrând cot la cot cu vechea birocrăție comunistă, în vreme ce intelectualitatea pare să ducă, tot mai deznădăjduită, lupta sa cu toată lumea (birocrăție plus tehnocrație plus, mult mai grav, tot poporul) în vreme ce singurul său arsenal, capitalul moral și cultural, departe de a se converti în capital, putere și proprietate propriu-zise, e erodat și se-adună în ruine acasă⁴.

De-aici, așadar, pricina jalei, deznădejdiei și sfâșierii care macină burghezia culturală în toate aceste filme, precum și explicația formei – moralizatoare, abstractă, mereu gătită de simboluri, inarticulabilă politic – în care ea alege să-și spună acest păs. Abstracția morală a perspectivei sale asupra lumii reflectă corect poziția socială a acestei clase: în măsura în care se consideră singura clasă care nu a reușit să profite de pe urma schimbării de regim (muncitorii și-au primit pâinea, securiștii și directorii s-au reprodus la putere fără probleme), în măsura în care luptă, de una singură, și numai cu un biet capital cultural&moral ca muniție, cu toate celelalte categorii sociale, această facțiune de clasă este – sau se consideră – total abstrasă, exclusă din societate. Ca atare, exclusă și opusă societății, această clasă nici nu mai poate găsi o articulare socială, politică, a durerilor sale – de-aici metafizicul și inefabilul în care sfârșește („de ce te simți vinovat?” „așa, în general”; „Doamne, ce-ai cu noi?”) și de-aici perspectiva exclusiv morală, abstractă asupra acestei lumi, incapabilă sau pur și simplu nedornică să-i înțeleagă mecanismele și constrângerile interne („vreau doar să-mi fac meseria”).

Căci specificul privirii moralizatoare – a „conștiinței nefericite” – constă tocmai în a nu recunoaște lumea ca fiind a sa și a nu se recunoaște ca un element al lumii, reversul subiectiv al

înstrăinării obiective a intelectualității în noua lume a tranziției. Privirea moralizatoare este abstracția însăși, cea care plasează de-o parte conștiința și de cealaltă lumea, cu nimic altceva decât condamnarea morală și, invers, condamnarea la pasivitate, pe scurt excluderea mutuală, ca relații între ele. A vedea lumea din perspectiva judecaterii morale înseamnă a nu o recunoaște sub aspectul necesității ei obiective (ceea ce nu înseamnă nicidecum în fatalitatea ei, ci dimpotrivă, ca rezultat firesc al unor procese istorice, ca atare pasibilă la schimbare – dar numai în măsura în care e înțeleasă ca totalitate istorică), a nu o înțelege în mecanismele de articulare și mediere a totalității sale, ci a o abstrage și dizolva în imediatul unei puzderii de alegeri individuale, ce devin apoi impenetrabile și fatale în reasamblarea lor⁵.

Toată această abstracție și sfâșiere moralizatoare nu este așadar deloc rezultatul unei mistificări, voluntare sau accidentale. Ci chiar specificul poziției sociale a acestei sub-clase, abstracția sa din întregul social, sunt cele care se exprimă firesc în abstracția viziunii sale asupra societății și în moralismul reprezentării sale cinematografice. Și ele sunt confirmate de mai toate figurile și temele recurente ale filmelor discutate mai sus: de la centralitatea spațiului domestic ca scenă de desfășurare a acțiunii (din care, semnificativ, eroii ies în societate doar ca să judece și observe (procurorii și ziariștii în misiunile lor), dar foarte rar ca să acționeze), la recurența, cu *n* variații, a motivului chefului la domiciliu – figura însăși a unei societăți care se dezlanțuie și dezvăluie astfel cu atât mai profund cu cât e înghesuită în cadrele interiorității private; până la motivul repetat al monologului, mai pe șleau sau mai cu pretext, al protagoniștilor în fața camerei, mereu un prilej de descărcare directă a conștiinței morale pe ecran, de intimitate imediată și claustrofobică a spectatorilor cu sufletele eroului. Alternanța aceasta, de chefuri și monologuri domestice, e pe undeva explicabilă: ce poți face acasă, în fața camerei, într-un film neinterzis minorilor, decât să vorbești fie cu musafirii, fie de unul singur. Mai puțin imediat explicabilă, dar tocmai de aceea mai relevantă, e însă chiar această fixație cu spațiul privat, domestic din aceste filme, care e încă un semn al moralismului și abstracției lor constitutive, al faptului că lumea și societatea sunt văzute aici mereu din perspectiva interiorității imediate și închise etanș, din cutia de rezonanță a conștiinței morale.

Aceeași abstracție moralizatoare a perspectivei clasei de mijloc este vizibilă și în viziunea asupra politicii și puterii pe care o vehiculează în aceste producții cinematografice, și care, în general, cade în două categorii (uneori în același timp, vezi de pildă discursul lui Laurențiu din *Hotel de lux*): o teorie a puterii ca dispoziție și iluzie interioară, ca „frică” și

minorat din care ne eliberăm printr-o simplă iluminare sau schimbare de mentalitate; și o teorie a puterii ca uzurpare cât se poate de reală și obiectivă a instituțiilor de conducere de către interese particulare; or, ceea ce au în comun aceste două teorii, în afară de contradicția dintre ele, este că ambele sunt versiuni moralizatoare ale puterii – care e mereu odioasă, fie că e rodul inautenticității interne sau al inautenticității externe. În ciuda moralismului și a contradicției pe care se susțin, tocmai pornind de la aceste două ipoteze își construiește însă clasa de mijloc viziunea sa asupra societății și a sistemului de dependență reciprocă dintre pătura dominantă și clasele populare, blocul istoric al societății postcomuniste din care se simte iremediabil exclusă: ideea că puterea, autoritară și represivă prin definiție, se hrănește din minoratul societății și dăinuie în măsura în care îl păstorește –, idee ce pare a fi tâlcul suspinului nouăzecist al clasei de mijloc, mesajul său constant de disperare și înstrăinare socială.

Până la apariția recentă a noilor mișcări ale tinerei generații de clasă de mijloc, ce aveau să scoată din nou această viziune moralizatoare în stradă, cu ambele sale tășuri de luptă anticorupție și represiune socială, clasa de mijloc nouăzecistă avea să-și consume drama acestei viziuni și a acestei condiții mai curând acasă. Iată de ce în toate aceste filme, lumea e cea care se întâmplă și clasa de mijloc observă doar obidită. Reprezentanții săi sunt morali și nepătați și pentru că literalmente nu fac nimic – doar constată consternații și scârbiți cum lumea li se întâmplă și pune în cale. Senzația aceasta de destin care le scapă din mâini este expresia din nou corectă a pătimirilor pe care le-a îndurat în prima decadă postcomunistă această facțiune de clasă de mijloc, intelectualitatea publică, produs și totodată co-gropar al fostului regim⁶, a cărei condiție materială a fost însă profund afectată de retragerea treptată a „mâinii stângi” a statului și de terapia de șoc a primilor ani. E un destin tragic, dar totodată și ironic aici: tocmai acea alianță de clasă care a asigurat trecerea de la comunism la postcomunism, dintre noii capitaliști foști tehnocrați și intelectualitatea umanistă, dintre discursul neoliberal și cel liberal politic, avea să se întoarcă, cel puțin în primii zece ani de după 89, tot mai mult împotriva celei din urmă. Privatizarea (pieței, ziarelor, instituțiilor de cultură și învățământ), departe de a asigura condițiile libertății de exprimare și ale vieții private, le face irelevante, le distruge într-un mod mult mai ireparabil și obiectiv chiar și decât fostul regim. Astfel, dacă această pătură intelectuală este un co-gropar al comunismului care a generat-o, ea este totodată și martora propriei sale răpuneri de către chiar visele ei democratice, de libertate qua privatizare, desocializare și decomunizare. Nu întâmplător, la capătul primei decade postcomuniste, frontul civic de dreapta, expresia politică a acestei pături sociale, va

fi decimat – Iliescu avea să câștige alegerile la scor împotriva lui Vadim Tudor, cu dreapta spartă, tocmai, în facțiuni minore imposibil de reconciliat pe moment. Abia mai târziu, fondurile și integrarea europene aveau să-i mai ofere o ocazie de redresare materială și o nouă gură de optimism politic – dar pe atunci această sub-clasă de mijloc, intelectualitatea publică, va trebui să împartă deja microfonul scenei publice cu alte facțiuni ale celei de-a doua generații de clasă de mijloc (experții și activiștii oengiști) – de altfel, forme de intelectualitate mult mai adecvate pieței libere decât discursul generalist al acestei intelectualități bugetare. Relativa reîntremare materială a burgheziei culturale va veni, din păcate, după epuizarea misiunii sale istorice – iar ulterior criza o va mătura, și pe aceasta, vizibil. După care va începe un alt film, cu un alt protagonist, după alte reguli și în alte vremuri, chit că, în mod ciudat, înarmat parcă tot cu același script de demult.

¹ Cf. de asemenea Maria Larionescu, Ioan Mărginean, Gabriela Neagu, *Constituirea clasei mijlocii în România*, Editura Economică, 2006.

² Szeleny et al, *Making Capitalism Without Capitalists*; Cătălin Zamfir, *O analiză critică a tranziției. Ce va fi după?*, Polirom, Iași, 2004; Pasti, *Noul capitalism românesc*; Poenaru, *Locuri comune*.

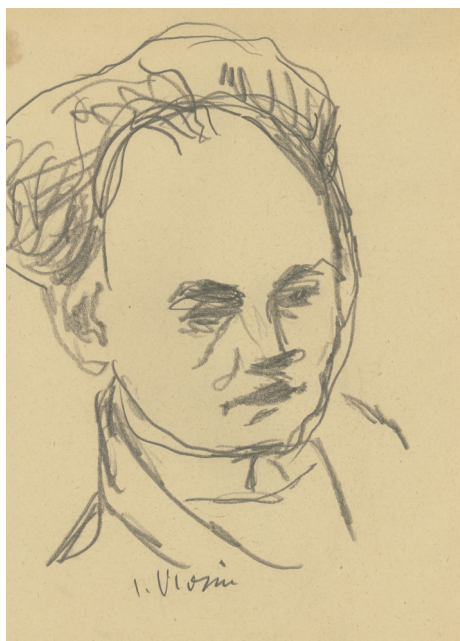
³ Tehnocrația care se naște qua clasă în ultimele decenii de comunism este „fondată pe presupuziția convergenței dintre cele două sisteme economice [capitalism și socialism]”, respinge ideologiile clasice, și promovează în schimb „principii generale ca raționalitate, absorbția științei, profesionalism, modernizare, democratizare”, dezvoltând „o ideologie a apolitismului și tehnocratismului”, pe „principiul autonomiei sferelor de activitate” și „scoaterea lor de sub tutela politicului”. Nu participare politică la vârf, ci nonpolitică, la toate nivelurile organizării sociale. (cf. Cătălin Zamfir, *O analiză critică a tranziției. Ce va fi după?*, Polirom, Iași, 2004, pp. 22-24). Dar vezi și Szeleny et al.: „While the big winners of the post-communist transition are former communist technocrats, we find that they cannot rule by themselves. They have been forced to create a hegemonic power bloc together with the new politocracy and the opinion-making intellectual elite, and these two groups are composed largely of former dissident intellectuals”. (pp. 14-15). “The political dimension of the monetarist ideology has strong elective affinities with the critique of state socialism developed by the dissidents: the ideology of ‘civil society’. This critique problematizes responsibility and initiative in much the same way that utopian monetarism aims to inculcate them through financial discipline... In place of a society of minors, who are in constant need of protection, nurturing, and fatherly discipline, proponents of civil society posed the vision of a society of adult citizens. At least in this respect, ‘civil society’ was to be ‘the rule of reason’, reason in the form of procedure. The slogan of anti-politics, however, attempted to reconcile this rational side of the dissident critique with the promise of enchantment... Socialism was identified as a form of ‘hyperrationality’, a world not yet rationalized because substantive rationality or ‘totalitarian ideology’ pervaded all spheres. By contrast, civil society signified procedural rationality... However, to the extent

that anti-politics meant ‘living within the truth’, dissidents revealed an unmistakable penchant for life in an enchanted world. Socialism was to be resisted and overcome, so that an ‘authentic community’ could be created in its stead. We can hardly think of any concept in modern philosophy which is less self-reflexive than this dissident concept of ‘civil society’” (pp. 91-92).

⁴ Caducitatea propriei poziții sociale pare să fi fost înscrisă în chiar specificul resurselor pe care această sub-clasă le-a avut la dispoziție, capitalul cultural: „because they are a group organized on the basis of cultural capital, they are unlikely to establish their own class rule... Any society in which the holders of cultural capital are dominant is a transitional one”. (Szeleny et al, p. 70)

⁵ Această perspectivă prin definiție opacă la mediere, expresie a imediatului – sentimentului, vocii interioare a conștiinței – autentic este și elementul comun care poate explica evoluția, altfel paradoxală, a dizidenței anticomuniste de la stângismului libertarian al anilor 60-70 (și care ajunge la noi cu întârziere și doar mimetic în contracultura dizidentă a anilor 80) la liberalismului conservator și amar în care a eșuează după 89: ambelor perspective le este specific moralismul, inaderența la mediere și accentul pe individ, atâta doar că oamenii nu mai sunt a priori buni prin natura lor, ca în the 60s, ci apriori răi. Vezi și traiectoria de la boema etică a clasei mijlocii din primelor filme ale decadei (*Cine are dreptate?*, *Șobolanii roșii*) la conformismul burghez, familist, ridicat la rang de ultimă redută civică și morală din ultimele (*Față în față*). Vezi din nou Szelenyi et al.: „The dissidents came of age during the 1960s, and were socialized in the ‘New Left’. Consequently, they had a particular ‘countercultural’ mentality. In terms of their lifestyles, artistic tastes, sexual mores, and attitude towards authority, family and religion, they were about as anti-bourgeois as the ‘beat generation’. Thus, when they finally began to formulate a project of embourgeoisement, it took them almost a decade to reconcile the antinomies of their explicit ideologies and their immanent values and lifestyles” (p. 84).

⁶ Cf. Gabriel Chindea, „Revoluție și clasă de mijloc”, *CriticAtac*.



Dan UNGUREANU

Cinci sute de ani de protestantism: de la lupta contra vânzării de indulgențe la prosperity gospel



Se împlinesc, în noiembrie 2017, cinci secole de când Martin Luther a trimis arhiepiscopului local cele 95 de teze pe care le propunea spre dezbateră.

Cum îl chema pe episcop nu mai știe nimeni azi. Luther îi trimite tezele cu o scrisoare umilă: reverendissimului, illustrisimului, arhiepiscopului primat, marchiz de Brandenburg, venerabilului. Iartă-mă, reverendissime părinte și prea-ilustre prinț, că eu, drojdia oamenilor, am îndrăznit să cuget o scrisoare către înălțimea sublimității tale.... Catadicsească înălțimea ta să privească la un fir de praf..

Plecăciunile, tumele, târâșul, slujul nu erau retorice. Luther trăia într-o societate feudală, împărțită în nobili și plebe. Împărțirea se continua și în Biserică: arhiepiscopul era dintr-o familie aristocratică străveche, familia de Hohenzollern, care avea deja, pe atunci, cinci secole. Și era arhiepiscop-elect: împreună cu alți doi arhiepiscopi, cu regele Boemiei, cu ducele Saxoniei, margravul de Brandenburg și Conte Palatin îl alegeau pe împărat. Conținutul scrisorii e relativ tăios. Formula de încheiere e supusă: rog ilustra ta grație să primească serviciile credincioase ale micimii mele, să le accepte ca un episcop și ca un prinț, adică milostiv, cum și eu le expun cu o inimă credincioasă și preasupusă, fiind și eu parte din turma ta.

Cele 95 de teze le-am numi azi subiecte de dezbateră. Lista începe: de dragul și râvna lămuririi adevărului, cele scrise mai jos vor fi discutate la Wittenberg, sub prezidiul lui Martin Luther, magister artium et theologiae, și lector la aceeași

(Universitate). Tot de cinci sute de ani, scolasticii disputau idei teologice, la început informal, apoi în cadrul universităților. Biserica rămânea ierarhizată, strict aristocratică. Dogmele rămăneau dogme. În universități, teologia era dezbătută. Sunt îngerii cu totul incorporali? Obiecția unu și doi, opinia contrarie, răspunsul lui Thomas de Aquino la obiecția unu și doi. E îngerul compus din materie și formă? Obiecția unu, doi și trei, răspuns de ansamblu, răspunsuri la obiecția unu, doi și trei. Există îngerii în mare număr? obiecții și răspunsuri la obiecții. Există oare diverse specii de îngeri? și așa mai departe. Meritele sunt oare cauza sau motivul predestinării, reprobării, sau alegerii?

Scolasticii molfaiau acest rumeguș teologic. Erau întrebări grele și relativ neclare, dezbătute prin citate din sfinții părinți (vagi) și silogisme (prea precise). Pentru prima oară, tezele propuse spre dezbateră de către Martin Luther au o miză. Și sunt propuse într-un cadru universitar: de aceea menționează Luther, înadins, că este *magister artium et theologiae*, și că e *lector ordinarius*, profesor definitiv, la universitate. Sunt nouăzeci și cinci de teze. Începe plicticos, "Isus zicând "căiți-vă..." a dorit ca toată viața oamenilor să fie una de căință. Cuvânt care nu se referă la taina pocăinței, adică a spovedaniei și canonului, care se săvârșesc de către preoți". După care devine repede tranșantă: "papa nici nu vrea, nici nu poate ierta alte ispășiri și penitențe (*poenas*) decât cele impuse de el însuși sau de canoanele bisericești. ... Vorbesc omenește (nu dogmatic) cei care zic, că îndată ce ce banul face cling în tas, sufletul își ia zborul (din purgatoriu spre paradis). Creștinii trebuie învățați că cel ce dă săracului sau împrumută celui lipsit, face mai bine decât cel care cumpără indulgențe; că cel care vede un sărman, și, nepăsându-i, dă banii pe indulgențe, nu dobândește indulgențe papale, ci mânia lui Dumnezeu".

După care Luther se enervează: (50) Trebuie să fie învățați creștinii, că dacă papa ar afla abuzurile predicatorilor indulgențelor, ar prefera ca să se facă scrum catedrala Sfântului Petru, decât să fie zidită din pielea, carnea și oasele oilor sale; că papa, așa cum e datoria lui, ar dori să dea înapoi, din banii lui, multora dintre cei cărora predicatorii le-au vândut indulgențe, chiar dacă ar trebui să fie vândută catedrala Sfântului Petru. Nu mai e vorba aici de teze de discutat, ci de condamnare sarcastică.

Dacă cineva mai are vreo ezitare, Luther continuă: (66-67): comoara evangheliei sunt năvoadele cu care erau odinioară pescuiți oamenii (din ispita) averilor; comoara indulgențelor sunt mrejele cu care acum sunt pescuite averile oamenilor.

E de subliniat însă: Luther recadrează problema ca pe o discuție academică, între egali.

Papa Leon X

E fiul lui Lorenzo Magnificul, Lorenzo de Medici, și strănepotul lui Cosimo de Medici, și răs-strănepotul lui Giovanni di Bicci de Medici. Ultimul e deja bancher florentin bogat, bancherul papilor. Îi dă bani cu împrumut unui anume Baldassare Cossa, bani ca să-și cumpere titlul de cardinal. Acesta ajunge papă – antipapa Ioan XXIII, iar banca Medici devine banca papilor. Bunicul, Cosimo, la fel. Lorenzo de Medici conduce Florența și e influent în diplomația italiană a epocii. Își dă fiica în căsătorie după fiul ilegital al papei Inocent VIII, și obține în schimb ca fiul lui, în vârstă de 13 ani, să fie făcut cardinal.

Cosimo de Medici e deja un mare patron al artelor, sculpturii, picturii și arhitecturii. Papa Leon X moștenește o avere mare, un gust artistic precis. Copilărește cu Michelangelo, care e de-al casei, în sensul literal, și e pictat de Rafael. După moartea lui Leon X și anul meteoric și accidental al lui Adrian VI vine pe tronul pontifical Clement VII, vărul lui Leon X.

Leon X ajunge pe tronul papal la zece ani după Alexandru Borgia, un papă cu un renume odios. Italia epocii e zguduită de războaie permanente – două duse de Iuliu al II-lea, cu Veneția și cu Franța. Un papă corupt, Alexandru Borgia, urmat de un papă războinic, Iuliu al doilea, urmat de Leon X, făcut cardinal la treisprezece ani, prin influența diplomatică, puterea politică și averea tatălui său. Și a familiei sale. Războaiele dintre catolici sunt endemice în Europa medievală. Cu toate acestea, războaiele dintre împărat și papă, dintre guelfi și ghibelini, nu duc la sciziuni religioase. Filip al Franței îl arestează pe papă, care moare după ce e bruscăt de Sciarra Colonna. În schimb, conflictul cu Henry VIII al Angliei duce la schismă. Nu apariția Reformei e inexplicabilă: e inexplicabil de ce catolicismul nu s-a fărâmițat mai devreme. Exilul papei la Avignon, schisma ulterioară, care creează doi papi, apoi trei, obișnuiseră Biserica Catolică cu conflictul, fie război, fie schismă. În momentul apariției Reformei, Biserica era, de secole, implicată în războaie și ciobită de sciziuni.

„Am trimis șase sute în Franța” îi scrie lui Luther tipograful Frobenius, din Basel „și în Spania. Se vând la Paris, le citesc și cei de la Sorbona....Așa vânzare n-am mai făcut cu nici o carte niciodată”. Oamenii cu studii ating, în epocă, masa critică, și știrile se răspândesc. Excomunicarea lui Luther, *Exsurge Domine*, conține și afirmații de bun simț – papa spune că trebuie să luptăm contra turcilor, și nu să-i acceptăm ca pe o pedeapsă cerească – și lucruri false – că existența purgatorului se poate demonstra cu citate din Scripturi; și lucruri scandaloase – că e

dorința Sfântului Duh ca erecicii să fie arși pe rug.

Există un ciclu secular aici. La conciliul din Konstanz, de la care a fugit antipapa Ioan XXIII, clientul familiei Medici, fusese ars pe rug Ian Hus, care condamnase indulgențele. Familia Medici pierduse mulți bani din fuga antipapei. După un secol, un alt Medici se confruntă iar cu alt cleric care condamnă indulgențele. Pe care îl invită, repetat, la Roma, să dea seamă de ereziile sale, crezând că se va lăsa ars pe rug ca Ian Hus. Și ca Savonarola, ars pe rug în Florența familiei Medici. Desigur, Medici nu erau vinovați nici de arderea primului, nici de arderea celui de-al doilea. Dar și Hus, și Savonarola stricaseră afacerile politice și financiare ale familiei Medici. Iar Luther nu voia să fie ars pe rug.

După arderea lui Ian Hus, Boemia e înghițită de cinsprezece ani de război între husiți și catolici. Nobilii germani și împăratul repetă, în scrisori, papilor, că nu-l vor deranja pe Luther. Și-i trimit papei *Centum Gravamina*, cele o sută de plângeri ale germanilor față de abuzurile Bisericii catolice. Nu se mai plâng doar de indulgențe, ca Luther, ci de zeci de abuzuri. Tonul e casant: episcopii hirotonisesc ca preoți pe diverși idioți, analfabeți ticăloși (indoctos, idiotas vilesque). Bani de indulgențe, pe care Biserica îi cere și îi ia în numele luptei contra turcilor, „toți germanii știu că sunt cheltuite pe luxul familiilor (cardinalilor).” 91. „Episcopii nu doar tolerează concubinajul preoților, dacă li se plătesc bani, dar cer taxa pe concubinaj și preoților caști, spunând că dacă plătesc, sunt liberi să rămână caști sau să-și ia ibovnică. Oricine înțelege cât de strigător la cer e acest lucru”.

Ulterior *Centum Gravamina* a fost pusă la index. În secolele următoare, Iluminismul, libertinismul și masoneria erodează influența religiei în societate și marginalizează catolicismul. Papii câștigă la început războaiele vizibile (contra albigenzilor, contra hughenotilor), dar le pierde pe cele invizibile. Franța se laicizează ireversibil după 1700, lucru pe care Biserica nu îl observă.

Fast forward patru secole

La început, Luther nu-și dorește să provoace o schismă. Însă papa și cardinalii sunt mai realiști: nu pot da înapoi. A da înapoi înseamnă slăbiciune. O muștrare acceptată e doar începutul. Însă fărâmițarea Reformei începe din naștere. Calvinismul nu e lutheranism. Anglicanismul nu e lutheranism.

În Boemia, husiții se vor fărâmița repede în utraquiști, adamiți și orfani. În Olanda, apare rapid schisma arminienilor, sau remonstranților, care sunt persecutați de calviniștii majoritari. Vor fi inclusiv împușcați pe stradă. În Anglia, biserica anglicană

se separă imediat de cea scoțiană, și după un secol apar în Anglia puritanii și *dissenters*, de la anabapțiști la *levellers* la *quackers*, unii separați de la început, alții expulzați pe parcurs, ca *The Great Ejection* din 1662. Ultima sciziune anglicană e metodismul, apărut în sec. XVIII. În Germania, războaiele țărănești sunt greu de deosebit de revoltele religioase. Cronologia protestantismului e cronologia sciziunilor protestantismului. În Europa, protestantismul luteran sau anglican expiră în secularism: în Germania de est, în Anglia, Australia, Canada, Olanda și Scandinavia o majoritate a populației e laică, iar Biserica s-a eclipsat din viața publică.

Marea Britanie a trimis dizidenții religioși în colonii. În 1620 sosesc puritanii cu nava Mayflower la Plymouth. Primele revolte anti-britanice apar după o sută cinzeci de ani, la Boston, aflat la 60 de km de Plymouth. Independența americană e și o separare a puritanilor de foștii lor persecutori, de Biserica anglicană.

Există o asimetrie interesantă în SUA: episcopalienii, foștii anglicani, se află în regresie numerică încă de la Independența Statelor Unite. Ei au, în 2017, 2% din totalul americanilor, foarte puțin, dar unsprezece din toți cei patruzeci de președinți (ultimii doi, Bush fiul și tatăl). E dovada faptului că, deși foarte puțini numeric, episcopalienii *sunt* establishmentul american. Și că apartenența la un cult numeros sau în creștere rapidă nu e decisivă.

SUA au cunoscut fenomenul opus laicizării Europei protestante. Există o fervoare religioasă în America străină Europei, pe care diverși sociologi au încercat (și au eșuat) să o explice. Însă sciziunile succesive au dus la pulverizare: SUA are sute de denominații independente. După care a apărut fenomenul non-denominațional – biserici independente care nu mai aparțin nici unui grup mai mare.

Există câteva trăsături ale neo-protestantismului american care trebuie subliniate. Luther însuși era un excelent teolog. Înțelegem prin asta că stăpâna Biblia, patristica greacă și scolastica latină, ca și arsenalul ei argumentativ. Și, desigur, scria o latină fluentă, pură, plastică. Scrierile sale nu sunt retorice, ci rămân înăuntrul regulilor argumentative scolastice. În SUA, popor de *salesmen*, comisvoiajori care vând produse și care trebuie să convingă clienții prin retorică. Religia americană a evoluat de la austeritatea strictă a puritanilor la hedonismul unor predicatori ca Joe Osteen, de la denunțul bogăției papale la lăcomia tele-evangelistilor. Cultele s-au transformat în *ministries*, franșize de creștinism. Există manuale de management creștin, structurate în:

Planning (developing goals and objectives, strategie, policies) *Organizing* (preparing job descriptions, decision making) *Staffing* (recruiting and screening) și *Evaluating*. Unele dintre ele au ”directori executivi”. De pe paginile lor de web aflăm că sunt ”well-recognized public speakers and professional success coaches”.

Cele mai multe sunt personale – Jimmy Swaggart Ministries, John Kilpatrick Ministries, John Hagee Ministries, Eddie James Ministries, Jim Martin, Jim Reese, Jim Hockaday, Jim Hughes Ministries; Rob Rufus, Rob White, Rob Carman, Rob Stoppard Ministries. Mike Evans, Mike Connell, Mike Barber, Mike Freeman, Mike Speck Ministries; Michael Rowan, Michael Mason, Michael Rood, Michael Moore, Michael Reid Ministries. William Branham, William Curtis, William Lee, William Blackburn, William Hinn Ministries. Billy Burke, Billy Fields Ministries. Charlie Coker, Charlie Osburn, Charlie Robinson; Gordon Poe, Gordon Hofer, Gordon Rumford Ministries. Jesse Duplantis, Kenneth Copeland, Daniel King, Marilyn Hickley, Rod Parsley Ministries. Aceste *ministries* sunt, de fapt, start-ups ale unor oameni întreprinzători, care își creează *branduri*. Ele durează puțin. Mesajul e același, (cu variații stilistice): dați bani pentru a noastră *ministry*. În cultele dinainte exista o anume impersonalitate a primitivului: banii erau primiți de cultul episcopalian, sau baptist, sau adventist. În cazul acestor predicatori, ei sunt destinatarii ultimi ai banilor. *Ministries* cu succes sunt foarte multe; nu știm însă nimic despre cele care eșuează pe parcurs.

Forma de organizare a comunității nu mai contează: episcopaliană, congregațională sau presbiteriană – ea se dizolvă. Membrii comunității sunt un grup amorf, *spectatorii* pasivi ai pastorului. Tele-evangelistul pune o distanță de netrecut între el și *spectatorii-enoriași*, Comunitatea devine public. În *mega-churches*, participanții sunt atât de mulți, încât ei încetează să formeze o comunitate. *Mega-church* atomizează comunitatea. Odată cu atomizarea protestantă nu mai există erezie, ci doar sciziune. Structura greoaie a Bisericii catolice, conciliile, facultățile de teologie păstrează o uniformitate a învățăturii. *Sola Biblia* a protestanților, paradoxal, creează doar sciziuni. Atomizarea ultimă e televangelistul și *spectatorii* săi, cărora le cere bani. Care închide cercul lui Luther: 43 *Docendi sunt christiani, quod dans pauperi aut mutuans egeni melius facit quam si venias redimeret*. – Trebuie învățați creștinii, că dând săracului sau împrumutând celui lipsit, face mai bine decât să cumpere indulgențe; și 45. *Docendi sunt christiani, quod, qui videt egenum et neglecto eo dat pro veniis, non indulgentias Pape sed indignationem dei sibi vindicat*.

– că cel care vede un sărman, și, nepăsându-i, dă banii pe indulgențe, nu dobândește indulgențe papale, ci mânia lui Dumnezeu”.

Vânzarea iertării păcatelor, la catolici, se întâlnește cu promisiunea îmbogățirii la *prosperity gospel*: dați-ne bani nouă, nu săracilor. Mesajul predicatorilor este romanul *do ut des*, îți dau ca să-mi dai, rostit ritual la ceremonii. E o religie păgână, mai veche decât creștinismul, și desigur diferită de ea.

Ku-Klux-Klan

Bible Belt e denumirea colectivă a statelor sudice sclavagiste care au fost învinse în Războiul civil american: Texas, Oklahoma, Arkansas, Louisiana, Missisipi, Alabama, Tennessee, Georgia, Carolina de nord și cea de sud. Sunt statele cele mai baptiste din SUA, cele mai sărace, statele cu cele mai multe statui de generali pro-sclavagiști. Sunt statele cu cea mai mare rată a sifilisului și gonoreei, cu cea mai înaltă rată a diabetului, cu cea mai înaltă a rată a decesului de boli cardiace, cea mai scăzută educație, și statele cele mai sărace. Ku-Klux-Klanul e organizația secretă întemeiată în statele sudice, *Bible Belt*, pentru a-i menține în genuncheați pe negri, după eliberare. După 1968, când au fost de-segregate școlile, cei din *Bible Belt* și-au retras copiii din școlile integrate rasial, unde copiii învățau, oroare, că și negrii sunt oameni, că evoluționismul e dovedit prin știința geneticii, că soldații americani îi învinseseră pe naziști (și copiii puteau dobândi o părere greșită despre Hitler).

Southern Baptist Convention a condamnat KKK în 1982, la mai mult de un secol după întemeierea acestuia. Era o condamnare de conjunctură. Reagan fusese ales pe un imens val republican, avea să

intensifice războiul rece cu Uniunea Sovietică. Ambele puteri încercau să-și creeze alianțe în Africa, americanii trebuiau să demonstreze că, fundamental, nu sunt rasiști. Și baptiștii trimiteau misionari, ca și penticostalii. Însă penticostalismul se născuse printre negri, pe când cultul baptist era strâns legat de rasismul statelor sclavagiste ale Confederației. Condamnarea rasismului era prea târzie. În Africa sunt peste o sută de milioane de penticostali și șaptesprezece milioane de baptiști (<https://www.bwanet.org/about-us2/stats>). În Europa, baptiștii i-au ocolit pe țigani; azi, țiganii neo-protestanți din Europa sunt penticostali. În America Latină, prea metisată pentru baptiști, există două milioane de baptiști și optzeci de milioane de penticostali. Rasismul explică și ostilitatea intensă a statului american față de creștinii arabi. Ultimii supraviețuitori ai primilor creștini din Orientul Mijlociu, creștinii libanezi, sirieni, copti și irakieni sunt ultimii supraviețuitori a douăsprezece secole de islamizare forțată sau exterminare. Fiind arabi, deci nu „albi”, neo-protestanții americani au ignorat nimicirea lor de către șiiții și sunniții din Iraq. Continuitatea lor milenară repugnă cultelor neo-protestante, recente; secolele de martiraj repugnă hedonismului *prosperity gospel*.

Fragmentarea protestantismului a dus la divergențe doctrinale mari și la sociomorfism – adaptarea mesajului la dorințele comunității. Pentru stăpânii de sclavi, creștinismul s-a colorat rasist, în orașele mari a devenit *success coaching*. În cazul bisericilor non-denominaționale creștinismul s-a golit complet de conținut și nu înseamnă mai mult decât prejudecățile și moravurile comunității respective. Pastorii independenți nu sunt mai mult decât niște *salesmen* foarte convingători, nu foarte deosebiți de tipicii *guru* – experți mediatici în orice domeniu.



Claudiu GAIU

Pentru Europa (III)



[Primele două părți ale prezentei cronici expuneau, prin transcrierea unor convorbiri, prin luările de poziție a unor intelectuali mediatici, precum și prin alte mijloace, crizele economice și politice profunde pe care le-a înfruntat Europa în jurul anului 2020. Paginile de mai jos arată primele consecințe ale acestor preschimbări. Suntem în 2027...]

Subprefectura Zunhua – 064200, Republica Populară Chineză

– *How did you like Cixi's tomb? What an inspirational woman! And a real leader!*

Nu era cel mai bun loc pentru *small talk*, dar conveniențele trebuiau salvate. Așa fusese consiliată de specialiștii în comunicare din echipa sa. Și tot ei fixaseră întâlnirea într-un loc discret și totodată nesupravegheat. Renata Dilion încerca să ignore situația: blocuri de beton dreptunghiulare, plasate în aer liber, despărțite între ele de rigole de scurgere. Interlocutoarea ei, în schimb, își trase jos fusta, se lăsă pe vine și urină. Simultan, tuși scurt și tânărul ei asistent apăru pentru a servi de interpret. Din rațiuni ținând de respectul suveranității naționale, Genowefa Sobecka refuza să folosească limbile străine a căror ignorare sau cunoaștere o împărțea cu alți reprezentanți ai elitei politice mondiale.

Ne aflăm așadar la Cimitirele imperiale de Est ale dinastiei Qing, înscrise pe lista UNESCO în anul 2000, recunoaștere a remarcabilei lor valori universale și a epuizării resurselor arhitectonice ale geomantiei *Fengshui*, sfârșit confirmat de interesul pe care i-o arată designerii, ergonomii, precum și alți specialiști în arte funerare. În completarea acestor profesii, nutriționiști,

dieteticienii sau chirurgia estetică s-au inspirat la rândul lor din tainele taxidermiei tradiționale extrem-orientale pentru conservarea cât mai îndelungată a unei aparente tinereți imuabile. Corpurile relativ bine întreținute ale celor două politiciene au călătorit așadar incognito, părăsind pentru câteva ore Conferința internațională asupra securității alimentare, găzduite de Beijing, negociind fiecare câte un taxi spre Zunhua, cu doi agenți Guoanbu, Securitatea Statului, care, pentru a-și conserva camuflajul au depășit constant viteza legală contra unei bancnote de 500 de yuani. S-au apropiat întâmplător, așa cum fusese stabilit, în dreptul mausoleului împărătesei regente Cixi, tocmai când ghidul sfârșea prezentarea, întretăiată mereu de niște behăieli hohotite: „Ha, ha!... cu ea s-a stins China imperială, sub tunurile barbariei europene, a loviturilor naturii și a subminării ligilor secrete. Ea a inspirat literatura feministă, cu realizările remarcabile ale chinezoaicei cu piele albă Pearl S. Buck și cele mai puțin inspirate ale americancei cu piele galbenă Anchee Minn. Ha, ha! Mai apropiați din fire de cruzimea sexuală a puterii, ha, ha, japonezi au reușit un serial de televiziune, cu Yuko Tanaka în rolul principal, mai bun decât *Spre Republică*, un sirop, ceva mai bine documentat al CCTV-ului nostru. Ha, ha!” Apoi, s-au desprins pe rând din grupul turistic pentru a se regăsi în spatele zidului ce separa insolitele WC-uri de aleile necropolei.

– Un fascinant exemplu al guvernării din umbră, îndrăzni tânărul asistent, depășindu-și atribuțiile de translator.

Ar fi vrut să-i răspundă chipeșului asistent, cuceritor prin nonșalanța arătată în pofida împrejurărilor, dar miasmele locului, asaltul muștelor și revolta vintrelor o împiedicau să îngaime ceva. Nu ar fi trebuit să cedeze snobului de la bucătăria hotelului, care, din flirt, i-a găsit în ochi un „vid de yin”, ușor de combătut, o asigurase, cu ulei de susan și miere în care prăjise rădăcini de lotus și bucăți mărunte de carne de țestoasă, lângă care alăturase o salată de meduze proaspete și castraveți. Oricum, ciudatul cuplu polonez parcă luase foc. Se auzea numai pronunția stranie a președintei Consiliului, pe care expresia „*ruling behind the curtain*”, folosită de subordonatul ei, o scosese din pepeni și fără a se sinchisi să-și ridice poalele sau să se ridice, îl asupra cu reproșuri. Asculta sfada precum strămoșii ei, înainte de reformele Mitropolitului Dosoftei, slujba slavonă. „Să fug pre la munte cu pădure deasă/ Ca o vrăbiuță, să mâi fără casă/ departe de lumea noastră creștinească”. Reveria îi fu curmată de tânărul asistent ce se apropie întinzându-i un sul de hârtie igienică:

– Doamna președintă, mă roagă să vă transmit că diferența dintre funcționarul din umbră și politicianul din lumină e că primul rămâne un pervers de eunuc.

Dânsa vă roagă de asemenea să nu vă mai chinuiți, lăsați să iasă..., se opri într-un zâmbet ștrengar, și să ne spuneti dacă e adevărat că nemții vor intra?

Renata Dilion își îndoi genunchii și scremu către spatele întors al acestui perfect gentleman:

– Sper că nu veți considera o simplă operațiune de sprijin polițienesc drept o invazie?

Dezbaterea geopolitică fu curmată de hohot behăit deja familiar:

– Ha, ha, mii de scuze, ha, ha, o simplă încurcătură, cei doi agenți, ha, ha, adică șoferii... au fost chemați în altă misiune. Ghidul rosti toate acestea înclinat spre cei trei est-europeni, cu palmele ascunse în sacou și ridicate la nivelul ochilor.

– Încă o dată, ha, ha, scuzele noastre. Puteți continua, discuția aici, ha, ha, sau în mașină. Vă conduc!

Extras din *Tomisul Cultural*, iunie/2027

Redacția *Tomisul Cultural*: Mai întâi vă mulțumim pentru prezența în orașul nostru. Poate că de la poetul roman Ovidiu, Constanța nu s-a mai bucurat de prezența unui intelectual de o asemenea anvergură europeană.

Jürgen Habermas: Trebuie să recunosc, înainte de toate, că e vorba de o eroare. Văzând invitația semnată de Angelo Mitchievici, decanul Facultății de Comunicare și Teologie, secretara mea a crezut că e vorba de o instituție de învățământ poloneză. Așa cum știți, țara mea pregătește o intervenție umanitară în Polonia, alături de Rusia, ca datorie legală a oricărui vecin democratic, în sensul transformării drepturilor omului în drepturi legale ale cetățenilor lumii. Cum era de așteptat, comparațiile istorice, convingerile pacifiste neargumentate și naționalismul și-au dat mâna pentru a tensiona relațiile germano-poloneze. În acest context, am crezut că e de datoria mea să accept un nou titlu onorific de doctor și să ajut, după puterile mele, la comuna educare în principiile unei ordini cosmopolite, ca mijloc de depășire a raporturilor naturale belicoase între state. Și dacă o întâmplare a făcut să nu ajung în Polonia, poate că destinul m-a adus pe un teren mai roditor pentru semințele unei concepții juridico-cosmopolite, cea pe care o împărtășesc, aflate în descendența lui Immanuel Kant și Hans Kelsen.

Redacția: Mă rog, dar cum sugerați, poate o Alegere ce depășește înțelegerea noastră v-a condus înspre noi. Să revenim puțin asupra extraordinarei d-voastră cariere de gânditor și intelectual public. Opțiunea d-voastră fermă pentru democrație poate fi decelată încă din perioada studiilor asupra constituirii sferei publice. Recent, cineva sugera la noi, într-o revistă provincială, nu tocmai frecventabilă, din Târgu Mureș, că principala problemă a primului Habermas e lipsa unei reflecții asupra corpului și a corporalității.

Sunt sigur că aveți un răspuns! V-ați mai izbit de acest tip de obtuzitate?

Jürgen Habermas: Aș numi-o chiar rea-voință. Lucrarea mea pleacă de la constatarea constituirii și apoi a destrămării sferei burgheze pe modelul rațional al schimbului public de mărfuri private. Ce e mai corporal decât producerea unui bun raționalizat ulterior ca marfă? Burghezul vine în piața publică ca persoană privată, or ce poate fi mai privat decât propriul corp, în jurul căruia se creează o întreagă cultură a intimității, absentă la medievali, unde seniorul se plimba despuiat în fața slugilor sau la anticii romani, care defecau unul lângă celălalt, discutând afaceri, politică sau filozofie? Toate aceste lucruri vor deveni mai clare odată cu studiul și publicarea manuscriselor mele. Posibila neînțelegere vine din pudibonderia lui Siegfried Unseld, editorul meu din acea perioadă, care a eliminat fragmentele despre toalete din *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Păcat, căci funcționarea cafenelei, de pildă, ca loc al expresiei moderne a opiniei publice, nu e de imaginat fără echipamentul său utilitar, wc-ul public. De fapt, e o întreagă istorie care începe cu arta conversației, teoretizată în Franța clasică și dusă la perfecțiune în Anglia victoriană. Ei bine, în timpul unei astfel de agreabile și spirituale convorbiri, *le plus parfait honnêt homme* ca și *the most distinguish gentlemen* se întorceau cu fața spre șemineu și udau cărbunii cu fluidele corpurilor lor, fără a-și întrerupe expunerea ideilor. Bineînțeles, femeile nu dispuneau de această libertate.

Modelul mercantilist al articulării raportului dintre public și privat în pauzele biologice ale disputelor artistice, literare sau politice e vădit chiar de eufemismele care desemnează ceea ce facem la baie, în cele două prime mari culturi burgheze, *faire ses affaires* în franceză, *do one's business* sau *spend a penny* în engleză. Întreaga istorie europeană a sferei publice e sintetizată de dezvoltarea latrinei. Punctul de plecare rămâne cel al identității puterii cu oamenii de curte, adică societatea aleasă și singura demnă de acest nume în decursul marelui secol. În cadrul sferei publice reprezentative, Ludovic al XIV-lea își făcea nevoile, *ses commissions*, în fiecare dimineață, în fața unui public privilegiat, *les gentilhommes à brevet d'affaire*. Aceștia plăteau sume considerabile pentru a avea o asemenea onoare: reprezentarea unei funcții esențiale a *arcana imperii*, golirea căilor nepătrunse ale guvernării absolute. Cutia fecalelor regale avea parte de un tratament exemplar, mai întâi prin angajarea unui ofițer responsabil cu „*la chaise d'affaires royales*”, apoi prin grija pentru conținut a reprezentațiilor a ceea ce azi am numi medicina muncii. Întregul program regal și gravele afaceri ale statului au fost influențate, adesea hotărâtor, de expertiza medicală a excrementelor. La succesorii Regelui Soare, reținerea tot mai îndelungată și apoi retragerea într-un spațiu personal al actului

defecării, care devine un în sine solitar, *ein einsames An sich*, anunță îmburghezirea unei societăți a reprezentăției. În Anglia, Curtea nu a reușit niciodată să domine Orașul de o manieră atât de categorică. Dar modelul britanic rămâne important în altă privință, prin realizarea literar inginerescă a toaletei cu tragerea apei, o realizare a epocii elisabetane, pe care o datorăm lui John Harrington. Să recunoaștem că opera lui, neîndestulător studiată, *The Metamorphosis of Ajax* (1596), în vechea engleză *a jax*, „privată”, deci o traducere exactă ar fi *Reforma Toaletei*, definește noua raționalitate a modernității, așa cum se încarnează ea în noua sanitație urbană, în corporalitatea ca ținută în momentele cele mai delicate ca și-n cele mai oficiale și noua cezură între murdar și curat, duhoare și bine-mirosire, etc. E modelul care va cuceri lumea. Îl regăsim chiar și-n simplificarea rebel retrogradă din Orientul Apropiat, unde se menține cultural forma „a sta pe vine”, cu unele avantaje igienic incontestabile, legate de lipsa contactului cu marginea closetului, în fața comodității posturii „așezat”. Expresia deplină a noii raționalități e însă desigur sofisticarea extremă a closetului în Extremul Orient, mă gândesc la perplexitatea europeană în fața tehnologiei high-tech a wc-ului japonez, cu tablou de control fără fir, dublu jet de apă pentru posterior și pentru vulvă, uscător cu aer, termostat inclus, pentru a numi doar funcțiile cele mai simple și mai ușor identificabile pentru ochiul nostru. Ca închei acest episod, toaleta publică contemporană ca o colecție de private individuale era și e tot mai puțin, imaginea sferei publice burgheze. Ștergerea distincțiilor dintre public și privat sau interferențele lor neașteptate se exprimă azi prin externalizarea sanitației publice, al cărei simbol e cutia de plastic *malodorantă* ce cucerește festivalurile, parcurile, plajele. Această monstruoasă, cel mai adesea albastră sau gri, e imaginea vie neo-feudalizării și ne readuce în pragul unei universale *open defecation*, așa cum se petrece ea azi din Pandharpur până în Cap-Haitian.

Tomisul Cultural: Fascinant și provocator! Cititorii noștri vă vor regăsi mai tânăr și mai rebel decât în primele d-voastră lucrări dedicate idealismului german. Dar revenind la această criză universală, întrevedeți o soluție rațională care să ne ferească de schimbări radicale?

Jürgen Habermas: Dacă rămân fidel modelului acțiunii orientate spre înțelegere, soluția trebuie să vină din colaborarea sociologilor, arhitecților, urbanistilor și chiar a designerilor vestimentari. Ei trebuie să redefească împreună lumea vieții cetățenești sub toate aspectele ei. În scurt timp, trupele germane și rusești vor pacifica Polonia. Mesajul lor anti-belicos trebuie să fie performant chiar și la nivel pre-lingvistic, de o anume libertate a mișcării rezultată, de pildă, din renunțarea la rufăria de corp. Revenirea la libertățile

romane, altoite pe o cultură germană a corpului, ar răsturna paradigma wc-ului cutie de plastic, analogon urbanistic latrinic al blocajului filosofiei conștiinței de sine. Am reveni la îmbinarea limbajului trupului și a discuției elevate, care a caracterizat marile epoci ale civilizației umane și care renaște nebăgată în seamă în periferia sălilor de bodybuilding.

Tomisul Cultural: Vă mulțumim pentru aceste înalte considerații, care ne obligă la revizuire a eticii discuției publice și a fără de care însăși bazele democrației s-ar prăbuși.

Ultima conversație

Renata Dilion, deschise televizorul, puse sonorul la maxim și ascultă o clipă vocea din fundal:

„*Bună seara, stimați telespectatori, emisiunea Europa Christiana, vocea moderației, vocea reculegerii și cugetării într-o lume risipită, tânjind patologic după un rost ultim care-i scapă neîncetat. În actuala criză politică majoră a Europei, primul conflict militar gravisim, fără comparație cu antecedentele balcanice, am invitat alături de noi, profesori grizonati și diplomați experimentați, oameni în egală măsură ai faptei și ai spiritului pentru a dezgropa rădăcinile, urmărind o rizomatică a sensurilor, și a prefigura soluțiile, ca înmuguriri ale roadelor harului în oglinda istoriei. Domnilor, pe scurt, așteptăm diagnosticul d-voastră!*”

Deci a început. Merse la baie dădu drumul pe rând, la toate robinetele, apoi accesează contul ei VKontakte și începu un apel video. Din cameră se auzea sonorul emisiunii de pe Trinitas TV.

„*Mai întâi mulțumesc d-lui Neamțu pentru ocazia de a mă exprima în prestigioasa sa emisiune. Ceea ce se petrece azi în inima Europei putea fi prevăzut și prevenit: ivirea unei democrații iliberale care a beneficiat de apatia totală a familiilor democratice europene în fața principalului inamic al democrației clasice de azi, populismul. E mai insidios decât islamismul, care, deși mai sângeros, e condamnat să ia forme neinstituționale. Islamismul e o internațională a ucigașilor, care ne rămâne totuși exterioară, ca o boală de tip clasic a societății noastre, tratabilă printr-o cură de militantism democratic. Populismul polonez ca și corupția românească au la bază amestecul exploziv de xenofobie, egalitarism și demagogie socială. Ele sunt adevărate tumori maligne ce trebuie tratate cu gravitate și hotărâre. Problematică e desigur intervenția Rusiei, alături de cea europeană, în special germană, prin aportul financiar și asumarea hotărâtă a rolului de gardian al libertăților cetățenești pe continentul european. Am putea vorbi, în cel mai bun caz, dar încă e prea devreme, de începutul unei lungi penitențe a Rusiei,*

care s-ar răscumpăra astfel pentru rolul său de far al unei modernități deviate.”

În sfârșit, răspunse:

– Tak. *Shucham*.

– Ați instalat și voi la Varșovia toalete japoneze? Ah, pic de empatie din partea arogantului tânăr asistent al cancelariei poloneze, care-i răspunse cu un *smiley* reprezentând un căpșor gălbui ce se lovea peste frunte. Ascultă-mă, insistă ea, e foarte important, apasă toate cele 20 de butoane de la toaletă, deschide apa, deschide televizorul, fă zgomot!

– Suntem la Zielona Góra, alături de comandamentul militar, răsună vocea lui tremurată.

În fundal, se auzea, cum naiba o chema... a obligat-o să asculte în China, după a doua sticlă de Wyborowa, „*Tyle tu mam, tyle tu mam... asta-i tot ce am, asta-i tot ce am*”, Kasia Popowska, parcă așa o cheamă pe cântăreață. Popul e un flagel mondial. Mă rog, și bărbații inteligenți au slăbiciuni.

– Nu poți schimba muzica? Trebuie să-ți spun ceva grav! – urlă comisara europeană, din spatele căreia televizorul lăsa să se audă o voce ce încarna manierele unui ambasador de carieră:

„Ca să continui ideea d-lui Stanomir, pe plan spiritual, asistăm la eșecul filosofiei sfârșitului (teoriile, azi desuete, ale sfârșitului omului, istoriei, Occidentului, ba chiar și al creștinismului). Tensiunile intra-europene la care asistăm sunt rezultatul dominației ideologice a acestui tip de necrofilie ideologică, care nu a avut eleganța să ne sugereze o alternativă la modernitate. Singura soluție pentru o lume decentă e cea a unui creștinism politic discret în practică și eficient în reglarea raporturilor sociale. Reținerea creștină a fost înlocuită de un formalism care s-a dovedit îngăduitor cu derivatele demagogice poloneze, ca și față de corupția specifică estului balcanic. Cum vom putea asigura pacea celor 500 de milioane de locuitori ai Uniunii? Prima necesitate e asigurarea liniștii lor sufletești. Iar aceasta nu o pot furniza nici textele juridice, nici cultul profitului, nici jungla internetului, nici deconstructivismul post-modern. Dar..., atenție, nici paseismul retrograd al unui creștinism neopăgân al națiunilor! De fapt, toate ideologiile ateiste ale modernității au lucrat pentru eliberarea raportului nostru la Tatăl ceresc de greutatea unor idolatrizări mereu renăscute. Doar o renaștere creștină modernă și pluriconfesională, construită pe tipul rețelelor sociale, gen Facebook, poate readuce pacea sufletească în Europa. Pentru că sunt și diplomat de carieră, se așteaptă de la mine și soluții imediate. Deși cred că am răspuns deja, mă voi supune și acestui exercițiu. Cea mai potrivită rezolvare ar fi desigur capturarea guvernului polonez și crearea condițiilor pentru judecarea lui în fața unui tribunal polonez, în condițiile constituirii unei

noi concordii naționale. România trebuie să joace un rol activ, la nivel diplomatic, dar și-n spatele liniilor forțelor de intervenție, putând astfel proteja întreprinderile românești active în zonă și solicita ulterior prezența la împărțirea contractelor de reconstrucție.”

– Nu vă înțeleg! Repetă, te rog! Ești beat? Pleacă imediat de acolo, e prea periculos!, insistă Renata Dilion.

– Totul e un rahat, urmă tânărul asistent, dar cursul ideilor îi fu curmat de sunetele simultane ale unei izbitori răsunătoare și a unui geamăt înfundat.

Muzica se opri. Din tăcerea de la celălalt capăt al firului se auzi vocea răgușită a președintei Consiliului de miniștri, cu înfricoșătorul ei accent slav: „*Rumuńska kurwa! They shall not pass!*” Parcă ea primise lovitura în creștet. Se așeză ușor pe capacul closetului. Pe postul românesc dezbaterea era în toi:

„– Mulțumesc d-lui Baconschi pentru considerațiile sale dovedind angajamentul său deopotrivă creștinesc și cetățenesc. Și dau cuvântul ultimului invitat, dl. Naumescu.

– Voi fi scurt. Să remarcăm mai întâi că tirul de rachete, ordonat de comandamentul european, susținut de aliații săi ruși, asupra bazei aeriene de la Balice, e un gest pur politic, fără consecințe militare, un simplu avertisment soldat cu câteva crăpături ale pistei de aterizare. E soluție corectă și morală pe termen scurt, care trebuie continuată printr-o strategie inteligentă, eficientă și, mai ales, dusă la bun sfârșit. Pe de altă parte, dacă se dorește o schimbare a juntei populiste la putere, loviturile aeriene nu sunt suficiente, va fi nevoie, deși nu intră momentan în discuție, de o intervenție terestră, care, însă, necesită alte costuri și alte legitimări juridice internaționale. Să remarcăm alinierea Europei, alături de o Rusie spectaculos reinventată, cu toate rezervele noastre istorice, la modelul american. Dacă un răspuns energic va fi dat de fiecare dată când drepturile popoarelor și independența instituțiilor statului de drept și a băncilor naționale sunt puse în discuție, atunci toate abuzurile și sursele corupției vor dispărea ca un fum. Acest discret bombardament poate avea semnificații profunde: afirmarea unui set de valori intangibile pe care lumea civilizată refuză să le negocieze.”

Renata Dilion se simte mică, abandonată, în lumina de spital a neonului. Zgomotele din jurul ei s-au contopit într-un zumzet uniform. Își duce mâinile la tâmplă și îngaimă stins: „asta-i tot ce aveam”.

Alexandre KOJÈVE

Moscova, august 1957



Mai mult decât în alte părți, faptele brute observate la Moscova trebuie interpretate înainte de a putea fi utilizate pentru a extrage din ele consecințe valabile¹. Dar dacă am vrea să enumerăm și să interpretăm în această notă faptele observate la Moscova în timpul unui sejur de trei săptămâni, această notă ar putea foarte ușor degenera într-o carte.

Prin urmare, mi se pare util să indicăm două corective de caracter general pe care trebuie să le aducem faptelor moscovite, pentru a evita niște „erori sistematice” de interpretare care ar putea să falsifice concluziile pe care le desprindem.

Corectivul cronologic

Dacă vrem să utilizăm cronologia valabilă pentru Europa occidentală, trebuie să corectăm cu aproximativ șaptezeci de ani datele legate de Rusia. Altfel spus, prezentul sovietic se situează undeva pe la 1890.

Această corecție ne permite să constatăm, printre altele, că *efortul* de industrializare efectuat în URSS între 1917 (=1847) și 1957 (=1887) este oarecum echivalent celui care a fost realizat în Europa occidentală în timpul aceleiași perioade.

Însă industrializarea sovietică s-a făcut în niște condiții sociale mult mai satisfăcătoare decât cele care au existat în cursul industrializării europene, mai ales în ceea ce privește populația muncitoare urbană (durată a zilei de muncă, exploatarea copiilor, regim alimentar, îngrijiri medicale, securitate socială etc.; din contră, în ceea ce privește locuirea, situația în cele două cazuri este comparabilă).

Corectivul geografic

Din punctul de vedere al culturii intelectuale și artistice, Rusia se situează nu în estul extrem, ci în centrul zonei geografice acoperite de cultura europeană, altfel spus, cultura numită sovietică este o replică (foarte simplificată) a civilizației franceze, oprită în dezvoltarea ei pe la 1890 și adaptată la nivelul mental al unui copil de 12 ani.

Ceea ce înseamnă că rușii au de asemenea și unele noțiuni vagi din civilizația engleză (via Dickens) și o anumită mefiență față de inovațiile „romantice” introduse în cultura franceză de către germani (inclusiv prin Hegel și Marx). Cât privește elita rusă de dinainte de Primul Război mondial, care asimilase (parțial) evoluția culturii franceze dintre 1890 și 1912 (simbolismul, tangoul, cubismul etc.), ea a fost eliminată în cursul ciocnirilor revoluționare, fără a lăsa urme considerabile.

În ceea ce privește *comportamentul*, dimpotrivă, sovieticii se plasează la vestul extrem al civilizației europene. Altfel spus, pentru a găsi, din acest punct de vedere, un echivalent al URSS-ului, ar trebui să extindem Oklahoma la întreg teritoriul Americii de Nord, suprimând tot restul (mai ales New Yorkul, cu toate urmele lui Greenwich Village).

Această transpunere ne permite să constatăm imediat o diferență radicală și probabil ireductibilă între URSS și SUA. Ca și locuitorul din Oklahoma, sovieticul ignoră cam tot ceea ce se petrece în afara provinciei sale. Dar în timp ce locuitorul Oklahomei este profund convins că Paris și chiar Londra, cu tot ceea ce întâmplă acolo, sunt iremediabil înapoiate față de ceea ce se întâmplă în oricare oraș american, rusul consideră că trebuie să admită, cu amărăciune și nostalgie, că până și Tarascon este un ideal de care Leningrad și Moscova nu pot spera să se apropie decât într-un viitor îndepărtat și cu condiția ca rușii prea ruși să nu se opună.

Această constatare pare și ea să prezinte un anumit interes, mai ales atunci când e vorba de a aprecia șansele sau pericolele unei „rusificări” a Europei, sau chiar ale unei francizări a Rusiei.

[N.B.: religia ortodoxă, limitându-se exclusiv la cult, poate fi neglijată în acest context; dar trebuie să ținem neapărat cont de ea atunci când e vorba de a măsura amploarea șovinismului sovietic.]

Situația actuală: 1. Administrația

URSS are acest aspect în comun cu SUA, și anume faptul că administrația poate acționa în 1957 fără să trebuiască să țină cont de partide politice în sensul propriu sau european al cuvântului, pentru motivul simplu dar suficient că asemenea partide nu există aici. Mai exact, URSS și Statele Unite sunt caracterizate de absența unui Partid comunist, precum și

de imposibilitatea absolută a apariției sale în orice viitor.

În ceea ce privește URSS, dispariția definitivă a Partidului comunist are drept cauză faptul că revendicarea de bază a acestui Partid (și anume naționalizarea mijloacelor de producție, la care s-a adăugat ulterior naționalizarea mijloacelor de distribuție) este în realitate deja înscrisă în fapte, ca rezultat al unui proces ce poate fi considerat drept ireversibil din pricina duratei sale (40 de ani) precum și a violenței sale.

[N.B.: Am putea face o remarcă asemănătoare în legătură cu Statele Unite, dar demonstrația ei ar depăși cadrele notei de față].

Altfel spus, în ceea ce privește consolidarea societății socialiste (sau comuniste), opera lui Stalin poate fi comparată cu cea a lui Napoleon în ceea ce privește consolidarea statului național burghez, întemeiat de Robespierre. Astfel, Partidul comunist este deja la fel de „inexistent” în URSS pe cât sunt de inexistente, ca entități politice *sui generis*, partidele numite „socialiste” în Europa occidentală de după ultimul război. Toate obiectivele lor fiind deja realizate, partidele nu se mai pot individualiza politic propunându-le ca scopuri de atins.

[N.B.: Din diverse motive, e foarte improbabil ca Partidul comunist sovietic să se singularizeze pe viitor printr-o politică în fapt „reaționară”, pe care alte partide nu ar putea s-o urmeze în mod deschis și direct].

În URSS-ul de astăzi, membrii Partidului comunist sunt omologii inspectorilor de finanțe francezi absolvenți de Ecole Polytechnique sau ai oxfordo-cambridgienilor (pe bază de Eton) britanici: în cadrul economico-politic dat, ei își încep cariera la un nivel mai ridicat, avansează mai rapid și ajung mai departe decât non-comuniștii de valoare personală comparabilă (originea burgheză constituind, de altfel, un avantaj de pornire care cu greu poate fi recuperat ulterior).

[N.B.: Pe vremea lui Stalin, pericolul unei întreruperi definitive a carierelor accelerate era incomparabil mai mare decât în cazurile europene omoloage; dar această diferență se atenuează rapid la ora actuală și ea pare destinată să dispară într-un viitor relativ apropiat].

2. Armata

În august 1957, URSS se afla nu în ajunul, ci a doua zi după 18 (=19) Brumar. Cel puțin în acest sens că toată puterea reală este de-acum întrupată exclusiv în Armată.

Diferența de vârstă dintre aceste personalități militare sovietice și franceze poate fi neglijată dacă

admitem că consolidarea societății comuniste ruse (datorată victoriei asupra Germaniei) a atins un grad ce nu mai necesită războaie de ofensivă și face puțin probabil un atac (neprovocat) venit din exterior.

Orice ar fi, șansele unei noi lovituri de stat sunt firave, ca să nu zicem nule.

3. Personalul așa-zis „politic”

Dat fiind că obiectivul de realizat (și anume: folosirea optimă, mai ales în ce privește țărâniea, a mijloacelor de producție și distribuție naționalizate, ținând cont de imperativul de a atinge o superioritate sau, în orice caz, de a menține o egalitate de putere militară în raport cu Statele Unite) este de-acum definitiv fixat de către Armată (chiar prin purtătorul ei de cuvânt autorizat), alegerea personalității reprezentative așa-zis „politice”, însărcinată cu punerea în practică a celor mai bune mijloace care să permită realizarea obiectivului în discuție (cel mai rapid posibil și cu cele mai mici costuri), importă destul de puțin din perspectivă externă. Dar din punctul de vedere a ceea ce numim „politică internă”, această alegere nu e lipsită de importanță.

Realitatea e că în 1957 pătura conducătoare este în continuare constituită în URSS aproape exclusiv din urmași ai burgheziei de dinainte de război: tați, fii și nepoți. Din punctul de vedere al acestei pătri burgheze conducătoare, singurul candidat politic acceptabil este fără discuție M. Malenkov („comportament burghez; experiență politico-administrativă dobândită în preajma marelui Stalin; vârstă; șarm personal). Dar, în realitate, acest candidat este totodată și purtătorul de cuvânt al comuniștilor de rit vechi din sânul Partidului (grupăți în jurul lui Molotov-Kaganovici).

Exista așadar riscul ca acest om să orienteze URSS-ul către o politică de exportare sistematică a comunismului (în primul rând către Asia de Sud-Est, pe care ar tranzita-o printr-o Chină rapid industrializată, utilizând în mod prioritar în acest scop potențialul economic rus). Or, o asemenea politică ar avea consecința de a frâna serios ameliorarea nivelului de viață în URSS, ceea ce pătura conducătoare burgheză n-ar mai vrea să admită în orașe (cel puțin în măsura în care acest aspect o privește) și care ar fi inacceptabil pentru Armată, în măsura în care e vorba de viața rurală.

În aceste condiții, burghezia sovietică nu a considerat că poate și că trebuie să-l susțină pe Malenkov și ai săi în momentul în care purtătorul de cuvânt al Armatei a considerat necesar să-l elimine pe acesta din viața politică și administrativă sovietică, investind în schimb cu toate aparențele puterii, simbolizate de Partidul comunist, pe singura și unica persoană a secretarului general Hrușciiov.

Dar din punct de vedere uman, această personalitate, în mod funciar non-burgheză și de altfel mai degrabă proletar decât țăran, este și va rămâne

cu totul inacceptabilă pentru pătura guvernamentală actuală. Astfel, ea speră în prăbușirea definitivă a lui Hrușciiov, ba chiar în înlocuirea sa mai mult sau mai puțin rapidă fie cu un conducător politic de origine burgheză, dar fără veleități de exportare a comunismului, fie de anumiți reprezentanți (dacă nu burghezi, măcar mai degrabă țărani decât proletari) ai Armatei ca atare.

Putem însă să ne îndoim de gradul de întemeiere al acestor pronosticuri. Căci, pe de o parte, încă nu se vede personalitatea civilă care ar putea fi acceptabilă pentru burghezie și totodată capabilă să-l înlocuiască pe Hrușciiov de la șefia Partidului comunist (în compoziția sa actuală). Pe de altă parte, inconvenientul politic (interior și exterior) al unei luări directe a puterii de către Armată este de așa factură încât e puțin probabil ca aceasta să-l prefere menținerii controlului asupra statului prin aparatul tradițional al Partidului comunist, bine ținut în frâu de un secretar general atent la nevoile țărănimii, exprimate prin purtătorii săi de cuvânt militari, și atent la prezervarea puterii (externe și interne) a Armatei roșii, punând la dispoziția ei întregul potențial economic al țării.

În orice caz, mi se pare util să nu scăpăm din vedere că alegerea persoanei acestui secretar general este o chestiune de politică internă sovietică, care nu prezintă prea mult interes din punctul de vedere al străinătății.

Perspective politice de viitor

În măsura în care URSS mai este încă un stat în adevăratul sens al cuvântului, adică o entitate politico-militară, perspectivele sale de viitor nu pot fi prevăzute cu o certitudine absolută, științifică. Tot ce putem face în mod „științific” sau „obiectiv” este să desprindem din faptele și gesturile pe care le putem observa în URSS un *consens* în sânul păturii conducătoare (burgheză și militară) în ceea ce privește viitorul politic al țării, pe care această pătură îl dorește și pe care-l consideră mai mult sau mai puțin probabil.

Blocul occidental

Din punctul de vedere sovietic, blocul occidental se limitează, ca entitate politico-militară, doar la Statele Unite.

Fără îndoială, potențialul economic german trezește o anumită teamă militară propriu-zisă, sau cel puțin o anumită neîncredere politică. Dar această neîncredere nu merge atât de departe încât să impună nevoia unei luări de poziție autonomă a URSS-ului vizavi de Germania, oricare ar fi ea (reunificată în mod virtual, sau chiar în fapt). Cât privește fostul Imperiu britanic, el este considerat ca un fel de nebuloasă angajată într-un proces ireversibil de dezagregare, dispersia materiei sale ajungând deja la un asemenea nivel încât mișcările

sale nu mai pot incomoda nici o altă țară: nici pe cele îndepărtate, nici măcar pe cele mai mult sau mai puțin apropiate.

În ceea ce privește SUA, opinia publică din URSS contestă superioritatea lor economică tot atât de puțin ca faptul, de altfel contestabil, inferiorității lor militare în raport cu URSS. Însă complexul de superioritate politico-militară care se răspândește în mod incontestabil în toată țara este departe de a-i face pe sovietici să-și dorească o confruntare războinică cu blocul occidental, chiar dacă acesta s-ar reduce de fapt la Statele Unite. Căci toată lumea în Rusia este conștientă de faptul că superioritatea politico-militară, care se presupune că există în acest moment, nu ar putea să se impună decât la capătul unui război foarte îndelungat și deci „oribil”, pe când o viitoare superioritate zdrobitoare, care ar face războiul inutil sau „suportabil”, ar cere din partea rușilor o lungă perioadă de austeritate de tip stalinist, pe care însă nimeni nu mai vrea să o îndure în URSS.

În aceste condiții, opinia sovietică este unanim de acord că obiectivul politico-militar al URSS ar putea și ar trebui să fie, în mod explicit și deschis, același obiectiv care este deja urmărit de mult timp într-o manieră mai curând implicită și tacită. Ceea ce înseamnă că, din punctul de vedere al rușilor, conducătorii sovietici ar trebui și ar putea să caute și să obțină un acord amiabil cu Statele Unite (și numai ele), care ar asigura de-o manieră definitivă o perfectă egalitate politică între cele două țări în discuție și asta la cel mai scăzut nivel posibil al potențialelor lor militare (de altfel reduse exclusiv la componentele „clasice” și non-atomice).

[N.B.: În acest context, potențialul militar al celorlalte țări pare a fi considerat ca practic neglijabil.]

Pentru a putea aprecia la adevărată sa valoare pacifismul de care dă astăzi dovadă opinia publică sovietică, pare necesar să nu scăpăm din vedere faptul că egalitatea militară riguroasă cu SUA este considerată în URSS drept *maximul* concesiilor politice ce pot fi admise în mod rezonabil. Altfel spus, dacă URSS s-ar credea confruntată cu alternativa unei acceptări a hegemoniei politice americane sau a unei curse excesive spre înarmare, în vederea unui război victorios și cu prețul unei austerități „staliniste”, opinia publică ar fi unanimă în a prefera fără ezitare victoria în sărăcie unei supunerii în abundență (despre care toată lumea știe că este, de altfel, cu totul relativă, cel puțin în ce privește viitorul imediat).

Blocul sovietic

Opinia (burgheză și militară) din URSS este unanimă (abstracție făcând de anumite medii comuniste, practic neglijabile) în a constata că relațiile actuale ale URSS cu China și cu democrațiile populare sunt un

inconvenient economic major, impus de imperativele militare care rezultă din absența unui acord politic cu Statele Unite. Mai exact, povara pe care o reprezintă țările satelit este considerată mai degrabă „agasantă” decât propriu-zis grea, în vreme ce greutatea efectivă a poverii chineze este oarecum atenuată de o anumită simpatie și un anumit respect față de țara în cauză.

Orice ar fi, China comunistă și democrațiile populare sunt considerate ca niște produse ale războiului rece, care se presupune că trebuie și pot să dispară odată cu încheierea acestuia printr-un acord politic ruso-american. În ochii sovieticilor, acest acord ar trebui să le poată permite să aloce ansamblul resurselor în vederea creșterii nivelului lor de trai, resurse pe care prelungirea războiului rece îi obligă să le cheltuiască în pură pierdere pentru înarmarea atomică, pe de o parte, și pentru industrializarea Chinei și susținerea economiilor democrațiilor populare, pe de altă parte.

Din perspectiva rușilor, idealul recunoscut deschis ar consta în a abandona disprețuiții și ingrații sateliți sorții lor triste, și în a practica față de China o politică asemănătoare cu cea pe care americanii o aplică în Formosa² sau în Coreea de Sud, sau chiar în Siam și Vietnam (și anume: a asigura un mod de viață „decent” fără a recurge la industrializarea accelerată a țării, care riscă să trezească mai devreme sau mai târziu veleități de natură militară). Și toată lumea e conștientă, în Rusia, că acest ideal nu ar putea fi realizat decât ca urmare a unui acord definitiv cu Statele Unite (care ar asigura egalitatea politică a celor două țări, de altfel mai mult sau mai puțin dezarmate).

Optimism și pesimism

Dacă toți sovieticii sunt practic de acord în a considera ca dezirabile perspectivele politice descrise mai sus, ei diferă foarte mult între ei în ceea ce privește aprecierea probabilității acestor perspective. Ca pretutindeni și întotdeauna, răspunsurile date se bazează nu atât pe raționamente întemeiate pe interpretări raționale ale faptelor obiectiv stabilite, cât pe orientarea pesimistă sau optimistă a persoanelor în cauză.

Pesimiștii estimează că nu vor apuca să vadă sfârșitul nenorocirilor lor, ținând cont că americanii refuză orice fel de acord cu URSS-ul (pe baza unei stricte egalități politice și a unei reduceri la minim a arsenalului): fie din cauza naturii lor demonice [*leur naturel démoniaque*] (denunțate de guvernul rus), fie din cauza prostiei lor înnăscute (demonstrată, se spune, de transmisiile în rusă ale Vocii Americii), fie în fine pentru că pacificarea ar provoca în Statele Unite (conform economiștilor sovietici) o criză economică periculoasă din punct de vedere politic.

Din contră, *optimiștii* consideră că după ce ideologia comunistă (exportatoare) va fi fost lichidată (cu ajutorul lui Hrușciiov) și odată ce se vor fi debarasat de individul josnic, de altfel mediocru din toate punctele de vedere, de care a fost nevoie pentru a asta, mareșal rus cu ochi gri va întâlni într-o bună zi pe undeva privirea dreaptă și sinceră a ochilor albaștri (?) ai generalului american și un acord complet și definitiv va fi rapid încheiat spre bucuria tuturor (cu excepția lui Tito și Gomulka).

În fine, între pesimiștii care se cred inteligenți și optimiștii care nu se știu de naivi se situează o întreagă gamă de *opinii nuanțate*, emise de indivizi care se bazează mai degrabă pe ceea ce știu despre ceilalți decât pe ceea ce cred ei înșiși.

Fără a dori să se pronunțe de-o manieră definitivă, acești reprezentanți ai căii de mijloc avansează două argumente contradictorii, acceptându-l când pe unul, când pe celălalt, în funcție de caz.

Unul din aceste argumente constă în a spune că americanii știu foarte bine că pot continua cursa înarmării (atomice) fără ca asta să apese asupra nivelului lor de trai (ba chiar asigurând la ei o prosperitate bazată de deplina ocupare a forței de muncă), pe când rușii nu o pot face decât în detrimentul standardului lor de viață. Americanii ar fi așadar tentați să continue (indefinit) acest joc, în speranța unei capitulări (mai mult sau mai puțin condiționate) a rușilor.

Celălalt argument îi opune acestuia speranța că americanii vor realiza (mai devreme sau mai târziu) că, pe de o parte, rușii nu vor ceda vreodată și că, pe de altă parte, cursa spre înarmare va ajunge în mod necesar (mai devreme sau mai târziu) la un război care se va încheia cu o capitulare necondiționată a Statelor Unite în fața URSS-ului.

[N.B.: Toți sovieticii sunt de acord în a admite că americanii nu pot rămâne insensibili la pericolul pe care-l reprezintă pentru ei (ca și pentru ruși) industrializarea Chinei, dar nimeni nu pare dispus să ia în considerare eventualitatea unei Chine (rămasă comunistă) care s-ar industrializa (așa cum a făcut și URSS) în ciuda absenței vreunui ajutor extern, inclusiv cel din partea Americii sau Rusiei].

27 septembrie 1957

1. Această notă, destinată uzului privat al câtorva prieteni apropiați, a fost redactată de Alexandre Kojève după sejurul său de la Moscova din august 1957. Ea a fost publicată în revista *Commentaire*, nr. 62/1993.

2. Vechiul nume al insulei Taiwan. (n.tr.)

Traian ȘTEF



Trădarea ficțiunii

După ce m-am lăsat
 În voia ficțiunii
 În glorie
 În beatitudine
 În vis de fericire
 Ce a fost nu mai poate fi
 Ce este
 Nu rămîne decît
 Un semn desfăcut
 Bolborosit
 Neîndurător
 Pentru că ficțiunea
 Nu are prezent
 Nu are viitor
 Nu are răspuns
 Nu mai împarte cu mine plăcerile
 Mărturisite

Iubitele mele nu se mai pot întoarce
 Din Poemul de dragoste
 S-a arătat doar Femeia în Roz
 Fără contur numai prezență
 O mai văzusem de vreo trei ori
 Ieșind din tabloul cu garda de noapte
 Din poemul dedicat
 Să se asigure că nu mi se întîmplă
 Nimic rău
 Prima oară avea un ochi albastru
 A doua oară avea un ochi verde
 A treia oară avea un ochi căprui
 Pete absorbante
 M-a tras dintr-un morman de fiare
 M-a oprit
 Să nu mă amestec cu umbrele
 Care mărșăluiau ca un pluton de pușcași
 Pe un drum prăfuit

Știu că mă așteaptă
 În patul ei
 Care nu e nici ficțiune
 Nu e nimic
 Nu mai e
 Decît o credință
 Oarbă
 Ultima
 Uitare
 O
 Circe
 Fericit aș fi pe insula ta
 Printre porci

Realitatea a intrat cu toți porii
 În poem
 Cu porii
 Prin care acum nu mai iese
 Nici un strop de transpirație
 Care acum nu-și mai găsesc
 Pecetea
 Care s-au închis ca asfaltul
 Și lasă la vedere mici străluciri
 Sunete

Sînt în pragul disperării
 Nostalgice
 Și nu mai pot sparge
 Cu pumnii cu picioarele
 Această despărțitură
 Ca pe un glasvand
 Nu mai pot chema încă o dată
 Aceeași femeie
 Nu mai pot bea încă o dată
 Din același pahar de vin
 Seara se descompune
 În culori
 Închise
 În șapte clorhidrice
 Pereții sînt loviți în biciuiri
 De corzi
 Să nu mai sperî nimic
 Nimic
 Nu se repetă
 Peste tot o secetă falsă
 O ceață în care arde albul
 Fără flacără

Femeile care m-au iubit
 Mă acuză de înaltă trădare
 Mă împing mai la margine
 Și caută alți bărbați
 Le ung corpurile cu alifii
 Să arate
 Ca luptătorii olimpici

Se îngrijesc de unghiile lor
De talpa piciorului
Îi scaldă în băi
Nevulnerabile
Vor
Să se iubească neconținut
În patul lui
În patul ei
Peste mări și ceruri

Îi spun femeii de lângă mine
Care își duce tot ce are
Cu ea
Facem prea puține lucruri
Împreună
Tu te gîndești la fluturași
Care ar putea zbura prin camera
Împrumutată
Să lase de pe aripi polenul
Parfumat
Să se lovească diafan
De corpul tău
Te gîndești la un iepuraș
Pe care l-ai mîngîiat
Și degetele tale simt încă
Electricitatea
Și nu se mai pot dezlega
Din dezmiardarea spinării lui calde
Să-mi caute mie umerii
Pieptul
Încordarea
Asculți muzică
Pe care am putea face dragoste
Continuu
O zi
Și o noapte
Și melodiile ies pe o ușă
Secretă
Tocmai cînd intru eu
Pe ușa veche
Pe care nu o mai folosești
Pentru că se aude
Și nu vrei să ieși
Pe ușa pe care ai intrat
Nu vrei
Să te văd cînd întorc capul
Îți place la nebunie
Să faci
Toate mișcărilor
Fără mine
Ocupată de visul de dragoste
În timp ce eu descopăr
Că se luminează în jurul meu
Și lucrurile au contururile
Știate

Și lângă mine nu e
Nimeni
Ca și cum ar fi fost
Un vis

Lama cuțitului nu e destul
De ascuțită
Și tăietura
Cum ai rupe o țesătură
Prin apăsare cu un ciob de sticlă
Cu un dop de bere de pe jos
Cu un șurub pierdut de la un cărucior vechi
Cu un colț ruginit de tablă
Tăietura
O adîncitură foarte mare
Largă
Pînă la os
Necusută
Sîngerează la fiecare gînd
Și nu-mi dai mîna
Să-ți arăt unde să apeși
Nu treci brațul
Piciorul cu partea fină
Peste carnea sfîșiată
Să închizi rana
Nu lași
Dorința
Ca un magnet apă vie apă moartă
Să pună la loc țesuturile
Firele
Să aducă înapoi
Aerul lăsat să iasă printr-o fereastră spartă
Îmi faci semne de adio
Din locul unde se termină scările

Trenul a plecat
Cei ce au plecat cu trenul acesta
Nu se mai întorc
Așa cum au plecat
Peronul e plin de însoțitori
Tuturor li se pare
Că sînt din gara lor
Călătorii
Și le fac cu mîna
Le flutură batiste și ziare
Eu rămîn să fac de data asta o casă
Din aerul rar
O ficțiune absolută
O casă care a fost deja
Din lemn din piatră din lut
În care să se poată întoarce
Toți
Cei pomeniți
Toate iubirile din Poemul de dragoste
În corpore

Andrei ZANCA



sacralitate

1.

soarele apunea dincolo de biserică, lent
de parcă din adâncul înserării cineva ne-ar fi privit
printre raze cu răbdarea prin care două ființe
se decid să-și deschidă inima

și-un jar ca o promisiune
în cărămizi și ziduri – eram tineri.

eram tineri și totul era posibil, inima vedea
înainte ca ochii să creadă, însăși viața
părea că vine cu o briză – ne ajungeau
voci îndepărtate, intime.

însă ea stă acum acolo sub boltă
în carnea-i bătuită de dureri și rare
bucurii așteptând parcă smulgerea trupului
de trup – să fie imaginația în stare de cele
mai mari grozăvii?

nici o explicație nu e definitivă, pesemne
de ce ne place cel mai mult ne stingem.

pășesc pe cărarea dintre verzuiri în lină detașare.

în golul din lenta vibrație a trunchiurilor mi se pare
deodată că las în urmă un înger cu umbră de demon.

și-mi aduc aminte de sora bunicii venind zilnic

pe jos la noi, deși bătrână și locuind ea tare departe.

*și mereu când dădea să plece Buna mea șoptea:
„mergi cu dumnezeu ...”, iar mătușa surădea
și rostea din pragul ușii - „rămâneți cu sfinții”*

2.

aidoma cormoranilor crescuți să prindă pești
se scrie pentru cei o mie care mai gustă
poate azi poezia, însă frumusețea
nu te împarte cu nimeni
devorându-te

iar, dacă fiecare moare pentru sine
cel ce moare într-o iubire, mai mântuie
din beznă.

se spune că la început unii
erau vânători, alții culegători
azi, doar cei din vârf sunt vânători

restul, gloata-s culegători
năzuind însă cu toții la rangul de vânător.
e seară.

bat clopotele
așa cum au bătut mereu și cum vor bate
până ce sunetul va înfiora treptat
adâncul fiecăruia:

nici apa nu se ridică la cer
deodată, doar picătură cu picătură.

important, nu e nimeni.
important nu e important, iar dacă
un poet nu se stinge subit ci suferă îndelung
într-o moarte, ultimele clipe vor constitui o dublă
tortură: - ce va vedea atunci va fi mai important
decât tot ce-a înșirat vreodată.

eu am vorbit mereu *dinspre* un spațiu
înspre care mă mână o sete adâncă, *suferința* –

e cu mâna, ne-a spus un dascăl.
uitându-mă la lume, îi dau dreptate, deși

– cum cel ce în durere se-ntreabă, *unde e dumnezeu*
și nu-și mai găsește nici în somn consolarea –

nu trebuie să aștepti moartea
spre a înțelege toate astea, însă cine

cine-s cei pe care-i aud din această depărtare
atât de fragilă – să îndrăgim mereu propria
durere întipărită pe un chip necunoscut?

*eu l-am văzut în vis cum se ruga, și se ruga
atât de tare încât broboane de sânge
se adunau pe frunte, și se ruga
și ca duh ce știe, și se ruga
și ca om ce ezită*

3.

am venit ca apa și mă duc ca vântul (Hafiz)

am trecut abia băgat în seamă – o filă din nesfârșita
carte pe care o scriem și o rescriem, lăsând în urmă
trena unor vorbe stinse peste meleaguri unde puțini
au fost și sunt însetați

și-am fost mereu ostenit, căci mă odihneam doar
în frumusețe, cum ai zări într-o limpede apă
o piatră purtând umbra unui surâs –

și mă-ntrebam mereu, ce file au fost oare smulse
din cartea vieții aici, unde poezia a fost și este
pe potruva păsărilor

vestind înainte de-a putea fi zărit, țărnul

cineva ne călăuzește mereu, altminteri ne-am mistui
lent în peisaj sorbiți de ademeniri, uitând că suntem

inseparabili – vorbele se sting, intenția rămâne.

nu sunt ceea ce se moare, nimic

nimic de luat, doar de lăsat

*saltul nu se face cu ușurință – întreaga viață
se schimbă în câteva clipe, și e începutul
lui a ști, începutului lui a fi*

*legați de nenumărate ancore, context
de context, nu le bănuim, decât poate
atunci când intrăm în simbioză
cu propria conștiință ieșind
din minte*

*și-apoi te-ntorci și nu ai cuvinte
și nu ai cuvinte pentru ce ai trăit
în câteva clipe, și goluri imense
se ivesc și se pierd în urmă*

*și totul e mult mai mult
decât ce numim îndeobște
mister, unde ne așteaptă
un alt fel de iubire
dincolo chiar
de lumină –
revino*

4.

vine înspre mine
și-i simt durerea ca val
și ca semn al haosului urcând
din trecutul nemântuit, o durere

hrănindu-se din durerile celor din jur, totul
învăluind așezări și meleaguri într-o
eternizare efemeră

cu toții, iertați de la început, căci niciodată
nu poți vorbi de iertare de unul singur, legați

întru clipă și rătăcire, părtași
la tot și la toate, încât te-ntrebi

unde e cel lângă care te-ar putea cuprinde
o pace adâncă

și când îl simți în preajmă e doar prelungirea
de sfială a propriei inimi, ca tot ce ne-a rămas
și ne rămâne

și-l auzi murmurând – *abia am reușit să mă
desprind și ei iarăși mă trag înapoi ...*

nu-i iertare de unul singur, câtă vreme
suntem atât de legați întru tot și toate.

există un drum al reculegerii, fără de grabă:
printre arbori se uită secolul

iar cel însingurat nu mai schimbă
vorbe, doar înțelesuri.

sfâșiat între lume și sine
am zăcut, însă cine te mai privește
cu lumina din ochii unui câine?

noaptea, unii se zvârcoleau, alții dormeau mai departe
convinși că dincolo de-o moarte nu-i mai ajunge
nimic și nimeni, apoi

în zori a nins lent. a nins în plină lună mai
peste cireșii înfloriți

la ce bun însă să pătrunzi misterul de vreme ce
acești măslinii străvechi sunt singurii
martori, și apa –

atât de sacră de mă cutremur...

5.

ea zace în pat
după o viață de autodistrugere

– cândva am auzit-o noaptea târziu
tușind din greu sub un pod –

și-ntinde acum o mână străvezie
și nimeni în salonul alb, însă ea

ține mâna întinsă, și vede ce nu
a putut vedea într-o viață
a distrugerii de sine
și vede –

și pe termen lung, surăde

și cineva o ține deodată de mână
și ea deschide ochii-n salonul alb

pustiu, în mireasma de roze dinspre ușa
închisă și fereastra lent deschizându-se

6.

poate vrea să vedem
ce-am făcut din aceste
meleaguri mergând mereu
– de rușinea chipului – cu spatele
înspre lumină, deși lumina nu are nevoie

nici de prosternare, nici de implorare
nici de laude ori imne, nici de umilința
fără smerenie – așteaptă

pesemne o întâmpinare cu mersul trezit
și ochiul limpezit de firese al unui copil

și poate n-ar trebui decât să fim solidari
întru propriul chip și propria asemănare
deși trăim evident în timpuri diferite

și poate ne lovim și atunci de nerăbdare
dorind mereu totul pe loc, acum –

apoi am tăcut îndelung.
în depărtare se adunau nori mari
de ploaie și terasa s-a golit, am tăcut

deși simțeam că ceva straniu plutea deasupra
ca adierea unei alte lumi peste frumoasa iluzie

pe care o trăim într-un continuu autosabotaj

unde întâlnești oameni și adaptați
unde fiecare secundă a vieții e înregistrată
unde prin sânge curg neliniștea, vina, furia, rușinea
seninătatea, pacea – potrivit undelor regale ale inimii

unde fiecare vorbă de grație ori recunoștință
rotunjește de îndată o rugă

unde iluziile sunt mereu ale minții, niciodată
ale inimii mistuind mereu ziduri de teamă

și apoi ajungem. ajungem acolo unde
trebuie să ajungem.

și deodată mi se pare că Răstignirea
a avut loc ieri....



Gellu DORIAN



Boala de moarte*)

„Va veni moartea și va avea ochii tăi”
Cesare Pavese

Ce greu este să mori în celălalt –

cînd mori în propriul trup este mult mai ușor,
rămîne un loc gol în casă,
în biserică, în cîrciumă,
ești plîns sau nu,
ești uitat,
nu mai ești,
rămîne un loc trist în tine,

cînd celălalt devine mormîntul tău, iar tu
încă mai pierzi vremea prin lume,
poți privi cum țărîna ta nu se mai adapă cu sîngele tău,
vinul devine amar,
cîrciuma, o cobză stricată,
femeia, un sicriu viu în care te simți incomod
prin care nici viermii nu-și mai împart carnea ta,
pîine neagră pentru guri care n-au cuvîntat niciodată,
odihna, un chin continuu,
învierea, o pedeapsă,
judecata de apoi, o schingiuire nesfîrșită,

cînd mori în celălalt este mult mai dureros,
trupul tău viu stă mort în mormîntul viu al celuiilalt,
la aceeași masă nu mai e loc împreună,
nu intrați și nu ieșiți din aceeași casă,
dureroasă este țărîna celuiilalt, este grea,
ea nu va înverzi niciodată, în timp ce tu vei înverzi și
vei fi cosit

în altă parte, căpițe în care poate ațipi celălalt fără să
știe
că somnul tău nu mai este și-al lui,

nu te poartă nimeni atît de absent ca trupul în care ești
mort
fără ca sufletul tău să plutească prin aer
printre nevăzute aripi de îngeri,
din nici un mormînt nu poți ieși atît de ușor, fără să-i
pese
cuiva că umbli prin lume fără să fii știut,
așa cum printr-o cîrciumă plină
trece gura însetată a unui străin al cărui strigăt de sete
nu se aude –

ce dureros este ca în trupul tău celălalt să-și găsească
mormînt...

Lumina stă în oase de la naștere

ca pe lună cînd iese din ascunzătoare
de partea cealaltă față de unde stăm noi și pilim
ziua toată, noaptea toată
pe nesăturate,

cînd cade încet-încet întunericul de pe oase,
lumina zîmbește de acolo ca o gură de femeie frumoasă
pe care nu o vom săruta niciodată,

ei și, dar îi vom închide gura și cu ea vom bea în
continuare
licoarea ei prin care s-au tăvălit secolii de cheflii
care și-au lăsat oasele peste tot ca niște neoane
pe tavanele unor palate pustii
încît ne lăsăm orbiți de absența lor
pînă cînd oasele noastre trec în rîndul oaselor lor –

și așa bătute de vînt vor șuiera prin cer
vor șuiera peste tot
chiar și atunci cînd aerul va sta înțepenit ca în gura
unui mort...

Azi e duminică,

Stau singur pe cearșaful întins cît cerul unde se aud
cîntînd toate bisericile lumii,
în tavan toată noaptea a luminat un bec roșiatic,
era orb,
era surd,
numai eu știam că lui nici nu-i pasă,
el nici măcar atît nu știa,

apoi a venit ea,
și cu ea am desfrunzit toate viile, am ciugulit strugurii,
două cîte două bobite,
pînă s-au făcut must,
pînă s-au făcut vin,
pînă cînd patul s-a întins lung ca un șarpe care ne
aruncă mere în gură,
iar acolo cuvintele încă scînceau,
pînă cînd au venit să ne dea jos din pat
fiii noștri ale căror fapte au încruntat becul din tavan
pînă la sînge,
iar sîngele apă nu se face,
noi apă nu bem,

numai că de luni trebuie să o luăm de la capăt,
să deschidem cerul, să intrăm în el, să ne uităm la bec,
iar cînd se va face întuneric, să privim în noi pînă cînd
ne vedem singuri,
singuri, atît de singuri încît să nu mai așteptăm nimic,

pentru că atunci cînd aștepti ceva,
vine ea,
și după ea apar o droaie de necazuri
pe care nimeni nu le va putea descîlci vreodată,
nici măcar ea.

Nu știi nimic

atunci cînd prin preajma ta se descarcă saci cu oase
pe care le numeri ca un copil jucăriile cu care nu știe ce
să facă –

pe unele parcă le mai zăriseși într-o oglindă,
erau albe,
nu sunau, așa cum sună în noapte trupul a cărui piele
zboară
prin aer ca un stol de îngeri,

pe altele le încercaseși în chiar trupul tău care creștea
de la o clipă la alta –

cine le va deșerta pe toate,
cînd nu va mai avea nevoie de nimic –

știa și acest lucru –

atunci cînd în preajma lui va fi alb,
iar carnea se va face praf pe care nu va ști cum să-l
șteargă de pe ochi,
va ieși din oglindă,
se va întinde pe o masă,
cineva îi va descărca oasele într-o pungă în care nu va
mai cotrobăi nimeni –

totdeauna este aceeași femeie pe care o alungi zilnic
de-acasă
și o găsești zilnic în tine,
în timp ce umblă peste tot și-și desface țeasta din care
iese același aer sterp
pe care-l respiri pentru ultima dată,

nu-i poți ierta păcatele pe care le adună clipă de clipă
ca pe niște scrisori pe care un poștaș nevăzut le
împrăștie
la adrese exacte,

te culci cu ea și te trezești fără ea deși imediat intră pe
ușă,
îți albește oasele în care te ridici
să pleci încă odată din lumea din care nu vrei să te mai
întorci –

nu știi nimic,
și asta îți dă o siguranță pe care o are numai copilul
așezat în fața oglinzii
din care iese mîna cu care își acoperă ochii
și plînge.

Așa se întîmplă

cînd îmi trec mîna prin cenușa celui lalt trup
pe care nu l-am atins niciodată –

îl aștepti toată viața și cînd să pui mîna pe el e ca și
cum ai călători
cu o mie de cămile pe care nu le-ai călărit niciodată
printr-un deșert de cenușă,

nu tu o oază de liniște,
nu tu vreo femeie,
nici măcar vreun popas în care să poți sta cît să-ți tragi
sufletul
care e gata la marginea trupului,
bun să-l ia vîntul,
să-l așeze în dune –

cînd eram fericit, nu știam că așa de lungă este
tristețea,
chiar nesfîrșită, lan de trifoi plin de fluturi
pe care nu-i poți trece printre degete,
așa cum treceai părul ei
cînd alunecai în celălalt trup fierbinte
și totul se termina repede ca un ropot de ploaie în iulie,
cînd aerul nu era de cenușă,
apa, pulbere pe care ți-o dădeai peste piele
și înverzeai în ochii celui lalt

care acum nici nu doarme,
nici nu spune că ar dormi,
nici nu se trezește,
nici nu spune că s-ar trezi,
e pur și simplu mort de-a binelea
și peste el poți trece cu toate roțile tale zimțate
că nu se mai poate întâmpla nimic.

Cînd mor pe furiș toate celulele tale

nici nu-ți dai seama că ai trăit pe cînd fericirea o
îmbrățișau alții
așa cum fac bărbații triști cînd prind halba de bere
ca pe o fîntînă pe care o sorb pînă la gura femeii
care știe că seceta este un dat din care afli
cum să-ți uzi buzele o singură dată pentru totdeauna,

apoi stai între nori
ca stropul de ploaie,

mult mai tîrziu simți spinarea ca o pajiște verde plină
cu rouă,
trec secerători,
trec mîini pline de brumă,
nimeni nu simte ca tine umbra care-ți ia locul la masă,
bea cu toți ceilalți, se usucă
și dispăre cînd tu abia te ridici și spui că ea abia apare
în locul din care abia dispăruse,

cum să nu ieși dintre nori
ca din oglindă privirea care te recompune din chiar
ochii tăi
în care te-nchizi...

Ochii se făceau bărci pe apele pe care plutești

așa cum stăteai liniștit în biserică
în care l-ai simțit tot timpul pe celălalt ai cărui ochi
secați
lăsau la maluri edecari trăgînd după ei epava unei
corăbii
în care n-ai călătorit pînă aici,

vîslesc și ei odată cu tine,
fac aceleași gesturi de disperare,
dar de disperarea lor nimănui nu-i pasă,
toți sunt ocupați cu paharele de unică folosință pe care
după ce le sorb
le aruncă prin iarbă,
stropi mici de rachiu îți udă buzele cît să nu uiți
cît de fericit a fost celălalt adormit sub catargul pe care

urcă la cer
valuri de nisip
din care ceilalți adună urmele tale ca pe niște scoici
pe care le vor ascunde prin pungi și sertare
uitate prin alte case ale căror ferestre nu mai aruncă pe
nimeni afară,

cînd vor obosi,
își vor șterge ochii,
vor trage la mal
sub sălcii, vînt odihnindu-se ca în trupul femeii visul
bărbatului
adormit singur, departe...

Atît de departe

încît poți privi în ochii tăi prin oglinda care poate fie
așezată în roua
de pe frunza pe care o smulgi de pe vița-de-vie
și bei pînă cazi între umeri
iar de acolo se aude strigînd, strigînd, stri-gînd
pînă ce asurzești,
pînă cînd din cerul gurii tale coboară celălalt și se așază
muștește
în sîngele tău din cana pe care au plimbat-o toți prin
lume
și niciodată n-au găsit-o la gura lor
deschisă ca o rană mereu tăiată de cuțitul a cărui lamă
nu s-a înțărcat încă,

departe,
deși în fața ta stă fața ta
și nu-i poți atinge fața,
nu te poți dezlipi de ea, deși în clipa în care el închide
ochii
tu deja îi închizi,
de mult poate că adăstaseși acolo,
dar lumina ochilor tăi nu era ca vitrinele din care puteai
ieși în stradă
îmbrăcat ca un mire,
fără să fii văzut de cei care îți puteau fura mireasa de
care
nu te atinseseși, nici urma să te atingi,
învelită în alte cearșafuri ale căror cute încerci să le
faci netede
ca fața oglinzii în care te închizi
ca într-o ladă zestrea de care nu se va bucura nimeni –

aici nu se vede decît un muc de țigară la capătul căruia
nu se știe cine a fost...

*) fragmente din secțiunea a doua din cartea *Pustia*, în
pregătire

Dumitru PĂCURARU



Pădurea de cenușă

după un tablou de Ioan Sbîrciu

Întîlnirea dintre un om viu și un om mort
este precedată întotdeauna
de o conversație plăcută,
rareori contradictorie

amintiți-vă – vocile lor
ciocane pe nicovale
bătînd darabaua în spațiu și timp
guri nemișcate
bulgări de sare împinși
spre gingiile noastre
sîngerînde și însetate
o turmă leneșă de cuvinte
bivoli în culorile umbrei adormiți în iarbă
blînde voci albe și negre
guri intermediare
vorbind despre un grai gri pe care
nu-l mai știe nimeni

au rătăcit drumul au luat-o pe căi ocolite
și cînd au ajuns aici au dat
peste alți oameni ai locului –
recent și ei și-au mutat reședința
luînd-o și ei pe drumuri greșite

în limba lor cuvintele sunt crengi
semnele de punctuație frunze
ce lasă în urmă mici pete de sînge

ei bine, într-un sfîrșit au ajuns față-n față –
nu-și mai aminteau unii de alții
albastru ultramarin nu-și mai amintea
de roșu cadmiu
nu-și mai aminteau nici cine erau

nici de ce au vrut să se întîlnească
în același tablou

în rest a fost o conversație plăcută
extrem de politicoasă
între fagi și stejari de cenușă

La ce-i bună dispersia luminii?

*„cel cu care ai stat de vorbă salută/ iese din
cafenea și/ pe drumul cel mai scurt/ grăbit o ia
spre pădurea de la marginea orașului”*

Uneori vieții i se rupe de alte vieți.
mantaua ruptă momentele imposibile
moartea și nasturii ei de aur. mama ei
de viață ceaiul de mentă împărțit săracilor.
veșnicia născută la sat
care deși nu există apasă atît de greu. iluzia
întunericului absolut peste dansul cîinilor.
vin din timpul altuia? frigul? individuația vieții
căutîndu-și rădăcina pătrată
în toposul trupului.
la ce-i bună dispersia luminii? plînge
mantaua cînd ultimul nasture de aur
iese din gaică?

*„străinul a plecat într-o direcție necunoscută/
martorul a dispărut pentru totdeauna”*

Cînd ți se înmînează ultimul formular?

Cînd toată lumea transpiră și tuturor li se lipesc hainele
de trup cînd reappare omul peltic și bîguie ceva
despre sex bolborosește ceva despre poezie
despre imperii despre curbura micilor volute
gravitaționale făcute de valuri pe spatele tău

cînd lumea sîngerează și nu se mulțumește cu bucata ei
de lumină cînd fiecare nimic strălucește ca soarele
pe o frunză uscată cînd noaptea se culcă și nu vrea
să mai audă nimic despre somn cînd soarele apune
și vîntul bate în diagonală cînd luna nu mai cerșește
bucata ei de lumină cînd mugesc sirenele ambulanței
și vîntul cu o gură de lemn mănîncă o pasăre de hîrtie
iar clopotele crapă de rîs bucuroase că lumea transpiră
și tuturor li se lipesc hainele de trup și reappare omul peltic
și bîguie ceva despre sex bolborosește ceva despre poezie
despre imperii despre curbura micilor volute
gravitaționale
făcute de valuri pe spatele tău

**Mic peisaj olandez,
(destul de abstract, fără iarbă)**

Și-a dorit – iar eu am fost de acord – și-a dorit să-și
construiască o fermă de vaci în serie perfect asimetrică
pe care să le vadă în oglinda retrovizoare
seara când se îndreaptă
spre casa ei din oraș

și-a dorit să aibă o oglindă retrovizoare – și eu am fost
de acord – să vadă cum atunci când ea se îndepărtează
mica ei fermă rămâne în urmă
făcându-se tot mai mică
până se pierde cu totul în peisaj

când ai o oglindă retrovizoare trebuie să știi
că ți-ai asumat riscul de a vedea cum lucrurile rămase
în urmă se tot îndepărtează și se fac tot mai mici
până dispar cu totul

și-ar fi dorit să mai iasă și la o prăjitură,
nu doar la iarbă verde – și eu am fost de acord – la un vin,
o cafea, la un cidru,
în sfârșit, cu alți prieteni, perfect asimetrici, să-și
construiască
o viață personală, una de zi, alta de noapte,
o viață dublă, să trăiască pe picior mare, bani are,
cum s-ar zice, nu poți să stai zile întregi
cu capul înfipt în nisip ca un struț
și să privești din când în când peste umăr
în oglinda retrovizoare a altuia

se simțea atât de singură – și eu sunt de acord – atât
de stoarsă, atât de smântinită scăldată în laptele ei
olandez,
atât de obeză și asimetrică în peisajul strâmb văzut
în oglinda sa retrovizoare încît seara când se urca
la volan și se îndrepta către casa ei din oraș
în oglinda retrovizoare vedea adevăratul tablou –
un peisaj abstract, extrem de olandez,
dar fără iarbă

Cînd ceva pare neverosimil

În Moldova lupul trăiește în pădure și urlă la lună

În Transilvania stă cu gazda la masă
și doarme în camera din față

În Transilvania lupul stă omenește de vorbă
cu cîinii de pază

Cînd aud astfel de baliverne
lupii din Moldova izbucnesc în rîs

La sfîrșit poetul Petre Stoica îmi zice –
cînd ceva pare neverosimil
cheamă-l pe Vlad Țepeș pe nume

Eram în casa lui din Jimbolia
iar ochii lui pleaseră pe jos
spre anticariatele din București

Spațiul interior aparține femeilor

Definit ca spațiu exclusivist, aparținînd femeilor, vă
amintiți
poemul acela cretin a lui Axl W. Weck, apoi, pe urmele lui,
o întreagă serie de poeți, mulți, ar fi putut fi și mai
mulți,
apoi rafala de invective, limbajul acela licențios,
ușa trîntită, varul căzut de pe pereți,
un poet izbindu-și creveții de pereți, precis vă amintiți,
apoi iarăși acel spațiu interior, care, descoperit de
bărbat,
bla-bla-bla, indiscutabil aparține femeii, și așa mai
departe...
ce merită așadar să supraviețuiască ce merită salvat,
ce trebuie incinerat, ce trebuie exilat definitiv,
alungat odată pentru totdeauna din acel spațiu interior?

Scrisori vechi

Nu vreau. Nu pot. Nu am.
Tu? Ce întrebare tîmpită. Cea mai urîtă
noapte e ca o țigancă frumoasă. Împotriva
cui plusează asul de treflă? Nu mai pot. Plec.
Țipătul cucuvelei mi-a furat cuțitul. Urechea
din palmă. Viitorul. Ce anume puneți la cale?
Pentru explozie este nevoie de o lingură
dublă. La care intersecție
am greșit? Fotografii și martorii oculari cu
un singur ochi. Nu mai pot. Ce urmează?
Felinarul? Îmi arde scrisorile. Vechi scrisori
de dragoste. Doar scrisori.
Nimicuri.

Nasul de porc a vorbit în somn.
Mi-a frînt inima.

Mircea STÂNCEL**buletine uzate**
(variantă)

am un buletin ce poate expira oricând
oricum vârsta mea nu stă ascunsă între filele lui
paginile îngălbenite despre care încă nu am povestit
nimic
au un parfum inegalabil de transpirație
de prin buzunarele sacourilor de altădată;

în tinerețe îl scoteam des la control
milițienii erau curioși cum mă cheamă
pentru că numele meu figura pe toate procesele-verbale
multe multe creioane chimice au fost uzate
numele meu l-au purtat bărbații
care au răspândit respectul prin cartier;

acum adun tot timpul buletine uzate
și de mult aruncate prin sertare
prin poduri mă fascinează scrisul acela de milițian
care a reușit să se alfabetizeze
completând paginile lucioase ale actelor de identitate;
între paginile astea s-a ascuns spaima tinereții
se pot vedea venele mele mărindu-și volumul
și cum să mai crezi într-un viitor
când nu poți să știi lângă ce buletin te așezi
sunt trecut în paginile disperării
pe foi lucioase mi se toarnă identitatea;

oamenii legii și-au aruncat creioanele cu tintă
nu mai scriu poezii acuzatoare în procesele-verbale
vorbim despre trandafirul ce are carne caldă
el știe să refuze filele îngălbenite ale buletinului;

adun toate buletinele ce nu mai expiră
aș vrea să am siguranța că niciunul dintre ele
nu știe să mă mintă
până la urmă;

am văzut

am văzut paranteze ce ascund ridurile fețelor
și îngeri slăbiți retrași cu totul în aripile lor

e o dimineață fără memorie
când viața pleacă la plimbare
și nu mai știe să se întoarcă singură acasă

unele fețe zâmbesc și spun că totul trece;

motoarele se opresc des în acest urcuș
unde tu nu mă mai aștepti cum mi-ai promis
trandafirul din mâna ta își numără eșecurile
dar un pic de nostalgie face ca zidul să se dărâme mai
târziu
nu vreau să cadă cărămizile chiar acum

aș țipa prea mult de durere;

ne îndrăgim doar pentru că este la modă și pomii au
vecini
dormim într-un pat amândoi din inerție
fiecare cu ceasul lui cu visele lui cu boala lui
de mâine arta cosmeticii invadează lumea
și oglinzile sunt tot mai ocupate de fețe bătrâne ce plâng;

e mitul ce nu mai poate fi demolat
și azi sutienele vor să devină atât de libere
încât să-și poată lua zborul în plină zi
tocmai când cărămizile au început să cadă

și între cele două farfurii se anunță un război nuclear;

mariajul acesta începe să-și facă leagăn în mine
și n-o să fie nicio înfrângere o să fie o moarte comună
doar o clipă de obscenitate doar una
ca totul să fie ireversibil;

cineva se ridică acum și eu nu-l văd încă
de pe aceste infirmități esențiale;

mă pregătesc de un secol

mă pregătesc de un secol să te primesc din nou
cu toate diviziile tale cu toate rochiile intens colorate
ca pe-o fereastră deschisă în ambianța asta atât de
etanșă
ca pe un fir de iarbă în betonul unui cartier agitat;

stau țeapăn între incertitudini și soluții trecătoare
se pare că nimeni nu are știința de a le depăși
în limbile vorbite aici
în sărutul nostru doamnă este un poem nesfârșit
încât poate începe o veche carte de dragoste;

hai să urcăm pe bicicletele noastre și să mergem
numai așa putem face posibilă nașterea unui sărut
imposibil
știu că în ghiozdanele noastre de azi

își ascunde făptura o pasăre cu aripi;

și dacă doar crezi că mă iubești
n-o să mă iubești niciodată
și dacă doar crezi că o să ajungi până la mine în seara asta
n-o să mai ajungi niciodată;
ne topim în noaptea asta ca biscuiții-n lapte
suntem inutilii unui cartier în construcție
suntem dependenții de oxigen
ne stârnesc la cer aripile inimii tale
ne hrănesc toate parcurile toate nopțile toate băncile
cearceafurile pufoase și apretate;

dar în spatele nostru e întotdeauna un bufon
care reface tehnologia râsului
dar mai ales ne arată cum să deschidem
lacătele echinoxului plin nostalgii zemoase;

încă nu a trecut prin mine toată energia acestei
provincii
ochii mei nu sunt atât de albaștri și de lucioși
încât să se îndrăgostească de mine o apă;
tu însă n-ai învățat încă frica de mări agitate
ridică-ți ancora și lasă-ți valurile să scrie versuri;

te iubesc cu certitudine cred că te urăsc
altfel nu ne vom mai vedea niciodată;

poezia mea

poezia mea te iubește
chiar dacă ți-ai schimbat parfumul
chiar dacă nu mai ai același iubit
chiar dacă nu ai încă forme decise în bluzele tale
și nu ai cumpărat nici un nor
nici o proprietate imobiliară
dar mai ales n-ai dormit o noapte în fânul imperiului austriac;

își întinde către tine părțile de vorbire;

pentru tine își dau cămașa toate sentimentele tipărite
își instalează în tine ultimele lor versuri;

i-ai trezit desigur instinctele
i-ai tulburat oceanele
și ea abia așteaptă să te prindă singură
în mijlocul unui pătrat verde
într-un pomet cu triumfiuri și vocale
unde merele trag cu ochiul către pieptul unei
adolescente;

abia așteaptă să vadă spectacolul în care te prăbușești
și strada părăsită unde rulează o casetă pentru îngeri
abia așteaptă să-ți arunci sutienul să distrugi textul
și să alungi regele din poemele secolului trecut;

cineva întotdeauna suferă
o singură farfurie pe masă nu are cu cine vorbi
tu nu ești decât o femeie foarte tânără
tu nu ești decât un bărbat în care noi ne pierdem
încrederea;

aici este casa unde se scrie un poem despre dragoste
unde se aude clopoțelul unei singurătăți extravagante
și ceva lipsește din peisajul acesta
unde va e o greșală fatală
neglijența ta dă de bănuț tuturor;

ești o ezitare prelungită între entuziasm și prăbușire
ai vrea să ții pe genele tale bărbatul unui imperiu în
avânt;

să știi că poezia mea te iubește
îți admiră pieptul în care s-a topit platoșa;

exilul dezmembrat

pe umerii tăi aș așeza podoabele imperiului
pe timp de război
dar tu ești acum atât de departe
încât nici homer nu mă mai poate ajuta
să te revăd
să-ți văd chipul îngrijorat oboseala ta indeciziile tale
și aerul e rece din nou
strecurat în cameră între noi;

oasele mele sunt absorbite de erorile zilei
în cărnurile mele imprudente s-au consumat
eșecurile ultimului secol;

cu toate acestea dacă tu ai trece azi pe ulița mea
unde doar iedera mai foșnește din clorofila ei
în ciuda unor minți încremenite în proiectele pierzării
pelargonia de la geamul casei ar înflori din nou
tămâia din candela veche s-ar aprinde singură;
îți spun că am văzut moartea pe bulevardul păcii
am pus mâna pe rana ei și am văzut că există
aici se trăiește doar din speranță;

eu aș cumpăra un trotuar pentru tine
aș topi toate madlenele în inima mea
mi-aș cumpăra un tren și te-aș urca pe geam
iar gărilă le-am acoperi în confetti;

dar mâinile tale vin singure la râu
mai pot albi ele țesăturile din containerul zilei?

mai lasă-mă să visez la grădinile victoriene;
aici într-un peisaj cu fiare contorsionate
sub presiunea unei bombe cu sânge;

Mic documentar despre intrarea Țîrgu-Mureșului în literatura română

Cîteva date statistice premergătoare Unirii:

- 1850: populație - 8017; plecați - 64; străini - 1335; / români - 552; maghiari - 6527; sași - 140; germani - 101; țigani - 288; armeni - 87; evrei - 242; / ortodocși - 38; greco-catolici - 512; romano-catolici - 2057; reformați - 4929; evanghelici - 175; unitarieni - 64; israeliți - 242.
- 1857: populație - 11217; localnici - 8870; străini - 2447; plecați - 493; / ortodocși - 60; greco-catolici - 396; romano-catolici - 3068; reformați - 5205; luterani - 203; unitarieni - 94; israeliți - 236.
- 1880: populație - 12 883; români - 657; maghiari - 11028; germani - 508; alte naționalități - 182; / ortodocși - 197; greco-catolici - 621; romano-catolici - 3757; reformați - 6784; evanghelici - 335; unitarieni - 304; israeliți - 847.
- 1900: populație - 19 522; români - 1864; maghiari - 16705; germani - 686; / ortodocși - 1033; greco-catolici - 1352; romano-catolici - 5532; reformați - 8915; evanghelici - 556; unitarieni - 470; israeliți - 1658.

După cum s-ar putea deduce și din datele extrase mai sus (cel puțin în măsura în care o cultură depinde și de resursele umane în stare să o producă, să o consume și să o promoveze), Țîrgu Mureș nu reprezenta, prin componenta românească, mai mult decît o comună ceva mai răsărită. Nici instituțional cultura românească nu avea un cadru stimulativ. Primele „programe” mai coerente vin abia sub administrația episcopului Ioan Bob, în eparhia căruia era zona Mureșului, și mai ales sub protopopiatul lui Petru Maior; dar cum sediul acestuia era la Reghin, Țîrgu Mureș a rămas oarecum marginalizat. Personalitățile care se ridică din această zonă – Zaharia Boiu, Nicolae Regman ș.a. – sunt mai degrabă „accidente” fericite decît produse ale unei culturi sistematice. Că mediul încă nu era pregătit pentru ele se vede și din faptul că toate migrează fie spre Sibiu, fie spre Blaj.

De o cultură românească instituționalizată și așezată într-o perspectivă sistematică se poate vorbi în Țîrgu Mureș abia după Unire, cînd iau ființă liceele românești și vin aici profesori cu reputație cam din toată țara (un an, bunăoară, predă, la Liceul militar „Mihai Viteazu”, chiar Perpessicius; iar ceva mai tîrziu, la Liceul de fete, prototipul Adei lui Ibrăileanu). Profesorii veniți la aceste licee – și apoi și la Școala Normală – vor întemeia primele publicații și vor înființa primele cercuri literare și culturale. Iar elevii lor din primele serii vor constitui prima generație cu care Țîrgu Mureș se înscrie ca parte activă – deși încă modestă – în cultura și literatura română. Mai întîi printr-o serie de recuperări concretizate în culegeri de folclor, dar destul de repede și printr-un efort semnificativ de creativitate. Revistele elevilor, mai apoi revistele învățătorilor și profesorilor – acestea cu ambiții de publicații serioase, consistente – vor produce o emulație concretă. Din paginile lor se va ridica primul val de scriitori mureșeni – Ion Vlasiu, Vasile Netea, Aurel Holircă, Iacob Timiș, Alexandru Ceușianu, Mihail Pinte, Traian Dragoș, Simeon Rusu, Ion Olteanu, Vasile Al. George ș.a., mai toți debutînd editorial spre finele intervalului interbelic. Lor le va urma apoi generația lui Cornel Regman, Ioanichie Olteanu, Ion Horea, Aurel Gurghianu ș.a., afirmată după război. Seriile următoare vor veni pe o continuitate oarecum instituționalizată.

Încercăm prin numărul de față să prezentăm un prim „documentar” – extrem de lacunar deocamdată, dar sperăm să poată deveni mai acoperitor într-un număr viitor – despre intrarea Țîrgu Mureșului în literatura română. Am convocat aici și precursori ai valului de după Unire și am extins puțin zona dincolo de limitele metropolitane. Geografia literară implicită în demersul nostru demonstrează că rolul Unirii în constituirea unei culturi românești sistematice la Țîrgu Mureș a fost decisiv. În întîmpinarea Centenarului, ne vom strădui să relevăm prin ce valori scriitorii mureșeni au desăvîrșit Unirea din 1918. Sperăm să putem și edita, măcar o parte, din volumele acestor scriitori, mai toate uitate (și nu toate pe drept). Și mai ales, sperăm să putem valorifica manuscrisele rămase de la mulți dintre ei, de la toți cei cărora istoria le-a frînt, după instalarea comunismului, destinul creator. (Al. C.)

Florina LIRCĂ-MOLDOVAN

Nicolae Regman. Versificație psalmică și proză lirică

Nicolae Regman este unul dintre scriitorii (primei jumătăți a secolului al XX-lea) pentru care *scopul nu scuză mijloacele*, ci le ambiționează¹. Socotind drept o misiune prefacerea socialului în artă, nu-i mai rămânea decât să găsească formula de comunicare demnă să-i reprezinte țelul. Și ce instrument mai pătrunzător decât literatura putea să-i împlinească visul? Istoria literaturii, exigentă din fire, nu i-a apreciat însă strădania. Deși alcătuiește împreună cu opera sa vastă un capitol distinct de cultură ardelenască, singurele mențiuni cu privire la biografia sa (nicidecum cea literară) se găsesc astăzi exclusiv în lucrări (și acelea puține) de teologie.

Născut la Sighișoara, în 20 ianuarie 1881, din părinții Niculae și Elena², Nicolae Regman (căsătorit cu Veturia) a fost văr primar cu bunicul criticului Cornel Regman. Este cunoscut mai mult ca personalitate politică, preot, pedagog și profesor, decât ca scriitor și publicist. A publicat evocări literare, articole, poezii, proză, majoritatea sub pseudonimul Z. Sandu (uneori N. Păunaș).

A urmat cursurile Gimnaziului Evanghelic German din Sighișoara (1893-1901) și ale Institutului Teologic din Sibiu (1901-1904). Studiile și le-a finalizat (1904-1907) la Universitatea din Budapesta unde ajunge cu o bursă oferită de Consistoriu, ca student absolvent de excepție. Acolo a obținut și doctoratul în Filosofie și Pedagogie (1907).

Lucrarea lui Mircea Păcurariu: *Două sute de ani de învățământ teologic la Sibiu. 1786-1986* arată că studenții teologi își publicau lucrările, susținute în ședințele festive sau literare, în revista „Musa – Foaie beletristică-științifică”, care apărea anual, sub conducerea unui redactor din anul al III-lea, fiind realizată olograf de un teolog sau de un pedagog. Nicolae Regman este consemnat cu articolul *Ființa creștinismului* (nr. 8 și 9 din 1903-1904), dar și cu poezii, un prim semn al pasiunii pentru literatură. În aceeași perioadă tipărește culegerea de *Doine și strigături* (la Tipografia Iosif Marschall, Sibiu, 1904), la origine un număr tematic (al doilea), coordonat de el însuși, din Biblioteca celui mai popular ziar românesc din Ardeal: „Foaia poporului”. Tot în timpul studenției, îl cunoaște pe Nicolae Iorga (apropiat ca vârstă) în preajma căruia trăiește o vreme. Stă la el în gazdă până la un moment dat, când viitorul istoric literar, văzându-l în compania rudei sale, criticul Ilarie Chendi – cunoscut rival –, l-a dat afară din locuință³.

De aici înainte, în loc să-i apropie mai mult concepția literară pe care o au în comun, pe cei doi îi despart definitiv puternicele resentimente existente între ei⁴.

Activitatea profesională a harnicului ardelean se definește prin diversitatea și multitudinea de preocupări: este, mai întâi, profesor pentru disciplinele pedagogice la Institutul Teologic-Pedagogic din Caransebeș (1907-1911), de unde pleacă la Oradea ca preot. Acolo este numit secretar consistorial al Vicariatului din Oradea și Inspector al școlilor confesionale din județul Bihor (1911-1917). Când ajunge mitropolit Vasile Mangra⁵, Nicolae Regman se întoarce la Sibiu, fiind numit consilier școlar la Arhiepiscopia Sibiului (1917-1920), în locul lui Onisifor Ghibu. Același mitropolit îi încredințează funcția de redactor al ziarului „Telegraf român” pe care o va îndeplini în două etape (decembrie 1917 – ianuarie 1918 și septembrie 1918 – februarie 1919, timp în care publică proză proprie). În decembrie 1918, cu prilejul Marii Uniri, participă, în calitate de secretar al delegației sibiene, la evenimentele de la Alba-Iulia, despre care a relatat în *Măreața adunare de la Alba-Iulia și Însemnări din zorii învierii naționale* (ambele publicate în Sibiu, 1919). Consemnările sale arată pe larg – din perspectiva jurnalistului prezent la fața locului – etapele de pregătire și desfășurare a ceremoniei de proclamare a României Mari. Informații utile se împletesc cu impresii personale, ecourile ședinței de dezbatere cu detalii organizatorice, într-un reportaj complet și complex al evenimentului. După aproape 100 de ani, putem citi despre „drumul spre Bălgrad” al ardelenilor, „pregătirile” din măreața zi istorică, atmosfera „sălii de ședințe” și discursurile personalităților prezente, numele delegaților și identitatea „frunțașilor neamului”, ovațiile sălii și însuflețirea participanților, nu mai puțin despre formalitățile administrative din zilele următoare. Iată și câteva exemple de promptă intervenție în actualitate: „sâmbătă în 30 Noemvrie trenul special aștepta des de dimineață Sibienii pentru a-i duce la praznicul mult așteptat al Învierii obștei românești. Pe la ceasurile 8 gara-i plină. [...] Trenul pleacă sub conducerea maiorului Aurel Păcală și Dr. Nicolae Regman încredințați anume de consiliul național”; „Orașul [Alba-Iulia] împodobit cu steagurile românești răsună de cântece naționale. Pretutindenea români sosiți din toate părțile românismului. Și trenurile varsă întruna români. Juriul va sosi numai Duminecă dimineața. Așa-i porunca, ca să nu fie aglomerația prea mare peste noapte”; „des de dimineață vin cetece de români în haină de sărbătoare, împodobiți cu tricolor”; „sala de ședințe e gătită cu ramuri de brad”; „apariția lor [a frunțașilor neamului] pe podiul ce-i aștepta e întâmpinată cu ovațiuni furtunoase”; „mare însuflețire a stârnit în sala tixită de delegați, apariția

trimișilor României”; „la orele 10 și 30 [de] minute suna clopoțelul, iar președintele M.S.N.R Dr. St. C. Pop începe grăind [...]” ș.a.

Răvna lui Nicolae Regman de a strânge la tot pasul material documentar vine nu numai din profesia de ziarist, ci și din vocația sa didactică (și catehetică), care îl stârnea la continua formare și informare culturală a tinerilor învățăcei⁶. Din 1919 până în 1924 este profesor pentru disciplinele pedagogice la Școala Normală „Andrei Șaguna” din Sibiu (suplinitor în 1917-1918) și profesor „ajutător” la Institutul Teologic din Sibiu, predând Psihologia, Didactica și Metodica (1919-1924), Pedagogie și Istoria Pedagogiei (1919-1923) și Introducere în filozofie (1921-1922). Între 1924 și 1941, predă limba română la Liceul „Gh. Lazăr” din Sibiu; paralel, este inspector al învățământului secundar pentru regiunile Sibiu și Cluj, prefect de Bihor (numit în 1925) și de Sibiu (în anii treizeci), în timpul guvernărilor liberale⁷. În studiul monografic coordonat de Gh. Lobonț, *Colegiul Național Mihai Viteazul. Turda. 1909-2009* (Editura Hiperborea, Turda, 2009, p. 40), Nicolae Regman este înregistrat ca „Inspector șef”, efectuând inspecții la acest liceu în anul școlar 1924-1925. În paralel, este redactorul revistei de propagandă națională „Crai Nou” – cu apariție bilunară – (înființată în 1918, mutată la Sibiu din 1919) și ține cu oarecare frecvență, între cele două războaie, un foileton în ziarul „Universul literar”. În 1926, se găsește în paginile revistei „Transilvania”, semnând poemele *Mamă* (nr. 7) și *Valul* (nr. 10).

În 18 iulie 1951 se sinucide de teama repercusiunilor pe care le-ar fi putut avea din partea Puterii comuniste, lăsând în urma sa o operă bogată și felurită – din păcate, neîmplinită estetic, dar reprezentativă pentru contextul istoric și cultural antebelic în care autorul s-a format. Publicate între 1904 și 1946, lucrările sale denotă un interes accentuat față de istorie și tradiție, teologie și folclor, nu mai puțin de filosofie. Într-o primă etapă, acestea sunt relativ puține și nu întotdeauna originale: culegerea de folclor *Doine și strigături*, Sibiu, 1904 (ediția a II-a, 1912), cercetări de filosofie întreprinse în timpul studiilor la Viena – *Fr. Froebels: Geisteart und Philosophie*, Sibiu, 1907 –, considerații despre Petru Șpan, *Dr. Petru Șpan, conferință*, București, 1914. O activitate prolixă – nu numai scriitoricește – începe odată cu sfârșitul Primului Război Mondial, când publică: *Măreța adunare de la Alba-Iulia*, Sibiu, 1919; *Însemnări din zorii învierii naționale*, Sibiu, 1919; *O vedenie din lumea reală*, Sibiu, 1920; *Alexandru Vlahuță*, Sibiu, 1921; *Rugăciunile vremii*, Sibiu, 1922 (ediția a II-a în 1923); *Doine de vitejie* („culese și întocmite de Z. Sandu”), Sibiu, 1923; *Spiru Haret, organizatorul învățământului național*, Sibiu, 1925⁸ (ediția a II-a, 1930); *Oglinda inimii*, Sibiu, 1927;

Tămăioare, Sibiu, 1931; *Siluite filosofice*, București, 1933; *Figuri din trecutul cultural al Ardealului*, Sibiu, 1938; *Taine de sub geana Carpaților desrobiți*, Sibiu, 1943, *Vieți rodnice*, Sibiu, 1945; *Urcășuri în zări. Psalmi noi*, Sibiu, 1946, *Umbre mărețe*, Editura Cartea Românească, București, [f.a.].

*

Contemporan celor trei faze ale tradiționalismului interbelic (sămănătorismul, poporanismul și gândirismul), Nicolae Regman le îmbrățișează cu dăruire – prin tematică, program și scriitură – pe toate trei. Lucrările lui preaslăvesc (neo) sămănătorismul care ia amploare la începutul anilor 1900, odată cu debutul său în literatură, se închină evlavios în fața mutațiilor poporaniste, și, mai presus de toate, caută mântuirea ortodoxistă. De altfel, cultivarea în epocă a unei literaturi care să slujească idealului național, să caute emanciparea cititorului și să-i insuflă porniri religioase corespundea perfect naturii zeloase a notabilului sibian de a se înscrie în *spiritul veacului*. Prezență vie în contextul social, politic și cultural al primei jumătăți a secolului al XX-lea – nu uităm că a fost prefect, ziarist, pedagog și preot – el nu a rămas impasibil nici la tendințele literaturii vremii. Numai că pe măsură ce propovăduia modalitățile culturale ale prezentului, îl ispiteau și mai abiter „păcatele” trecutului. Edenicul rural, ordinea patriarhală, tradiția ancestrală, idealizarea satului de altădată, ce protejează și stârnește materia bună de la natură a ființei, teme predilecte ale scrierilor (neo) sămănătoriste, nu fac decât să resusciteze în istoria prezentului un trecut literar deja îngropat. Dezvoltând, deci, un filon literar retrograd, Nicolae Regman (și alți scriitori ca el) își sacrifică identitatea creatoare, situând-o definitiv sub semnul anacronismului.

Majoritatea criticilor de astăzi constată că în perioada deceniilor doi-trei genul obiectiv este aproape inexistent. Astfel că proza puternic liricizată a lui Nicolae Regman și versificația declamatorie, din seria adoratorilor mimetici ai Psalmilor lui David, au toate datele integrării în recuzita zilei. Mistica satului, paseismul, lirismul duios, aspectul programatic, tendențios și tezig al scrierilor, caracterul moralizator și impresia de apostolat sub care scriu sămănătoristii, se găsesc fără echivoc în toate lucrările lui Nicolae Regman (nuvele, evocări, galerii de portrete, psalmi lirici). Totuși, nu pare ca prin ele să fi impresionat în vreun fel instanțele critice ale vremii. E. Lovinescu recunoștea rolul factorului istoric în artă, susținând ideea că ea este o expresie sincronă cu năzuințele culturii unui neam. Fără valoare estetică însă, eticul, etnicul și socialul – puternic infuzate în exercițiile creatoare ale lui Z. Sandu –, nu au cum să asigure operei dreptul la timp. Pentru Iorga (încă resentimentar

în ceea ce-l privește pe Nicolae Regman), veșnica simpatie a autorului pentru sămănătorism nu pare suficientă încât să-i dedice măcar o modestă recenzie. Se vede că nici portretul pe care cu pietate i-l creionează în *Umbre mărețe* nu împlânzește spiritul vindicativ al criticului de la „Sămănătorul”: „cu sfiata păcătosului, cu evlavie credinciosului și admirație sfântă se cuvine a pomeni numele lui. Doar Nicolae Iorga este eroul sufletesc, care a ostenit mai mult și a luptat cu o îndârjire nețărmurită și extrem de conștientă pentru a sfărâma cătușele, în care gemeau ferecate milioanele de suflete românești. [...] În slujba acestui adevăr de mântuire românească și-a pus toată energia, tot sufletul, întreaga personalitate de uriaș. A devenit apostol în cel mai înalt înțeles al cuvântului [...] Prin puterea tainică a slovei a luminat mințile îmbeznite de cultura ibridă a străinilor [...] De aceea se cuvine, e o datorie sfântă ca astăzi, când visul și stăruințele strămoșilor și părinților au primit în cetatea de biruință a arhanghelului Voevod-Mihai, cea mai strălucită și măreață făptură: România Mare, să pomenim cu sfială și cu admirație numele lui Nicolae Iorga, care a muncit mai mult pentru trezirea conștiinței naționale și să ne închinăm cu evlavie în fața acestei Evanghelii vii” (pp. 91-93). În fața unor atât de bombastice osanale aduse doctrinei ideologice a lui Nicolae Iorga, criticii de la „Viața românească” vor rămâne și ei indiferenți la scrierile lui Z. Sandu, în ciuda unor (slabe și artificiale) impulsuri poporaniste, vizibile cu precădere în simpatia autorului pentru popor.

Ignorat cu bună-știință și neintegrat în vreo concepție literară „pământească”, așadar, Z. Sandu se apleacă evlavios – începând cu volumul *Rugăciunile vremii* (1922), în care scrie cu frenezie imnuri de cucernicie divină – în fața absolutului spiritual. Poemele sale psaltice, născute nu atât manierist, cât mai ales dintr-o credință lăuntrică a autorului, favorizată de formația sa de teolog, anterioară „momentului 1926” (G. Călinescu), nu-i vor mișca nici măcar pe ortodocși. De altfel, reconsiderarea spațiului autohton din perspectivă religioasă și preocuparea de a oferi poporului o dimensiune spirituală nu sunt – ca la aceștia – puncte ale unui sistem de gândire însușit, ci însăși gândirea sa. O găsim explicit exprimată într-unul dintre psalmii săi, intitulat imperativ *Părinte!*: „ești preot, și catehizarea trebuie să-ți fie una dintre cele mai frumoase și rodnice lucrări, ce le poți săvârși cu temeiul chemării tale. Și mai ales azi, când arșița minților bolnave primejduiește rădăcina religiei și prevestește furtună păgână în împărăția credințelor străbune! Mie mi-a adus multă mângâiere și binefăcătoare liniște sufletească. [...] Da, e adevărat că predarea religiei e foarte anevoioasă! Doar e cel mai «difícil obiect»! Dar dacă vrei să fie binecuvântată

munca ta, cu roduri vădite și spornice, atunci să nu cauți a preda religia! După părerea mea «predarea» e aproape imposibilă. Ostenește-te în cuprinsul muncii tale să o descoperi și să o trezești în odraslele tinere. Religia trebuie să o căutăm în noi, nu în afară de noi!” (*Rugăciunile vremii*, 1922, p. 103).

Îndeplinind diverse funcții didactice și de mentorat spiritual (pedagog, teolog, profesor, inspector), Nicolae Regman nu numai că scrie sub impresia unui apostolat, ci își alege și personajele după puterea lor de sacrificiu, devenite – în culegerea de portrete intitulată *Vieți rodnice* (1945) – înflăcărați ucenici propagatori de credință. Misiunea lui Victor Tordoșan este de a propovădui Biblia învățaturii și de a-i convinge pe sătenii de pe valea Oltului „să-și trimită copiii la meserii, pentru ca să nu mai fie nevoiți să lucreze în brazdă străină, sau să intre slugă” (p. 71). Preotul Hanzu își dedică viața „binelui obștesc, sănătății și înălțării satului” (op. cit., p. 75), reușind, prin puterea exemplului (valorificarea pomiculturii), să răspândească învățătura cea bună care să-i stimuleze pe săteni la prosperitate și viață sănătoasă. Mitropolitul Nicolae este profund îndatorat idealului de izbăvire națională, căci „înjumătățirea Ardealului îi răscolește adâncurile sufletești cu reziduri de neogoite lupte ale strămoșilor” (idem, p. 50). Fii de muncitori, Thoma Masaryk și Dr. Eduard Beneș propovăduiesc „bunătațea de suflet, sinceritatea de gând și de sentiment, prezidate de o energie neînfrănată” (p. 34). Boltașul Ilie este și el un model de milostenie și dăruire sufletească, pentru că și-a împărțit averea („pe care Dumnezeu l-a ajutat să o agonisească cu muncă trudnică și să o chivernisească cu mult cumpăt și luare aminte”) bisericii, școlilor și așezămintelor culturale.

Țărani sau intelectuali, dascăli, preoți ori conducători ai poporului, în scrierile lui Z. Sandu, se găsesc în armonioasă vecinătate „evangelisti” sau tradiționali luminători ai satului; „martirii” și eliberatorii de neam; „serafimii”, trimiși ai lui Dumnezeu; de ce nu, „misionarii”, „sămănători” ai binelui obștesc. Plecați în străinătate pentru a culege învățătura cea bună, ei se întorc să o „semine” în propria glie strămoșească. Nicolae Comșa, spre exemplu, educat la flacăra cunoștințelor medicinei apusene, își profesează meseria de doctor în țară. Dimitrie Comșa se exersează prin școlile din Occident, unde învață taina științei agronomiei, înainte de a o propovădui în satele ardelen. Fecior de țăran, doctorul Ilie Beu pleacă la studii în Viena, devenind nu numai un bun profesor al igienei, dar și un maestru al limbii. În schimb, Petre Neagoe scrie în limbă engleză, făcând cunoscute peste hotare spiritualitatea și cugetul ardelenesc: „limba, adică haina scrisului său, era engleză, dar sufletul, icoanele și frământările

sufletești răsărite din sentimente și doruri omenеști, erau curat românești, din regiunea noastră scumpă a Sibiului” (p. 105).

Eroi-tip, modele de frumusețe spirituală și de perfecțiune etică, ceea ce îi unește pe toți acești „mucenici fără nume, clăcași nerăsplătiți ai vremurilor de obidă” (*Rugăciunile vremii*, p. 112), este un fantastic spirit de sacrificiu, greu de egalat astăzi în literatură. Scutiți de vanități și tentații profane, ei își împart frățește idealuri superioare, nutresc convingeri îngemănate, simt la fel, gândesc la unison. Iată alte exemple, la fel cu multe altele. Nicolae Pralea, din nuvela eponimă, este caracterizat „după virtuțile ce-i împodobeau ființa și svâcneau la soroace aritmice cu străluciri răscolitoare și cu tășuri sclipitoare de farmec” (*Vieți rodnice*, p. 1). Thoma Masaryk cu „[...] frumusețea personalității sale, sintetizată din muncă neobosită, din talent sclipitor, din sinceritatea bunătății și din curățenia moralității a început să copleșească neamul ceh” (op. cit., pp. 36-37). Gheorghe Lazăr era „un bărbat în vârstă cea mai frumoasă. Pe față i se lupta tinerețea naivă cu seriozitatea bărbăției. Fruntea largă, umbrită de suvițe bogate, ocrotea sub strașina ei, doi ochi mari, arși de focul nădejilor de înviere” (*Umbre mărețe*, p. 26). Gheorghe Șincai „cobora pe un picior de plaiu. Sprijinit în toiagul tocit, de tăișul stâncilor și cu desagii roși de vremuri pe umăr, sârguia smucindu-se, fulgerat de chinurile fraților, spre curțile Domnului” (idem, p. 21). Dar ei nu numai că trăiesc nobil, ci și mor în umbra unei resemnări superioare. Exemplar este portretul lui Nicolae Bălcescu, surprins în ceasul ultim al vieții: „răsuflarea îi alerga repede din străfundurile nepătrunse ale vieții în dimineața aceasta, cea din urmă, care își înfrătea blând trandafirii zărilor cu trandafirii din umerii obrazilor; în vreme ce fruntea i se îmbrobodi cu picuri de rouă ca ghiața, sudoarea morții” (idem, p. 53).

Nicolae Regman scrie, nu mai încapе îndoială, o retorică a artei prorocitoare, recognoscibilă deopotrivă în substratul ideatic și în expresia căutat artificioasă. Dar, potrivit lui Nicolae Balotă, acesta este însuși scriitorul ardelean care „are credința cuvântului mântuitor. El e dascăl și profet (ceea ce, în fond, e totuna). Dacă povestește istoria neamului său (ca și Micu, ori Șincai, ori Maior) o face pentru a-și clădi neamul pe o temelie și între ziduri de cuvinte drepte. Nu urmărește nici tâlcul istoriei în sine, nici jocul evanescent al gesticulației umane, căci nu ceea ce piere, ci ceea ce durează îl robește. Într-un sens, el este cu adevărat prozatorul, constructorul edificiilor ce se vor de sine stătătoare”⁹⁹. Din acest unghi, opera lui Nicolae Regman este mai mult decât o trainică omilie. Nu lipsește din ea nici pledoaria pentru toposurile și spiritualitatea autohtonă, nici adularea limbii curat românești, răsărită din dulci regionalisme

și termeni de amvon, nici cântecele de preamărire a strămoșilor români. Prestații în registru minor, ele nu pot ambiționa a smulge exegezei critice de astăzi mai mult decât aprecieri modice, dar recuperarea și plasarea lor în tabloul literaturii (neo)sămănătoriste precum și încadrarea în tradiționalism, acolo unde le este locul, sunt neapărat necesare. Mai ales că autorul nu este totuși un conservatorist obtuz. O demonstrează culoarea sa politică (liberală) și timidele aplecări progresiste.

În anii treizeci-patruzeci, când lupta dintre tradiționalism și modernism se dovedea tot mai acerbă, N. Regman transgresează tendința de valorificare localistă, căutând a se racorda la spiritul Europei: „și îmi mai însușesc o mândrie personală, aceea de a fi descoperit eu, în lumina învățăturilor culese din gura și cărțile cărturarilor din Berlin, minunata putere de educație și devenire a istoriei naționale” (rostește ferm Nicolae Kogălniceanu, în *Umbre mărețe*, p. 50). Raportul identitate-alteritate este privit, deci, cu înțelegere, nu numai de autor, ci și de personajele sale, deloc reticente la beneficiile descoperirilor europene. În volumul *Siluate filosofice* (1933), Nicolae Regman trece drept un partizan al progresului și inovației, deloc retractil în fața înnoirilor și a civilizației. Gândită ca un cadru intim (utopic, ce-i drept) în care filosofii lumii din toate timpurile își dau întâlnire și meditează împreună asupra vieții, cartea rămâne o biografie a gândirii filosofice cu rol contributoriu la informarea cititorului: „tot rostul trudei mele este ca prin haina în care v-am îmbrăcat [pe filosofi și ideile lor] să trezesc dragostea studențimii noastre către voi, către lumea care-și aruncă umbra de vrajă peste gardul prezentului și care-i temelia de azi, de mâine și de totdeauna a vieții noastre sufletești” (În loc de prefață, p. 7). Este și acesta un câștig, îndreptat, de data aceasta, împotriva „sămănătorismului” decrepit. În timp ce Nicolae Iorga încă mai susținea că progresul social presupune o evoluție lentă, organic determinată din interior, și repudia ideile Revoluției Franceze, Nicolae Regman caută să amintească câștigurile pe care istoria filosofiei le-a instituit, eliberând spiritul uman de constrângeri (cu precădere cele scientiste). Concepția e, desigur, de origine poporanistă, deși modelul se vrea bergsonian. Ibrăileanu însuși țintea spre un sat civilizat, care să beneficieze de progresele științei agrare. Nicolae Regman transferă însă ideea libertății naționale înspre beneficiile reflecției filosofice. În locul contemplării pasive și duioase a unui dat al vieții, individul – veșnic suspicios la adevărurile lumii – are datoria de a lua atitudine, căutând, în meditațiile vechilor gânditori, propriile soluții. Conștiința sa e – nici vorbă – progresistă, iar dezideratul, focalizat pe iluminarea spirituală a cetățeanului român, de sorginte liberală, ostil vetustului sămănătorism.

În psalmi, modelul – din nou omiletic – îl găsește în poemele lui Rabindranath Tagore, laureat (în 1913) al Premiului Nobel. Astfel, volume ca *Rugăciunile vremii* și *Oglinda inimii* (1927) sunt așezate deschis sub semnul culturii, deopotrivă autohtone și livrești: „bucățile din acest volum sunt scrise sub influința lecturii cărților noastre bisericești. Multe din ele au ceva din felul de a scrie al lui Tagore. Toate însă sunt trecute printr-un suflet devotat tradiției de sinceritate și căldură a vechiului scris românesc” (notă de subsol la titlul ultimului poem din cuprins). Adânc înrădăcinat în solul credinței străbune, Nicolae Regman își alcătuiește volumul cu un ochi ațintit spre cerul spiritualității indiene: „cu evlavie mă îndrept spre urmele sufletului tău, mag de mântuire al Răsăritului. Ochii gândurilor mele te zăresc covârșit de dragostea veșniciei, închinându-te Stăpânului necunoscut. // Pilduind mugurul din floarea ce strigă după libertatea luminii, tu ai rupt învălișul inimii tale și ai scos-o pe prispa lumii, să asculte cântarea veșnicului Necunoscut ce pășește de-a lungul drumurilor. // Și gânduri de lumină ți-au făcut streșină, pentru ca mai ușor să găsești în noaptea vieții fața Domnului, iar sufletul ți s-a încununat cu podoaba îngerilor [...] Și dacă sunt gânduri și icoane plăsmuite de inima mea, silința mi-a fost fără vrere, ca ele să samene cu ale tale. // Covârșit de cântarea inimii tale și de lumina gândurilor tale, mă închin ție, mag al Răsăritului de mâine!” (*Oglinda inimii*, pp. 1-2). Simbol al perpetuării tradiției literare indiene într-o formă poetică modernă, Tagore a rămas în memoria timpului drept o figură reformatoare a limbii, literaturii și identității culturale cărora le aparține. Ca orice poet cu o minimă sensibilitate la înnoire, Nicolae Regman admiră libertatea creatoare și aspiră la expresia rafinată a contemporanului său. Mai mult, discipol loial, cultivă el însuși imagini și simboluri poetice care denotă aceeași devoțiune față de Dumnezeu și de natură, ca la maestrul său: jocul contrastant de lumini și umbre, armonizate prin puterea magică a cuvântului, reverberațiile tăcerii, simbolul florii și al ploii ca miracole creatoare, născătoare de poezie. Viziunea este, întrucâtva, evolutivă, în acord cu *legea imitației* pe care o propune în aceeași perioadă Lovinescu. Adaptarea la *spiritul veacului*, sincronizarea cu modelul cultural indian, integrat între timp și în Europa, ar produce, astfel, mult așteptatul *salt valoric*. Numai că, în lipsa unor instrumente autentice de transfigurare artistică, dezideratul înălțării creației românești la nivelul sensibilității europene devine, în practică, o modestă versificare a misticismului ortodoxist, teoretizat de Nichifor Crainic.

O rugă neconținută, fără strălucire și individualitate creatoare, sunt, așadar, toți psalmii lui Nicolae Regman, începând cu aceste invocări de adulare hristică: „Doamne, în lumina ce se țese la

răsboiul credinței, inima mea simțește, sufletul meu vede, că numai Dragostea Ta nemărginită strălucește în aurul razelor; ce se joacă cu florile câmpului harnice, cu verdeața codrilor înfiorați de taine și cu undele apelor călătoare” (*Rugăciunile vremii*, p. 138). Sau: „Doamne, care ai creat minunea, despărțind lumina de întuneric, păcatul de virtute, răul de bine, ai hotărât ca omul să nu semene în noroc și fericire și nici în durere și desnădejde cu semenul său. // Doar nicio floare nu este asemenea surorii sale, și nici două Frunze din același pom nu se acopere, asemănându-se” (*Urcșuri în zări. Psalmi noi*, p. 86). Relația dintre om și divinitate este expresia unui suflet evlavios, veșnic supus lui Dumnezeu și condescendent, ca în următoarea Rugăciune care „smerită se înalță de pe arsura buzelor mele. Asemenea fumului de pe altarul lui Abel se ridică spre tronul de mărgărit al Domnului. // ...Să nu-mi cruți, Stăpâne al îndurării veșnice, să nu-mi cruți ființa de valul înviforat al primejdiilor. Ci mai în grabă încinge-mi sufletul cu lumina tăriei, pentru ca, îndrăzneț, să-l înfrunt, înăbușind fără milă nebuna temere de moarte. Și nu-mi dăruie moleșitoare alinare a durerilor; ci păgâna vitejie a inimii, pentru a le birui, împlânzind furtuna ispitelor” (*Oglinda inimii*, p. 3).

Alteori, discursivele imnuri de cult divin interferează cu lamentabile versuri de înstrăinare, când poetul se imaginează singur în noianul deșertăciunii profane. Din ele se înalță, mai evident decât deznădejdea conținută, autocompătămirea: „Pentru ce Doamne ai îngăduit, ca soarta să-mi vrăjască în lumina ochilor puterea de a surprinde în lume numai jale și ruină? // Pentru ce sunt lovit cu pietre de cei cărora prin harul și mila Ta fără de margini le-am îmbiat pâinea cea de toate zilele? // Da, adevăr a grăit prorocul, că cei drepti nu vor găsi în vreme și spațiu recunoștința vulgului! // Doamne, nu-ți închide ochii spre mine ci fulgeră cu mânia Ta mulțimea vrăjmașilor sporiți, care se bucură de durerea și amărăciunea mea” (*Urcșuri în zări. Psalmi noi*, pp. 90-91). Declamația nu este singura pricepere de ton a lui Z. Sandu. O concurează puternic psalmii de sentiment și fior mistic, adevărate icoane sfințite, hieratice ori suave, închinare: mamei și copilăriei („din nou sunt copilul zglobiu, desmierdat în cântec de leagăn. Și simt atât de adânc mângâierile mamei duioase și glasul-i blajin i-l surprind, mlădiat de dragostea sfântă, plutind peste ape de râuri cuminți și câmpuri în floare” – *Urcșuri în zări. Psalmi noi*, p. 50), binecuvântatului plai natal („Târnava / cu tainice graiuri mă chiamă duos ca o mamă. S-aprinde negura vremii, vrăjind din genuni nepătrunse tot răul copilăriei. Mă chiamă cu farmecul icoanelor îndoliate în durerea uitării; mă chiamă cu dragostea muștrărilor de logodnică părăsită. / Mă chiamă Târnava” – *Oglinda inimii*, p. 53), mângâietoarei naturi („Pădurea / ce coboară pe



costișă până în pragul casei, îmi îmbie farmecul ei: răcoarea cu umezeala parfumurilor tari, freamătul ce pare un imn mai adânc decât gândul omului, cântecul paserilor ce-și vestesc bucuria dragostei și verdeața ce-mi mângâie ochii. Dar darul ei cel mai de preț este îndemnul, să-mi înalț sufletul spre lumina Ta, Stăpâne, așa cum își înalță și dânsa toată ființa spre luminișurile cerului” – **Tămâioare**, p. 25) ori sentimentului însuși („Dragoste, graiu înfiorat de cerească fericire, vis de floare alintată, amurg învestmântat în haină viorie, lumină tainică de lună plină, freamăt fermecat de codru, cântec dulce de privighetoare, zori trandafirii de înviere, mireasmă sfântă a busuiocului din sânul de fecioare [...]” – **Rugăciunile vremii**, p. 19) și, prin toate acestea, miracolului divin, în fața căruia se emoționează până la lacrimi.

La un examen exigent al perioadei de care aparține ca vârstă creatoare, volume ca *Rugăciunile vremii*, *Oglinda inimii*, *Tămâioare*, *Urcușuri în zări*. *Psalmi noi*, pierd prin descalificare în fața poeziei tradiționaliste (ce să mai vorbim de cea modernistă?) pe care o scriau marii poeți interbelici. Este adevărat că sentimentul religios este o componentă a tradiționalismului, dar vechea obediență a autorului față de expresia și sentimentul sămănătorist l-a încâtușat irecuperabil în mrejele programului promovat de Iorga. Cât despre proză, cărți încropite precum *Figuri din trecutul cultural al Ardealului* și *Vieți rodnice* nu pot, privite în oglinda marilor creații epice ale vremii – *Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Concert din muzică de Bach* – decât să capituleze rușinate. Într-o expresie vizibil artificioasă, cu o substanță deformată de trăiri extatice, autorul perpetuează caduca formulă a poemului în proză, scriind – dacă nu psalmi lirici ori poezie de rugăciune – atunci imnuri de preaslăvire în proză.

Z. Sandu este – cu adevărat – un scriitor modest din punct de vedere estetic, cu aspirații peste măsura împlinirii lor. Figura sa de cărturar, asupra căreia exegeza nu s-a pronunțat încă, se cere însă consemnată pe harta geografiei ardelenesti, alături de ceilalți pasionați ai scrisului din secolul trecut.

¹ Studiul de față a fost publicat inițial în revista „Transilvania”, nr. 3/2014.

² Este al doilea copil al familiei, după sora sa, Elena (născută în 1878), căsătorită Muntean.

³ Episodul i-a fost povestit lui Eugen Lovinescu de către Ilarie Chendi, context pe care criticul interbelic l-a evocat în *Memoriile sale* (vezi E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, București, Editura Minerva, 1998, p. 53).

⁴ În 1928, pierzând alegerile din Mărginimea Sibiului, Nicolae Iorga scrie un articol în *Neamul românesc* (anul XXIII, nr. 134/19 iunie 1928, p. 1), intitulat *Păcatele Vechiului Regat în Ardeal*, în care îl învinovățește deschis pe Nicolae Regman (liberal convins) de o politică necinstită: „nu o dată am crezut că descopăr în dosul unei ilegalități sau unui scandal cine știe ce ușuratec de bucureștean care ne face de râs în locuri unde pentru frați nu trebuie să avem decât frăție, iar față de cel mai mare dușman al statului român: dreptate. // Și, uite, tot peste oameni de acolo am dat. Când nu m-am ales la Săliște, sub partidul poporului, tot ardeleni erau aceia care îmi răpeau dreptul. Iar azi, când cenzura se exercită cu o brutalitate stupidă, se descoperă că d[omnul] Regman, ardelean curat, suprimă ziarul protivnic politicei sale”.

⁵ Aflăm din consemnările Pr. prof. dr. Dumitru Abrudan, *Redactorii „Telegrafului Român”* – *Pios omagiu la împlinirea a 160 de ani de apariție neîntreruptă a foi șaguniene*, în *Tribuna*, articol disponibil la adresa web <http://telegrafulroman.blogspot.ro/2013/03/redactorii-telegrafului-roman-pios.html>, accesat la 16 martie 2014.

⁶ Revista *Coloana infinitului* (anul XI, vol. II, nr. 65/2008, Timișoara, p. 12) menționează implicarea lui Nicolae Regman în alcătuirea – din dorința episcopului Miron Cristea – primului număr al Anualelor Institutului Diecezan din Caransebeș. Articolul său: *Contribuțiuni la istoria școalelor bănățene* prezintă activitatea directorului general al școlilor din Banat, Teodor Iancoviciu de Mirevo, și contribuția lui Gheorghe Șincai la dezvoltarea învățământului din Ardeal.

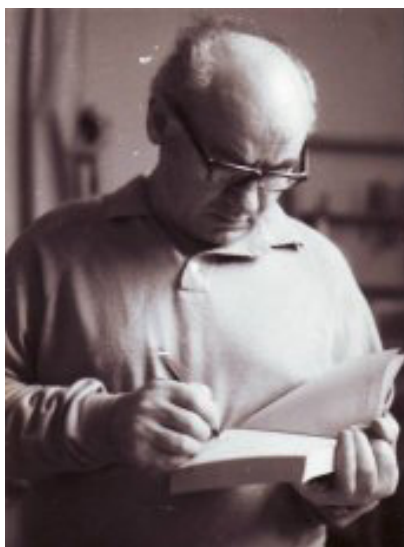
⁷ Simpatia sa pentru liberali, viziunea progresistă, vor avea consecințe, în timpul dictaturii comuniste, și asupra altor membri ai familiei. Criticul Cornel Regman, spre exemplu, este asociat în informările înjghebate pe seama lui în dosarele C.N.S.A.S.-ului cu politica liberală a rudei sale: „după 23 August 1944, s-a înscris în Partidul liberal liberal tătărăscian, față de care nu avea de fapt nici o simpatie, dar a făcut acest gest îndemnat de unchiul său – fost prefect liberal – care l-a numit administrator pe lângă o întreprindere săsească confiscată de stat” (Fragment din Dosarul „I” al lui „Regman-Nistor Cornel”, vol. 1, 3 XI 1964/4 noi. 1964, publicat de Ștefăniță Regman, fiul criticului, sub titlul *Cornel Regman și „lucrătorii” lui: perioada 1959-1967*, în *Viața Românească*, nr. 1-2/2013, p. 99).

⁸ Fragmente din această lucrare sunt citate în *Opinia națională*, nr. 513/29 noiembrie 2010, p. 1.

⁹ Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 245.

Julian BOLDEA

Ion Vlasiu: arta rememorării



Dalta și cuvântul

Personalitate multivalentă a artei și culturii românești, Ion Vlasiu se înfățișează posterității ca un creator înzestrat cu o capacitate inepuizabilă de percepție a realității în toate manifestările și formele ei. Facultatea dominantă a artistului și scriitorului pare să fie tocmai această forță de a plămădi, în piatră, lemn, culoare sau cuvinte diverse fețe ale universului, dar și semnificațiile ascunse, originare care le animă. Creațiile plastice sau sculpturale ale lui Ion Vlasiu, dominate de elementaritate, de vigoare expresivă mărturisesc un palpabil nesaț al originalității, ce pornește din adâncurile ființei pe care artistul l-a exprimat în cele mai diferite moduri. În același timp, creativitatea artistului își extrage individualitatea și dintr-o asumată confruntare cu rezistența materiei pe care își propune să o modeleze, căreia îi impune limite, formulându-i legi și principii specifice, sub incidența regulilor artei. Confruntarea cu piatra și lutul, voința imperioasă de a da formă, de a delimita și a circumscrie un univers apropiat cu vocație a expresivității, în care între formă și idee se stabilește o consubstanțialitate fundamentală - sunt semne ale unor exigențe estetice înalte și ferme, de la care artistul nu a abdicat niciodată.

Coerența interioară, strâns legată de această voință constructivă, se manifestă în formule și expresii diverse, artistul și scriitorul resimțind cu acuitate

agresiunea informului, amenințarea neantului, cărora le opune nevoia sa de ordine, de rigoare și de echilibru. Pe de altă parte, arta lui Vlasiu nu este una cu efigie apolinică, împăcată cu sine, adaptată unor rigori ale artei ce se bazează pe armonie, echilibru și plasticitate. Dimpotrivă, din creațiile sale răzbat interogații și neliniști ale unui artist problematic, aflat în perpetuă căutare de sine, într-o stare de neconținută combustie sufletească, dar și de luciditate și raționalitate fecundă. De altfel, o dată configurat un *obiect* estetic, artistul îl resimte instantaneu ca pe o *prezență* străină, ca pe o alteritate amenințătoare, agresivă prin fermitatea sa ontologică, prin situarea sa, oarecum apodictică, în spațiu: „Un obiect, oricât de mărunț, după ce l-ai făcut și-l privești, devine de neînțeles și te sfidează cu certitudinea sa spațială”. Nu nevoia de certitudini, de opțiuni rigide, întreține demersul lui Ion Vlasiu, ci, dimpotrivă, refuzul imobilizării gândirii și expresiei în patternuri prestabilite, în norme de unică și absolută întrebuițare. Refugiul în ceea a fost deja exprimat, subterfugiile în anonim și imprescriptibil, emfaza – toate acestea provoacă oroare artistului, care își abandonează experiențele trăite acum, în beneficiul altora, viitoare, din care va putea extrage sensuri, simboluri, trăiri estetice și ontologice noi. Dinamismul destinului creator al sculptorului, plasticianului și scriitorului este rezultatul angajării acestor revelații succesive în beneficiul unei legitimări identitare ce are drept fundament un spor de autenticitate și exemplaritate, în măsura în care căutarea de sine implică existența unui itinerar cvasiinițiat în lumea formelor, un traiect creator în care certitudinile se erodează treptat, iar îndoiala metodică capătă accente și valențe benefice, așa cum se destăinuie, într-o pagină de jurnal, autorul însuși: „Cred că frica de rafinament și rutină mă fac să schimb un gest artistic cu altul mai des decât ar trebui. Când simt că știu ceva lipsește emoția îndoielii. Creația este un drum prin întuneric (...) Când ajungi la sfârșit în plină lumină, te oprești. E firesc să cauți alt întuneric”.

Imersiunea în primordialitate, în dimensiunea originară a lumii are virtuți anteice pentru creator, care lucrează, observă Dan Grigorescu „în conformitate cu natura. Respectă porozitatea pietrei, moliciunea marmurei, transluciditatea alabastrului”. În devenirea artistică a lui Vlasiu expresia artistică și cea literară sunt modalități distincte, consubstanțiale, care configurează aceleași obsesii și interogații acute, conferindu-le un profil distinct. „La Ion Vlasiu, notează Mircea Muthu în studiul *Dalta și condeiul*, între cele două forme de exprimare - plastică și literară - se instituie un *va et vient* perpetuu cu toate că, teoretic vorbind, se optează pentru cea dintâi în acord cu fibra țărănească din ființa artistului”. Nu e de mirare, așadar, că vocabulele capătă dimensiuni și predispoziții spațiale, plastice,

Ion Frunzetti remarcând, pe bună dreptate, că artistul are „o limbă sculpturală, fie că pictează, fie că narează în cuvinte”.

Prozatorul

Proza lui Ion Vlasiu se impune mai ales prin dinamismul expresiei, prin proteismul scriiturii, capabilă să asimileze în structurile sale reacțiile și resorturile subiective ale eului, dar și metamorfozele realului pe care conștiința le înregistrează, într-o dublă mișcare, de autoscopie și notație, așezată sub semnul autenticității. Paginile memorialistice ale lui Vlasiu, începând cu romanul autobiografic *Am plecat din sat* și continuând cu *Poveste cu năluci*, *Drum spre oameni*, *O singură iubire*, *Cartea de toate zilele*, *Succes moral*, *Monolog asimetric*, *În spațiu și timp*, *Obraze și măști* - se definesc printr-o scriitură dinamică, frustă, cu unele inserturi metaforice, altele de o sobrietate ferm realistă, care pune în lumină întâmplări și reflecții, dialoguri și portrete, rezumând avatarurile unui destin aflat în căutare continuă de sine. Unul dintre toposurile esențiale ale acestor cărți este obsesia căutării/ pierderii propriei identități. Trăind într-o lume debordantă și derutantă prin proliferarea înfățișărilor ei, în care nu de puține ori iluzia ia locul realității, iar realitatea se metamorfozează în himeră, artistul își asumă cu fervoare exigențele genului autobiografic, glosând, adesea, asupra duplicității sau inconsistenței estetice a jurnalului.

Conștient de aporiile autocontemplării, memorialistul își exprimă autenticitatea scriiturii prin notații ferme, de o pregnanță revelatoare și, în același timp, prin profunzimea autoanalizei, neconcesivă, rafinată, riguroasă. Scriitura autobiografică reprezintă, pentru Ion Vlasiu, pe de o parte, o repliere benefică în interioritate, un refugiu în autoscopie, o tentație a definirii de sine și, pe de altă parte, un mijloc de supraviețuire morală sau un model compensatoriu în fața unei realități derizorii, precare. Desigur, memorialistica artistului nu poate fi rezumată la una dintre aceste dimensiuni simbolice; mai curând, ea se alimentează din toate câte puțin, într-un neobosit efort sincretic în care ideea cu caracter de reflecție filosofico-morală se întâlnește cu notația nudă, anticalofilă ori cu meditația asupra condiției artei sau artistului. Veritabil artist modern, Ion Vlasiu dublează gestul artistic propriu-zis cu o limpede conștiință estetică, în așa fel încât spațiul scriiturii autobiografice pare să fie locul de intersecție a meditației și a creației artistice, alcătuindu-se dintr-o sumă de scriituri deschise ce mizează pe proteism stilistic și amplitudine ideatică. În seria reflecțiilor despre creație, însemnările asupra jurnalului ca gen literar „de frontieră”, ce valorifică la maximum subiectivitatea autorului, capătă și unele irizări ale ficționalului sau

metafizicului, cu amprentă afectivă: „Un jurnal intim plin de banalități nu contrazice genul, însă pierde caracterul său de intim. Genul include și sensul său de original (ceea ce este al tău, ceea ce te reprezintă), ceea ce tu poți descoperi despre tine și despre viață, cât îți poate fi accesibilă, cât o poți exprima. Acest efort de a te defini este o necesitate firească și jurnalul este un bun început, un fel de a te exersa în a trăi pe atâtea planuri câte pot fi accesibile conștiinței și talentului tău. Consemnarea evenimentelor poate fi făcută dacă te afectează într-un fel deosebit, dacă simți nevoia să te incluzi în evenimente, dacă într-un fel sau altul participi. Cât și cum?”.

Din perspectiva unor astfel de enunțuri, având ca temă însăși finalitatea jurnalului ca gen literar, se poate constata în modul cel mai clar modul în care se întrepătrund în cărțile lui Ion Vlasiu scriitura și metascritura, într-un joc de perspective *eu subiectiv/ eu obiectiv* care autentifică sensurile pactului autobiografic, conferindu-i valabilitate ontologică și rigoare expresivă. Din acest motiv, cărțile de memorialistică ale artistului se eliberează de primejdia banalizării, deoarece chiar derizoriul, ceea ce este aparent nesemnificativ capătă rezonanțe și dimensiuni inedite, autorul posedând forța de a proiecta asupra detaliului inert o lumină nouă, asumând prozaicul dintr-un unghi afectiv, interogând mereu banalul și scoțându-l în acest fel de sub conul de umbră al anonimatului. Cărțile lui Ion Vlasiu au și alura unor „jurnale de idei”, ele glisând de la o acută nevoie de sinceritate la autocunoaștere, cu observația că autenticitatea rezultă dintr-o continuă raportare la sine și dintr-o incontestabilă energie demistificatoare. Unul dintre paradoxurile jurnalului se vedește în faptul că, într-un anumit sens, cu cât nevoia de sinceritate este expusă mai răspicat, cu atât convenționalitatea creației crește. Scrierile cu caracter memorialistic ale lui Ion Vlasiu au șansa de a se elibera de servituțile și aporiile genului, exprimând și tribulațiile zilnice ale eului diurn, dar și avânturile, căutările, exasperările artistului; s-ar putea constata chiar că există în aceste pagini un echilibru relativ între *eul biografic* și *eul profund*, în așa fel încât cele două dimensiuni ale ființei creatorului sunt, aproape în egală proporție, explorate de autor, dinamica discursului autobiografic alcătuindu-se astfel deopotrivă din heraclitica derulare a timpului „fizic” și din încremenirea eleată a timpului artistic, generat de trăirea estetică. În *Obraze și măști*, autorul însuși mărturisește că nevoia de afecțiune și tentația recuperării trecutului i-au alimentat perpetuu efortul artistic: „Toată viața mi-am căutat copilăria. În mod greșit am alunecat spre memorialistică. Nu viața mea, copilăria trebuia explicată și era atât de simplu: o copilărie din care a lipsit mai ales dragostea părinților, echilibru pe care ți-l poate da prezența lor caldă. Mi-

au lipsit acești poli, am crescut ca o apă împrăștiată”. Paginile memorialistice ale lui Ion Vlasiu stau, într-un fel, sub semnul dominator al *timpului*; aflat sub tirania lui Cronos, artistul e tentat să-l exorcizeze, fie prin expresie pur artistică, fie prin apelul la confesiunea netrucată, care fixează trecutul în enunțul expresiv redat cu naturalețe și spontaneitate. În acest fel, textele lui Ion Vlasiu poartă amprenta unei asceze spirituale și a unei încercări inițiatice: încorporând timpul în efigia evocării, ca într-un palimpsest fragil, artistul îl transcende, recuperându-i demonia, într-un efort aproape ritualic.

Pe aceste coordonate tematice și stilistice, ale timpului și ale expresiei evocatoare, se înscrie și romanul *Am plecat din sat*, apărut, în primă ediție, în 1938, la Editura Miron Neagu din Sighișoara. Scris la Paris, într-un moment, de detașare, de îndepărtare de spațiul natal, romanul întrebuițează rememorarea ca funcție exorcizantă a regăsirii originarului, căutând să atenueze distanțele, dar și să contureze o identitate a eului în geografia matricială a satului. În această carte, satul este circumscris unui topos privilegiat în care ființa se simte ocrotită, devenind *axis mundi*, un spațiu ce se bucură de centralitate, în care lucruri și oameni capătă amprenta mitului. Acest contur idealizant care încercuiește topografia satului rezultă din nevoia acută a scriitorului matur de a accede la un timp revolut, de a-și explica primele momente ale formării sale, deopotrivă ca om și artist, dar și de a lumina, prin prisma confesiunii de mare încărcătură afectivă, locul genezei unei vieți și a unei vocații. În desfășurarea sa autobiografică, narațiunea se plasează între două momente-cheie, de extremă relevanță narativă, momente care au darul de a fixa datele unui destin, dar și de a marca evoluția autorului: momentul morții mamei, pe când copilul avea doar zece ani și momentul deschiderii primei expoziții de sculptură la Târgu-Mureș. O scenă de un intens dramatism este aceea a agoniei și a morții mamei; misterul extincției, reflectat de privirile ingenuie ale copilului, e transcris într-un desen epic sobru, în tușe realiste care redau obiectualitatea lumii, fără ca încărcătura afectivă să fie însă abolită: „O zi sau două mai târziu, eu începusem să mă trezesc din aiureală. Și n-am să pot uita niciodată cum era la noi în casă, în dimineața aceea luminată de o lampă prea mică. Erau prea multe femei la noi în casă. Ce făceau ele, de ce umblau de colo până colo? Toate păreau a spune ceva, dar nu auzeam și nu înțelegeam nimic. Parcă priveam totul printr-o năframă neagră, pe care nu eram în stare să mi-o rup de pe lumina ochilor. Mama era în patul din dreapta. Era culcată pe spate, părea că spune ceva și deapănă cu mâinile în aer un fir nevăzut care nu se mai isprăvea. Lângă ea sta moșu așezat pe dunga patului. Se uita neputincios împrejur, parcă ar fi așteptat o minune. El nu mai putea face

nimic și de bună seamă nici vecinele care veniseră să fie pe aproape acum când era prea târziu. (...) Săraca, murise chinuită de nevoia lucrului. În tot timpul anilor dă război, munca o înspăimântase”.

Moartea e circumscrisă în ritmul inexorabil al universului, imaginea satului fiind alcătuită din întâmplări cu aer de tipicitate, în timp ce gesturile oamenilor retrăscur, parcă, mișcări arhetipale, de început de lume, fixate printr-o retorică epică realistă; scriitorul înregistrează, printr-o abil regizată tehnică a notației, detalii relevante, conturează fizionomii tipice, decupează întâmplări și gesturi, conturând un univers de o fundamentală coerență internă, o lume a cărei armonie structurală e, s-ar zice, produsul aglomerării de *obiecte* scrutate de imaginație plastică a autorului. Spațiul satului este desemnat însă nu doar prin circumscrierea realității aparente, vizibile, cu fapte și întâmplări cotidiene, în care certurile pentru pământ, conflictele, întâmplările banale se împletesc cu datinile și obiceiurile - înfățișate cu sobrietate realistă, fără stilizări etnografice. E sugerată în paginile romanului și o *infrarealitate*, aceea a instinctualității dezlănțuite, a pornirilor animalice pe care rațiunea nu le poate zăgăzui, după cum e prezentă și *metarealitatea*, zona de umbră a fabulosului și mitologiei, „fantasmele, coșmarele unei copilării pline de spaime, torturate de ispite și întrebări ieșite din comun, neliniștind mentalitatea părinților” (Mircea Zăciu). În desemnarea spațiului satului, prozatorul își asumă o dispoziție oarecum neutră, în care obiectivitatea e relativizată, nu de puține ori, de accente subiective, de un fior nostalgic ce redimensionează proporțiile lumii. Adesea, faptele, gesturile, chipurile oamenilor sunt redată cu maximă sobrietate, fără exces de detalii, într-o tăietura decisă a frazei, prin care autorul își propune nu imersiunea în interioritatea celorlalți sau explicarea mecanismelor și resorturilor lumii, cât, mai curând, transcrierea riguroasă a datelor realității, într-un decis efort anticalofil. Chiar descrierile de natură au o natură austeră, peisajul e reflectat cu discreție, printr-o înșiruire de notații din care însă imaginea lumii se reliefează cu pregnanță plastică: „În sat era o toamnă frumoasă cum nu s-a mai pomenit. Era în octombrie și Murășul era cald de te puteai scălda fără frică. Merii înfloriseră a doua oară iar prin miriști și prin răzoare murele erau mari și burate cu alb de nu te mai puteai sătura. Cum să lași satul acolo și sa nu ți se strângă inima de jale?”.

Foarte sugestive, prin acuratețea lor descriptivă, dar și prin rezonanță afectivă pe care o sugerează, sunt portretele din acest roman; fizionomiile sunt redată prin detalii marcate de relevanță existențială și caracterologică, în tușe groase, nete, prin care efigiile personajelor sunt fixate în timp și în spațiu, din unghiul aceleiași nevoi de autenticitate narativă și de cunoaștere

neconcesivă a lumii. De altfel, aceste portrete nu au o postură excesiv de autonomă, ele se integrează firesc în fluxul epic, coagulând confesiunea la nivelul unor caractere memorabile, cum este cel al Moșului: „Moșu era mic de statură, uscățiv, cu chipul osos și lunguiet. Fruntea îi era bolțită și se înălța dreaptă, descoperind o chelie de toată mândrețea. Nasul ușor acvilin, dinții albi și ochii mici, îl făceau plăcut la înfățișare. Era totdeauna ras proaspăt, cu mustața retezată deasupra buzei, dar nu și la capete. Părul de asemenea și-l scurta foarte adeseori. Purta o pălărie cu marginile atât de largi încât acoperea o pătrime din masa noastră, spre mai marele haz al meu. Și spre marea mea invidie, avea în șerpar un briceag, pe care îl purta legat cu o curea. N-am fost niciodată în stare să-l conving că aveam atâta trebuință de briceagul acela, încât să-l deslege. Când își puneă jos șerparul, îl așeza aproape de el, și trăgea cu coada ochiului la mine”.

Alteori, portretul își pierde tonalitatea neutră a descripției, capătă reverberații afective, scriitorul exprimând duioșie și compasiune, ecoul nostalgic înfiorând notația concisă și imprimându-i o incontestabilă emoție. Un astfel de portret, în care fizionomia este încadrată de un halou idealizant, e acela al Bacului, ființă de o mare bunătate și puritate morală, de care copiii se simt foarte atașați, aflată la antipodul Moșului („Cu moșu nu s-a prea împăcat, pentru că nu semănau la fire. Unul era aspru, neîndurător și zgârcit, celălalt era bun, cald și generos”). Bacu întruchipează, în acest roman, o existență exemplară prin alura ei franciscană, printr-o morală asumată cu demnitate. Blândețea, duioșia, candoarea sufletească și, nu în ultimul rând, dragostea pentru făpturile necuvântătoare, umile - sunt reperele temperamentale ce dau contur unei figuri cvasimitice, o efigie caracterologică desprinsă de scriitor cu profundă duioșie din adâncurile trecutului: „În zilele cu soare, se scula și se târa cu greu în stupină, unde rămânea o zi întreagă acolo între albine, pe care nu le mai vedea, dar care se așezau pe mâini și pe capul lui alb, bâzâindu-i prietenoase ca unui stăpân. La răstimpuri își puneă tabac în pipă și, așezat acolo pe un butuc de lemn, sta cu capul alb în soare, neclintit și surâzător sieși. Nu mai avea de acum nici o grijă. Când vorbea despre moarte, era tot atât de liniștit. Numai noi izbuteam să-l scoatem, uneori, din visul bătrâneții lui. Atunci Bacu ne spunea povești (...)” sau „Bacu avea cuvinte simple dar unduioase ca apa Murășului, care curgea prin grădina noastră. Poveștile pe care ni le spunea erau închipuite de el și țesea în depănarea lor fire din viața lui lungă și bogată. El se purta cu noi cu prea multă îngăduință. Nu ne cerea niciodată nimic, dar noi îi duceam apă, lapte acru și câteodată furam ouă să-i cumpărăm tabac, pe care îl primea dojenindu-ne îngăduitor”.

Fascinația satului, cu apropierea Mureșului, e însoțită, în paginile evocatoare ale lui Ion Vlasiu, de obsesia depărtării; în fond, resortul existențial și expresiv al romanului *Am plecat din sat* e constituit tocmai de această pornire antinomică: prindere, fixare/ desprindere, depărtare. Desprinderea de spațiul protector al satului echivalează cu o încercare de asumare a unei realități abia bănuite, care e plasată în categoria *departelui*, o realitate pe care copilul, apoi adolescentul o presimte ca ostilă, dar de care va fi mereu atras în mod irezistibil. Prin desprinderea de matca benefică a satului, dar și prin despărțirea de lumea edenică a copilăriei, naratorul, care trăia în comuniune cu lucrurile, se distanțează, transformând impulsul empatic în obiectivare rece. Privirea uimită, perplexitatea în fața tainelor lumii sunt înlocuite acum de o fascinație a interogației lucide, de o privire necomplezentă ce prospectează relieful adevărat al universului, revelând misterele și așezându-le în lumina demitizantă a rațiunii. Plecarea din *sat* pre-supune astfel renunțarea la mirajul jocului, la participarea la ritualul muncii etc. amorsând un sentiment al *dezrădăcinării*. Eul este, parcă, privat de reperele care-i determinau existența, se simte mereu amenințat, strivit de o lume nouă ce trăiește mecanic, în virtutea inerției. Un episod semnificativ este cuprins în capitolul *Oamenii negri...* unde e relatat popasul naratorului la Atelierele C.F.R. din Cluj. Oamenii de aici, asupra cărora stăruie autorul, par a-și fi pierdut consistența ontică, sunt făpturi de-spiritualizate, în ființa cărora subzistă doar materialitatea, o materialitate tautologică, ce viețuiește în mod rigid: „Oamenii negri erau numai la câteva sute de metri de locul unde eu mă odihneam și întârziam. Îi vedeam de parcă i-aș fi avut în față. Erau toți ghemotoc, încolăciți și strâmbi, cu obraji săpați... Orbitale lor groaznice mă priveau și-mi era rușine de scaunul care mă răbda. La masă mă gândeam la ei și-i vedeam cu castronașele lor de ciorbă sorbind grăbiți și pierduți cu gândul. Când mă trezeam dimineața, în camera bine aerisită, îi știam deja ruși de oboseală, mahmuri și blestemându-și zilele. Și mi se părea că întârzierea mea acolo era o trădare”.

Conturând atât „avatarurile unei voințe individuale înverșunate să-și afle drumul” (Anton Cosma), cât și tabloul satului transilvănean interbelic, romanul lui Ion Vlasiu se detașează prin copleșitoarea impresie de viață, sugerată fie prin luxurianța detaliilor notate cu obiectivitate, fie prin asumarea directă a lumii de o conștiință ce-și limpezește treptat propriul relief afectiv și moral, autodefinindu-se prin descoperirea vocației artistice. Nu poate fi trecut cu vederea, cu toată anvergura realistă a unor scene, gesturi sau personaje, nici lirismul discret ce răzbate uneori din paginile cărții, lucru observat de Ion Chinezu: „Din trainicul acord de care vorbeam se desprinde, ca o boare de primăvară,

un lirism fraged și învăluitor. Peste toate rănilile unei copilării încercate, el toarnă balsamul esențelor simple și eterne”. Cu toate acestea, după cum notează același critic, acest lirism „nu e un lirism molâu și confuz, ci unul viril și senin, care face cu puțință rânduirea, într-o admirabilă perspectivă etică, a materialului autobiografic. Acest material autobiografic este însă distribuit în concordanță cu o logica afectivă specifică, aptă să confere coerență narațiunii, dar și „interes dramatic” (Tudor Vianu), tocmai prin confruntarea eului cu lumea sau cu propriile exigențe artistice și morale; în acest mod, drumul spre sine al creatorului începe chiar în momentul desprinderii de *vatra* protectoare a satului, așadar din momentul în care eul își arogă o anumită distanță, a lucidității și reflecției, prin intermediul căreia proporțiile și dimensiunile lumii să poată fi circumscrise cu mai mare fidelitate.

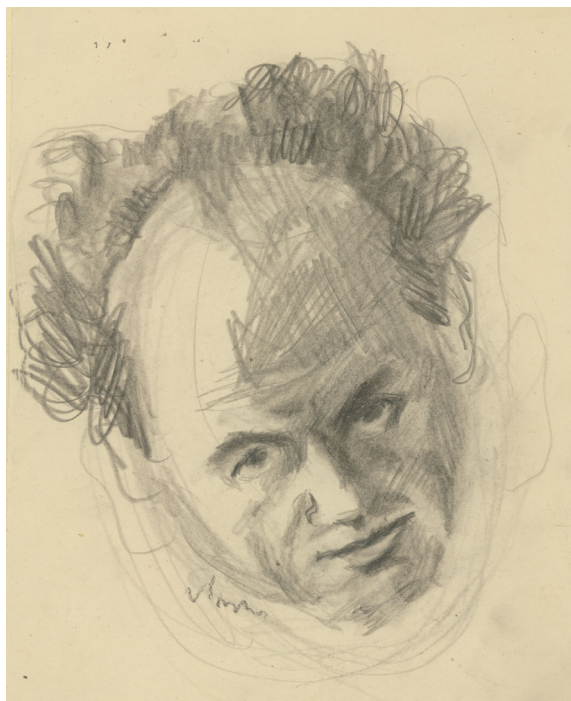
Am plecat din sat cumulează o multitudine de perspective epice, unificate la nivel structural și stilistic, de *prezența* unei voci narative ferme, marcată de o veritabilă fervoarea a povestirii. Bildungsroman (roman al formației), roman social, „künstlerroman” (Mircea Zăciu), autobiografie spirituală - toate aceste formule au darul de a defini creația lui Ion Vlasiu, fără însă a-i epuiza substanța artistică. Notațiile precise, desenul sobru, pictural al unor figuri, exemplare prin gravitatea lor existențială, fermitatea expunerii epice, toate acestea revelează în Ion Vlasiu un creator cu disponibilități narative deosebite, un scriitor care dozează cu abilitate accentele epice, fie asupra personajelor, fie asupra mediilor, încercând să fixeze atmosfera iremediabil evanescentă a unui trecut arhetipal. *Satul* ca mediu familiar, protector, reprezintă pentru artist un orizont al genezei, spre care se întoarce neîncetat, cu neobosită fervoare, căutând astfel un punct de sprijin, într-o lume ce atomizează năzuințele și elanurile ființei, o depozitează de propria identitate, lucru notat explicit într-o însemnare din 1937: „E nemaipomenit cum strigă în mine trecutul. Renunț la Paris pentru satul meu. Sunt ca fiul risipitor care se întoarce la căminul părintesc în căutarea unei mângâieri și n-o găsesc. Am reușit să-mi cumpăr o cutie de acuarele și pictez țărani. În felul acesta am închis fereastra spre Paris”. *Am plecat din sat* este o carte a căutărilor de sine, dar și un roman al avatarurilor unei conștiințe angajate în dificilul proces al afirmării și limpezirii propriilor opțiuni existențiale și artistice. E o carte născută din nevoia de autenticitate și din vocația adevărului, în care momentele de intensă luminozitate afectivă se împletesc cu fiorul tragic, o creație revelatoare pentru modul în care se urmărește transformarea unei *vieți* într-un *destin*. Exemplaritatea evocării derivă astfel mai ales din asumarea cu fervoare, luciditate și pasiune creatoare, a unei vocații autentice.

Poetul

Poezia a ocupat un rol important în ansamblul creației lui Ion Vlasiu, rol atestat editorial prin volumul, postum, *Vlăsiile și alte poeme* (Prefață de Ion Brad, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2004), volum ce reflectă pasiunea și consecvența scriitorului față de poezie. Debutând în literatură cu poezie, primele poeme stau sub semnul orientărilor avangardiste, ele își propun să se elibereze de tirania modelelor, poetul recurgând la un limbaj eterogen, la un amalgam de forme stilistice și tonalități expresive. Sensul unor poeme denunță pericolul automatizării, al pierderii calităților autentice ale ființei umane, într-o societate dominată de morbul vitezei, de semnalmente dezumanizante ale mașinii, al mecanicii lipsite de orice vibrație vitală: „Svrrr!.../ Svr!/ Elicea desparte văzduhul/ în două -/ în trei/ în șapte./ în șaptesprezece -/ și trece./ de oțel rece mahmur - Svr! Svrrr!... Angrenaje de fier lucitor/ sentâlnesc /se sporovăiesc.../ Roți se-nvârtesc/ Ciocane se izbesc -/ se sfădesc între ele cu de la sine putere/ H a u h u .../ H a u h u .../ H a u h u .../ U uuu .../ Fără simțiri/ fără dureri/ într-un haotic/ joc desfrânat/ și drăcesc./ Flăcări se-nvăluie./ se-mpletesc./ se mistuie/ și tâșnesc/ pe verticale/ canale albastre/ fâșii de fum:/ pentru Belzebuth osanale -/ și pentru oameni otravă/ O t r a - v ă .../ O t r a - v ă .../ O t r a - v ă ...”

Dezechilibrate sub raportul articulației formale, al scenografiei sentimentelor, poemele prefigurează principalele teme, tonalități, ritmuri, ale poeziei ulterioare. Se pot regăsi, în poemele de început, două paliere ale sensibilității: o stare de declin interior, de durere acută, de dezechilibru ontologic și, pe de altă parte, un sentiment de extaz, de dinamism, de energie debordantă, de eliberare a eului de tensiuni și neliniști, cele două atitudini fiind surprinse în imagini plastice, acute, relevante ca forță a imaginarului emoțional. Chiar dacă poemele de început sunt, mai degrabă, încercări, tatonări ale lirismului, ele pot interesa prin prisma varietății formelor de expresie și a nuanțării paletelor afective sugerate de autor. În creațiile de maturitate, poemele lui Ion Vlasiu ilustrează două paliere în aparență antinomice: poetul recurge, pe de o parte, la resursele tradiției și la potențialul expresiv al unei viziuni tradiționaliste (nostalgia originilor, aspirația spre comuniune cu natura, reveria spațiului matrice) și, pe de altă parte, de o orientare spre valori, atitudini și viziuni poetice moderniste (interogații, tentația autodefinirii, problematizarea unor teme de interes pentru contemporaneitate).

Necesitatea autoclarificării este reiterată în poezia lui Ion Vlasiu, poetul afirmând statutului individual al ființei, căci creatorul și omul sunt parte a umanității generice, dar se revendică și de la statutul individualității, poetul percependu-se ca un „om ca



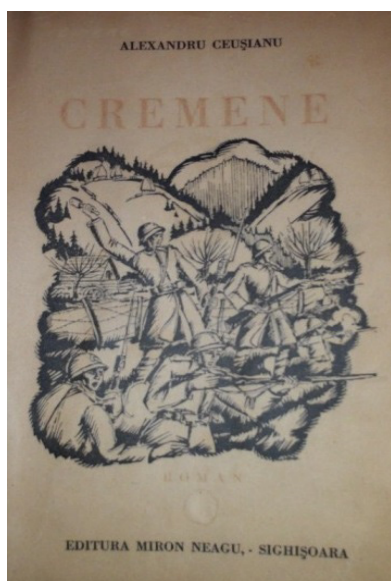
toți oamenii”: „Nu sunt privighetoare/ Cu ciocul de aur,/ Nici armăsar năzdrăvan/ Hrănit cu jăratec,/ Ci semănător de pământ,/ Însetat de dreptate.// Ca Adam, pustiit de păcat/ Sap pământul uscat/ Cu un plug de lemn/ Și mă hrănesc cu pâine de grâu.// Cununa gloriei mă ademenește,/ Cred în îngeri cu sabie de foc./ Numai când ridic ochii spre stele mă întristez,/ Fiindcă sunt prea departe.// Le spun tuturor că e rușine/ Și chiar păcat/ Să bați cuie de lemn în inima lunii, /Ca un cizmar să coși petece pe cer, /Așteptând balaurul gloriei/ Cunună pe frunte să-ți pună./ Sunt om ca toți oamenii,/ Le spun tuturor,/ Măsoz pământul cu pasul/ Și cântăresc avutul în palmă./ Bogat mă simt mai ales dimineața/ Când luceafărul speranței/ Singur luminează pe cer.// Ah, pământul e bun,/ Îmi spun mereu,/ Pe toți ne hrănește./ Fii fericit poetule/ Că poți fi om/ Cum sunt toți oamenii.” (*Om ca toți oamenii*). Ion Vlasiu se referă, în poemele sale, și la ipostaza de artist, de instanță supraindividuală, exponentă a idealurilor comunității, poetul fiind reprezentat ca o conștiință a timpului său, ce caută să reveleze chipul lumii și chipul lăuntric al artistului, promotor al unei cunoașteri aparte, născută din sugestie, metaforă și reverie a imaginarului: „Ogorul poetului e alb de hârtie/ printre cuvinte călătorește/ le schimbă și le potrivește/ uneori ca pasărea în zbor/ se avântă/ pe aripa cuvintelor/ călătorește singur prin lume/ povestea vorbeii o spune.” (*Vlășia poetului*). Chiar dacă tributare unor mode, influențe și etape ale poeziei românești, poeziile lui Ion Vlasiu, reconstituie itinerariul artistic și literar al autorului, configurând o imagine elocventă a vârstelor poetice pe care le-a străbătut Ion Vlasiu.

Ion Vlasiu este un artist și un scriitor ce se adaptează cu naturalețe la ritmurile esențiale ale naturii, văzând în elementaritatea lumii o realitate consubstanțială, ce conferă sens și amplitudine propriilor trăiri, dar le și validează, oarecum, din perspectiva unor echivalențe și corespondențe fundamentale („Devii pe nesimțite element al naturii, frate bun cu materia în care zac ascunse toate revelațiile, rămânând totuși de nepătruns în taina ei primordială”). Meditația lucidă asupra existenței, preocuparea pentru dimensiunea etică a demersului creator, expresia lapidar-aforistică, dar și lirismul unor evocări cu un indiscutabil relief subiectiv - sunt cele mai sugestive constante tematice și stilistice ale cărților lui Ion Vlasiu.

Bibliografie critică selectivă

- Ardeleanu, Virgil, *A urî. A iubi: puncte de reper în proza actuală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971
- Baltazar, Camil, *Evocări și dialoguri literare*, Editura Minerva, București, 1974
- Băileșteanu, Fănuș, *Aorist: eseuri, proză, prozatori, proporții*, Editura Eminescu, București, 1988
- Chinez, Ion, *Pagini de critică*. Ediție îngrijită și prefată de I. Negoieșcu, Editura pentru literatură, București, 1969
- Muthu, Mircea, *Călcâiul lui Delacroix: interferențe culturale*, Editura Libra, București, 1996
- Tihan, Teodor, *Apropierea de imaginar*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988
- Vlad, Ion, *În spațiul și timpul creatorului*, în Ion Vlad, *Lectura prozei. Eseuri, comentarii, interpretări*, Editura Cartea Românească, București, 1991
- Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996

Călin CRĂCIUN

Alexandru Ceușianu – *Cremene*

Activitatea literară a scriitorului reghinean Alexandru Ceușianu (1898-1970) este una ivită în primul rând din resimțirea sentimentului datoriei de a fi un animator cultural pentru a contribui astfel la procesul emancipării românilor care au cunoscut opresiunea în Ardeal. Tocmai de aceea și unicul său roman, *Cremene*, editat în 1936 și 1940 cu vădite carențe, vine în sîajul unor aspecte sociologice, istorice și etice, reliefând expectanțele patriotice și eroice ale etnicilor români din apropierea graniței estice a Ardealului.

Tema romanului său este războiul, construind o acțiune ce îl are în centrul atenției pe locotenentul Cremene, personaj care reprezintă „eroul național” și în care se regăsește concepția de proveniență clasică asupra eroismului. Trăsăturile lui definitorii sunt curajul, dragostea față de camarazi, inteligența și abilitățile ostășești desăvârșite, dovedite toate cu prisosință prin actele sale, plasate în cadrul primului război mondial. Peste acestea și încă destule altele pozitive, tronează patriotismul, dragostea manifestată de personajul principal față de neamul său, de la care nu-l poate abate nicio tentativă de inoculare a îndoielii, căci el este și o întrupare a idealului unității naționale. Configurarea acestui ideal este, de fapt, un fir roșu ce străbate romanul de la un capăt la celălalt. Nu întâmplător soția locotenentului așteaptă cu pruncul lui, în mod simbolic, eliberarea și unirea Transilvaniei cu țara la Alba Iulia, după cum reiese din răvașul ei

emoționant: „Ai crede că și pământul se smulge din temeliiile sale, cu atâta dor adulemecă boarea ce adie de dincolo de munți. Sunt la sora mea, după cum vei fi bănuind, – pe pământ ardelenesc. Din geamul meu se vede poarta de sub piatră sub care a ispășit cândva negurosul Horia păcatul de-a fi fost român. Și ochii îmi bat departe spre dâlmă și-mi vine parcă s’ar ridica în fața mea turlă de biserică sfântă de-a-supra Albei-Iulii. Veniți că Vă așteaptă suflarea vieții noastre și dragostea unei credințe de veacuri”. [Sic!] Se remarcă mai în fiecare pagină aderența tradiționalistă a scriitorului, dusă până la transformarea ideii de neam românesc într-o adevărată mistică. De aceea, cei care se îndoiesc de utilitatea războiului de eliberare a Transilvaniei, minimizând dorința de unire a românilor ardeleni, sunt neapărat afaceriști cupizi și naivi, care dezinformează, ori de-a dreptul alogeni trădători. Iat-o exprimată, de pildă, tocmai de soțul descurcăreț, profitor abil în afaceri de pe urma războiului și „strein de ținut” al unei mătuși de-a lui Cremene: „Ne-a trebuit Ardealul? Cu asta au zăpăcit lumea; dar s’au întrebat mărimile lor că Ardealul ne vrea pe noi? Stai dragă locotenente – să-mi gat vorba... Nu e șagă, ce vă spun; am auzit-o din guri mari, că ăia – frații cum le zicem – s’au închinat cu declarații solemne, că nu vor să știe de noi. Și România – săraca de ea își dă sufletul de dorul lor...” [Sic!]

Dar, desigur, teza e întărită deplin de antiteză. Lui Cremene i se opune pe întreg romanul colonelul Negrotidi, superiorul nu doar lipsit de eroism și de calități cum sunt curajul, patriotismul, devotamentul, priceperea de strateg și simțul dreptății, ci de-a dreptul trădător aflat în solda dușmanului, dominat de patima jocurilor de noroc și capabil să-și ucidă pe la spate compatrioții. Altfel, om cu abilitatea de a accede nedrept la grade, de a parveni, păcălindu-și până la un punct superiorii, însușindu-și meritele militare ale altora. El e un alogen de origine grecească, un orfan crescut cu generozitate de o familie românească bogată: „Negrotidi n’avea sânge românesc. Tatăl său fusese un grec pripășit prin porturile Brăilei și mamă-sa o lipovană. Drojdia mahalalei. Copil de pripas, el n’a cunoscut vatră părintească și casă statornică; crescuse ca buruiana pe maidan. Acolo l-a ajuns norocul, – dacă se poate vorbi de noroc. O cucoană în vârstă – din cele stârpite în simțuri, – îl luase lângă ea, fiindcă-i plăcuse fața lui de smoală topită și ochii vioi. Temătoare cu bărbații, era cu atât mai îndrăzneată cu un copil – și Negrotidi, astum cum era – surprinse repede slăbiciunea cucoanei, găsind astfel calea, poate unică pentru el, să-și facă urcuș în viață.” [Sic!] Colonelul e o pocitanie din perspectivă morală, demascată în final tocmai de cel pe care voia să-l ducă la pierzanie, merituosul locotenent Cremene.

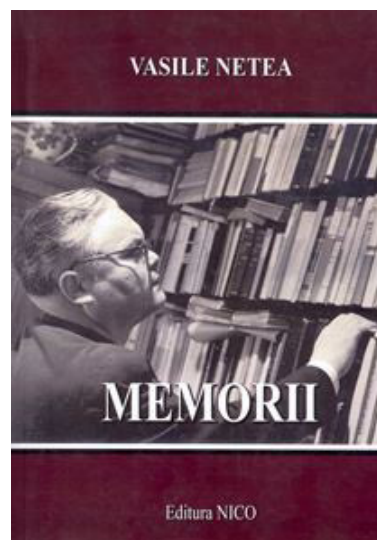
Suspansul acțiunii e construit în principal pe suportul luptei dintre cei doi. Pe de o parte, Cremene încearcă din răspuțeri să-și pună întreaga pricepere în slujba țării, înțelegând lipsa de calitate ostășești a superiorului său. Pe de alta, colonelul Negrotidi încearcă să-l împiedice și chiar să-l ucidă, întrucât e conștient de faptul că subordonatul său destoinic i-a descoperit nimicnicia. Nu lipsește din această încheștare nici intriga conspiraționistă, astfel încât se prefigurează și subtilitățile implicate de jocul obscur al spionajului. Se distinge în acest sens rolul de agent secret jucat de o soră de caritate.

Sunt, de asemenea, prezente și episoade dramatice, cum ar fi cel în care ardeleanul Opriș este capturat de inamic. Un astfel de ardelean era automat executat ca trădător de oastea ungurească. Opriș are însă șansa de a scăpa, dându-se, la sfatul prevăzătorului Cremene, drept un alt camarad, căzut la datorie, de prin Bărăgan. E însă recunoscut de propria mamă în trecerea prin satul natal, care apoi îl caută în lagărul de detenție, fapt care echivalează cu o demascare și determină imediat execuția sa. Paginile episodului respectiv au cu adevărat consistență literară, prin intensitatea tragismului implicat de situație. Altfel, personajele sunt plate, lipsite de complexitate sufletească, tocmai în epoca în care poetica românească era interesată de psihologism și de mari drame de conștiință, trăite de ființe dilematice. În *Cremene*, domină însă maniheismul venit dintr-un clasicism simplificat, trecut prin filtrul etnicismului ori naționalismului, conform căruia personajele pozitive sunt dominate inerent de patriotism. De aceea Cremene e erou, luptător abil și devotat, un model din perspectivă morală, capabil să învingă datorită calităților excepționale, în ciuda oricăror vicisitudini, în timp ce dușmanii săi merită toți disprețul și moartea pentru nimicnicie, cruzime sau răutate, beneficiind însă de privilegiul unor resurse financiare și dotări militare superioare, asigurate prin exploatarea semenilor.

Tocmai de aceea, putem spune că romanul nu e construit conform principiului evoluției genului din perspectiva esteticii strict formale, nici din cea a vreunor polemici sau dispute poetice cu ancorare filosofică ori ideologică. E pur și simplu o manifestare a năzuințelor eliberării și unității naționale a scriitorului care a cunoscut oroarea asupririi sub conducere străină. N-a avut, din păcate, nici norocul unei editări profesioniste, care să fie cu rigurozitate atentă începând cu aspectele formale, cum ar fi cele gramaticale, și până la cele care țin de subtilitățile poetice. Alexandru Ceușianu e astfel un exemplu elocvent de autor care încearcă să scrie o literatură instrumentală, resimțind acut datoria de a-și exprima pe de o parte sentimentul patriotic, pe de alta unionismul și, deopotrivă, de a contribui prin creație la promovarea și consolidarea acestor deziderate.

Senida POENARIU

Memoriile lui Vasile Netea, între rememorare și reportaj



Mureșeanul Vasile Netea (1912-1989) a fost o prezență dinamică și emulativă în, și pentru presa culturală locală și națională, activitatea sa de istoric și de activist cultural fiind probabil cele mai relevante pentru întreaga sa arie de realizări și preocupări. De la poezie la politică, Vasile Netea și-a testat abilitățile cam în toate domeniile culturale accesibile la data respectivă: publicistică, istorie, istorie literară, critică literară, folclor, antropologie, pedagogie, poezie, dar și politică sau manifest social ș.a. Rezultatele sunt, așa cum era de așteptat, variabile. Câteva dintre studiile demne de menționat sunt cele care gravitează în jurul istoriei Transilvaniei precum *Istoria Memorandului românilor din Transilvania și Banat* (1947), *Lupta românilor din Transilvania pentru libertate națională* (1974), *O zi din istoria Transilvaniei* (1970) sau *De la Petru Maior la Octavian Goga* (1944).

*Memoriile*¹ lui Vasile Netea sunt opera unui istoric cu opinii puternice, care găsește în sfârșit cadrul ce îi permite să emită judecăți subiective. Dacă ne ghidăm după consemnările diaristice din perioada 1939-1940 atașate la finalul volumului, atunci devine clar că actul de a scrie nu are pentru Vasile Netea nimic din idealismul filozofic sau artistic al căutării sensului, al autoscopiei dureroase și dulci cu rol terapeutic sau de refugiu. Nu avem nici o revendicare impetuoasă a realității, o posedare a ei cu ezitante pipăiri de inefabil. Fire pragmatică, Vasile Netea își folosește condeiul strict pentru înregistrarea unor activități. Din paginile de

„însemnări ocazionale”, chiar dacă se numesc *Față în față cu mine însumi*, nu se configurează o fire autoreflexivă pentru care scrisul devine cathartic. Prin frugalitate și prozaism, ele devin un indice al relației autorului cu creația literară în genere și cu specia autobiografică în particular. Nici măcar înrolarea în armata română, frontul, catalizatorul capodoperelor literare, nu-i stimulează apetitul pentru scris. Însemnările zilnice, în mod consecvent, sunt neimplicate și telegrafice: „Cantonament la Jojib. Revăd cu plăcere locuri și oameni cunoscuți înainte de Paști. Ne așteaptă câteva zile de liniște. Începem lucrări de adăpost și întărituri. Mă simt foarte bine. Iau lecții de călărie. Îmi plac. Seara mă culc iarăși târziu.”

Nu este de mirare că *Memoriile* au avut nevoie de un stimul exterior pentru a luat naștere. La îndemnul lui Romulus Guga de a „însăila” o serie de memorii concentrate în jurul vieții mureșene „de odinioară” și a îndeletnicirilor intelectualilor mureșeni din perioada interbelică, Vasile Netea oferă spre publicare revistei Vatra, în perioada 1980-1986, textele strânse ulterior în volumul de față de Dimitrie Poptămaș, la 21 de ani de la moartea istoricului. De la parcimonia și concizia din jurnal, în *Memorii*, Netea ne surprinde prin locvacitate. Atenția pentru detalii, uneori de-a dreptul fastidioase, prin digresionile inerente, este o marcă a scriiturii lui Vasile Netea. Istoricul are o predispoziție pentru a fixa în timp chestiuni minore, aparent nesemnificative, dar care s-au dovedit, cel puțin din propria perspectivă, definitorii pentru evoluția ulterioară a faptelor istorice. Dintre multe exemple de acest fel, amintesc salutul pe care Gh. Tătărescu, din motive pur personale, după cum precizează istoricul, îl regizează în 1918 când se afla cu unitatea sa militară la Iași, și-l întâlnește pe fostul prim-ministru Brătianu îmbrăcat în civil. Oferindu-i onorul unui grad superior, Tătărescu și-ar fi asigurat intrarea în politică: „Așa a intrat Gh. Tătărescu în relații publice cu Ion I. C. Brătianu, și așa s-a deschis marea carieră politică a celui care avea să devină el însuși prim-ministru”.

Sub aspect stilistic, *Memoriile* sunt eterogene. Expunerea subiectivă, rememorativă ia în cele din urmă forma reportajului. După descrierile preocupărilor elevului poet pe care zidurile școlii normale din Târgu-Mureș nu-l mai încăpeau la vârsta de 16 ani, exmatriculat din cauza unui pamflet politic, inițiator al revistei școlii fără aprobarea conducerii, asistăm la omagiul sentimental pe care Vasile Netea îl aduce orașului: „Oraș al copilăriei și al tinereții mele, oraș al marilor visuri, oraș al primelor confruntări cu viața și cu oamenii, unul dintre numeroșii săi fii spirituali, intrat acum la vârsta senectuții, te salută cu vechea lui înfiorare, cu dragostea de totdeauna, cu admirația nouă pentru tot ce reprezintă ca strălucire și forță contemporană, – ca viitor...”.

De la amintirile acestora nostalgice din tinerețea timpurie care, ce-i drept, nu duc lipsă de (auto)

misticări, ajungem la pagini reci, pur descriptive, despre personajele politice ale vremii, multe la număr, și despre lupta pentru recâștigarea granițelor de după Dictatul de la Viena. Încet, dar sigur, memoriile lui Netea sunt văduvite de dimensiunea autobiografică și glisează înspre mostre de enciclopedism istoric expuse cu aplombul cercetătorului istoric care nu se abține însă de la speculații și judecăți de valoare subiective. Vasile Netea este redus la statutul de personaj, se vorbește despre el la persoana a III a, în timp ce istoricul Netea, cercetătorul, cu o voce sobră, dar care se mai dedă și la cleweteli, ne detaliază componența guvernelor și dinamica partidelor din perioada interbelică și din timpul celui de-al doilea război mondial. O scenă în care Vasile Netea devine un figurant în propriile *Memorii* este relatarea dezvelirii monumentului lui G. Coșbuc în urma căreia aflăm că „Ghiță Pop și Vasile Netea au fost chemați la siguranță, manifestația, la care nu s-a strigat «Trăiască mareșalul», fiind considerată drept o manifestație subversivă. În timpul anchetei a intervenit însă actul de la 23 august, așa încât în locul drumului spre lagărul de la Târgu Jiu, căruia îi erau sortiți, cei doi inculpați s-au urcat pe noile baricade ridicate pentru doborârea nefastului Diktat”. În aceeași manieră este expusă și colaborarea dintre diferitele redacții ale revistelor bucureștene: „Pentru a da activității lor un caracter unitar, redactorii acestor periodice, și îndeosebi Corneliu Albu, E. Boșca-Mălin, Vasile Netea și Gabriel Țepelea se întâlneau în fiecare săptămână pentru a stabili de comun acord subiectele ce aveau să fie abordate în zilele următoare. Așa se explică faptul că în toate aceste ziare apăreau simultan, sau la termene apropiate, articolele cu privire la aniversările sau comemorările ardelene...”.

Memoriile abundă de portrete, Netea dedică multe pagini oamenilor și întâlnirilor catalizatoare din tinerețea sa. Portretul „învolveratului” Nicolae Iorga, pe care l-a întâlnit pe când era doar un băiețuș, se distinge nu doar prin eforturile estetice ale lui Netea, descrieri mitologizante, hiperbolice, cât și prin importanța capitală pe care a avut-o asupra formării memorialistului: „Înalt și dominator și până în acel moment, din clipa în care i-au scăpat dintre buze cele dintâi cuvinte parcă a început să crească și mai mult, capul său, în viziunea mea, atingând tavanul. În vraja care mă cuprinsese cred chiar că întrezăream în jurul acestui cap și străfulgerarea unei aureole. Cuvintele lui reprezentau parcă un torent magic [...]. Demiurgul vorbea năvalnic, însoțindu-și cuvintele de gesturi largi, răscolitoare, de priviri tăioase adresate întregii asistențe. Gesturile subliniau o elocvență care se revărsa în dimensiuni oceanice, cuprinzând, în accentele cele mai profunde, mai impetuoase, o desfășurare de imagini captivante, de chemări vibrante, homerice, fără a-ți lăsa un singur moment de răgaz, de confruntare cu gândirea. Aplauzele de care erau însoțite anumite perioade nu făceau parcă decât să-l învoluteze și mai mult, dezlănțuind noi avânturi și noi torente tot atât de copleșitoare ca și fulgerele aruncate de Zeus de pe Olimp”.

Deși *Memoriile* sunt dedicate prezențelor umane pozitive, stimulative, Vasile Netea nu pierde ocazia dojenilor aduse oamenilor care s-au îndoit de capacitățile sale, unul dintre ei fiind profesorul Dumitrescu: „... peste 20 ani, când aveam să-mi iau doctoratul în istorie la Universitatea din București, nu m-am putut stăpâni și i-am comunicat evenimentul și fostului meu profesor, amintindu-i de propunerea sa din 1928 de a fi eliminat din toate școlile. Nu mi-a răspuns dar sunt convins că a simțit în sufletul său jena de a fi putut avea o asemenea atitudine. Nu l-am scutit nici de maliția de a-i trimite și prima mea carte premiată de Academia Română”.

Mai mult decât a înfățișa o poveste de viață sau portretul unui om, memorialistica surprinde spiritul unei epoci, o reactualizare identitară a colectivului prin mijloacele individualului, iar *Memoriile* lui Vasile Netea nu fac excepție. Deși nu excelează prin talent literar, dezvăluirile lui Vasile Netea reiterează evenimentele istorice ale crizelor politice din intervalul 1927-1944 sub forma experiențelor colective, rememorarea devenind astfel un mod de păstrare a identității culturale naționale. Demersurile de culturalizare a satelor din jurul Reghinului (dacă îl credem pe cuvânt pe Netea, organizatorul acestora, ar părea că efervescența culturală care cuprinsese Mureșul și satele de pe valea Gurghiului era una demnă de marile capitale europene), descrierile dramatice ale situației refugiaților și expulzaților din Ardeal care au urmat după Dictatul de la Viena, Netea fiind unul dintre ei, atitudinea soldaților de pe front vizavi de șansele de câștig și motivațiile de a lupta, atmosfera din București din timpul rebeliunii legionare, demersurile intelectualilor pentru recâștigarea Ardealului, întâlnirile cu marii scriitori interbelici, ecurile din ziua de 23 august 1944 și scandalul produs de publicarea *Istoriei* lui Călinescu sunt, probabil, memoriile cu cea mai importantă valoare documentară. E drept că Netea se adresează unui lector complice care, nu este numai receptiv și avizat pentru a-i capta aluziile la anumite metehne ale oamenilor politici, de pildă, ci și împărtășește aceleași viziuni politice, așa că nu trebuie convins de veridicitatea expunerilor. Nu are sens acum să ne lansăm în discuții deontologice despre responsabilitatea memorialistului de a nu altera adevărul istoric după propriile interese sau despre doza de ficționalizare acceptabilă în astfel de cazuri. Nu am nici expertiza necesară și nici perierghia pentru a verifica, în cheia lui Z. Ornea, veracitatea memoriilor lui Vasile Netea. Pot sugera pentru cei interesați o lectură comparativă cu *Memorialistica unui bătrân penețist* a lui Ilie Lazăr care, în mare, descrie aceeași perioadă, ori o lectură în paralel cu volumul de istorie.

Vasile Netea, *Memorii*, Editura Nico, Târgu-Mureș, 2010.

Zacharia Boiu

Boiu, Zacharia, poet, pedagog, preot, publicist și traducător. Născut la 4 martie 1834, în Sighișoara; decedat la 6 nov. 1903, Sibiu. „Cel mai de seamă predicator de pe vremuri al Ardealului”, după cum îl numește A. P. Bănuț (din articolul căruia luăm cea mai mare parte a informațiilor biografice), este nepotul parohului din Porumbeni (deși Zacharia zice, în poezia *La-ngropăciunea „moșului” meu Mihaiu Mare*”, că era „parochu greco-catolic” la Țigmandru, jud. Mureș) și fiul Ioanei (n. Păloșan), „femeie credincioasă și cu frica lui Dumnezeu”. Rămîne orfan de mic și e crescut de preotul ortodox Ștefan Bălan, din Sighișoara (căruia i-a urmat ca paroh și protopop), care-l înscrie la liceul sășesc din oraș; își ia bacalaureatul în 1854, fiind primul român „bacalaureat” al acestui liceu. E abia în clasa a VII-a când îi apare, în *Telegraful român*, prima poezie (nesemnată, în nr. din 3 ian. 1853). Redactorul *Telegrafului*, Aron Florian, îl salută cu vorbe bune, văzînd în el „un talent tînăr, care promite României încă un poet” (fiul său, Baptist, care editează post-mortem, în 1904, *Frunze-le de laur*, zice că-și scria primele poezii în română, germană și latină). După bacalaureat devine, vreme de un an, profesor în Săcele, dar în 1855 Șaguna îl cheamă la Sibiu, la Seminarul Andreian, unde studiază teologia și pedagogia. Șaguna îl numește profesor la Seminar, dar după 2 ani îl trimite cu o bursă la Leipzig, pentru continuarea studiilor. Tot el îl și recheamă după 2 ani și-l numește (în 1861) profesor definitiv la Institutul Andreian, în cadrul căruia va rămîne 12 ani. În 1862, acest „om cinstit, de ispravă și de talent”, cum zice Bănuț, scoate primul abecedar românesc cu litere latine (*Abecedar pentru școalele populare române*, din care vor ieși 14 ediții). În același an își va edita și volumul de poezii (singurul antum) – *Sunete și resunete* („cercări poetice”, Tipografia Diecezană, Sibiu), cu „versuri al căror ritm și conținut se situa între lira lui Bolintineanu, Alecsandri și Mureșianu” (zice Bănuț). În anul următor (1863) se însoară cu Caliopi Damian și e imediat hirotonit preot (de către Șaguna). În 1864 devine paroh la Sibiu-Cetate, „primul paroh român ortodox în acest oraș sășesc” (în această calitate va înființa și o școală primară). Zacharia și Caliopi au patru băieți, toți școliți universitar: Romul, medic, a murit în închisoarea din Cluj în timpul primului război mondial; Ioan Baptist a fost teolog, preot în Sibiu, membru al Astrei, a studiat literele și filosofia și va edita volumul postum de poeme al tatălui (*Frunze de laur*, în 1904, la aceeași tipografie ca și primul); Olimpiu a fost inginer, cu studii la Viena, și a ajuns inspector general silvic și administrator al Domeniului Coroanei de la Mălini, de lângă Fălticeni (el va duce la Viena, travestit în muncitor, *Memorandumul* ardelenilor, tradus în germană de Zacharia și ascuns de Olimpiu pe fundul desagilor); iar Anastasiu a fost

finanțist, director de bancă, senator, prefect al Sibiuului (1922-1926), președinte al mai multor societăți (și al Camerei de comerț). Zacharia prosperă și în carieră: în 1867 devine protopop, iar în 1870 ajunge consilier arhiepiscopal, membru al Consistoriului Mitropolitan și deputat sinodal; e omul de încredere al Mitropolitului Șaguna, care îi încredințează și *Telegraful român* (e redactor între 1863-1865). Ajunge și membru în Comitetul Central al Astei și chiar prim-secretar al Asociațiunii (1892-1895) și redactor al *Transilvaniei* (1891-1895), organul Astei (aici publică poezii și articole sub pseudonimul Eugen Silvan; poezii îi apar și-n *Foaia ilustrată* din Sibiu, în 1891; între ele, o *Odă* lui Carol I; colaborează, tot cu poezii, și la *Aurora română*, în 1863-1864; Gabriela Drăgoi, în *Dicționarul general...*, zice că a publicat poezii și-n *Tribuna*). Nu slăbește nici activitatea didactică: în 1865 îi apare prima parte a *Cărții de citire*, iar în 1867, partea secundă. În 1868, scoate alte manuale: *Elemente de geografie*, *Elemente de istorie*, *Elemente de istoria naturii și fizică*. Deschide, totodată, și șantierul cărților religioase, publicând în 1897 *Micul catehism al bisericei ortodoxe orientale*. Faima de predicator îi aduce porecla de Gură de Aur, iar faima de om de cultură îl face membru corespondent al Academiei Române (din 1887), membru al Societății „Petru Maior” din Budapesta, al Societății „Carmen Sylva” din Graz și al Societății „Andrei Șaguna” din Sibiu. Traduce în germană *Istoria bisericească* (tomul al II-lea) și *Compendiul de drept canonic*, ambele redactate de Șaguna. În românește traduce, în metru original, *Nathan*, de Lessing, iar din latină, *Confesiunile* Sf. Augustin. Și-n publicistică e activ: în 1874 scoate o culegere de disertații (*Casa română*), în 1884 – *Despre elementul național în educațiune*, iar în 1891 – *Academia Română, Fundațiunea Ion Oteteleșanu și Trei decenii din viața Asociațiunii* (Astra). Își strânge predicile în trei tomuri – *Cuvântări funebrele și memoriale*; *Semințe din agrul lui Cristos*, care apar între 1889 și 1898; primește pentru ele, în 1900, premiul Academiei Române (raportul este întocmit de C. Erbiceanu și-l publică *Familia*, nr. 41/1900). Secretarul Academiei, Dimitrie Sturdza, îl va evoca, la un an după moarte, drept ”podoaba bisericei sale și fala amvonului român de peste Carpați”. (Ana Cosma trece drept debut editorial, în *Scriitori români mureșeni*, vol. *Doruri și suspine*, apărut la Sibiu, în 1860; e un volum pe care nu l-am văzut menționat de alții și nici n-am dat de el; dar dacă nici Baptist nu știe nimic de el, trebuie să fie vreo eroare).

*

E ghinion vădit pe Zacharia Boiu (ca și pe ceilalți ardeleni aflați în situația lui „cronologică”) faptul că nu l-a putut aștepta pe Coșbuc pentru inventarea „ardelenismului” poetic. Așa stînd lucrurile, e nevoit s-o facă el și, oricîte nădejdi s-ar fi pus în talentul lui

(bunăoară *Aurora română*, scoasă la Budapesta de Ioanichiu Miculescu, dădea asigurări, în nr. 1/1863, anunțînd apariția *Sunetelor și răsunetelor*, că „numele d-lui autor ne asigură că cîntecul ieșind va avea un preț literar”), n-a prea reușit. Cu toate că, tematic, el anticipează cu intuiție ce va urma și-și dă chiar și silințe de mlădiere în versificație glumeață: „Fete june,/ Inimi bune,/ Le salutu, si-mi multumescu./ O privire/ Si-o zimbire/ Si cu doru-n sinu pornescu./ Earn’a, vér’a” (*Drotarul*). „Dibaciu alcătuitor de stihuri”, după îl caracterizează Gh. Tulbure cînd îi face necrologul în *Luceafărul* (nr. 22/1903), Zacharia avea – după același Tulbure – un suflet „poetic, blînd, senin și totdeauna plin de credință”, cu care „a trăit o viață bine umplută”. „Cel mai mare fiu al Sighișoarei” (dintre români, firește), potrivit lui Horia Teculescu, Zacharia nu scrie popește (deși, desigur, scrie creștinește), chiar dacă și el crede că poezia e misiune de salvare. Însă nu doar a sufletului, ci – mai ales – a poporului, a neamului. De aceea le și trasează poezilor misiune grea, mesianică absolut: „Profeti ai gînteii vîstre, luptaci ai libertății,/ Pe calea de-nfrîntare suavi conducatori!/ Pedepsitori ai crimei, resplatitori dreptății,/ Gemendei innocenție voioși aperiatori!” (*La poezii români*). Cu poporul compătimente înaintea lui Goga și chiar schițează cîteva atitudini pe care acesta le va face definitive. „Ermetismul” jalei ardelenesti e, de pildă, una din notele pe care Zacharia le încearcă: „Românulu par’ca n’are fîr tonuri de suspinu./ Pe lir’a lui sonóra urgi’a de ursita/ Lasă o cîrda numai, din carea sa tramita/ În aerele surde ce-i arde, arde’n sinu.” Etc. (*Canteculu romanescu*). N-o ține însă numai în misionarism (nici patriotic, nici creștin), căci se abate de destule ori pe la erotică, ba cu suferință, ba cu șăgălnicii. Iubirile-l apucă destul de des, dacă e să socotim după destul de multe dedicații făcute. Unele-s drastice, cum e cea *La Maria*: „Cu dorulu teu in sufletu me culcu si me trediescu,/ Maria balaióra, fetitia neuitata,/ Cu inim’a că aurulu de scumpa si curata,/ Cu firea ta cea blînda, cu simtiu copilarescu./ D’audu p’afara ventulu, cum sufla prin verdétia,/ Mai credu, ca tu te apropii cu hain’a vijaindu./ D’audu valcic’a’n alviu prin pietri bolbotindu./ Imi par’c’a ta guritia imi spira cu dulcétia” etc. Se lasă, în general, copleșit de prezența – și mai ales absența – iubitei, făcînd madrigale temeince: „Icón’a ta’n sufletu, pe budie alu teu nume,/ Asiá me culcu sér’a, asiá me desceptu./ Si’n somnu mi te-arata a viseloru lume/ Si face sa bata in spasme alu meu peptu” (*Întrebare*). Nu se dă însă în lături nici de la flirturi mai glumețe, contrapunînd durerilor de amor o undă de frivolitate inocentă, pre-coșbuciană: „Ei, ce seracu sum! Scii romanescu?/ Ada guriti’a! Taci sî gandesce! Crede, ca’n lume nu-i suvenire/ Alt’a mai buna la despartire!” (*Ce suvenire?*). Și-n natură petrece, mai cu seamă că natura e vindecătoare și tonificază pe loc sufletul: „Cîndu griji, necasuri, scârbe, doreri nesuferite/

Imbraca orizontu-mi in negura si nuoru:/Cându vedu totu câte un'a sperantiele-mi sdrobite,/ Ce le portamu cu mine într'alu viietiei sboru:// Atuncia scapu la tine, natura multu amata,/ M'aruncu cu confidintia la pieptulu teu murescu" etc. (*Vindecare*). Peisajele-s, firește, naive, căci Zacharia are, cum zice Gabriela Drăgoi, „fantezia” „destul de sărăcăcioasă, stereotipă”: „Sórele luce cu radie de auru,/ Cerulu zimbesce serinu spre pamentu:/ Florile pline d'usióre miresme/ Linu le flatéza veraticulu ventu” etc. (*Primăvara*) (cu siguranță latinizanta aduce un spor de culoare poeziilor). Sigur că natura e și tezaur de simboluri cu bătaie națională, cu ritmul ei de redeșteptare: „Sa cântu în versuri nalte si-o alta primavéra,/ Ce că un visu de auru destépt'alu meu poporu./ O Dómnne, ada dîu'a, in carea sa-i resara/ Unu sóre linu si dulce din velulu celu de nuoru!” (*Să cînt și eu!*). Nu se putea, ca ardelean mai de primă generație, să nu investească în poezia educativă și să nu facă alegorizări transparente („poeziile – zice Gabriela Drăgoi; dar exagerează! – sunt mai toate didactice, menite să ilustreze idei etico-naționale”), precum în *Servitutea și libertatea*, *Idealul și realitatea* ș.a. Așa, în mare vorbind, Zacharia e, în primul volum, destul de mobil și cu flexibilitate tematică apreciabilă (cu destul loc, firește, și de ocazionale în sensul cel mai comun: cîntări de aniversare, urări, litanii funebre pentru prieteni).

Postumele din *Frunze de laur* („Poesii eroice din anii 1877-1878”) au fost publicate de Ioan Baptist mai întîi în *Telegraful român* și apoi în volum (Boiu publicase dintre ele doar una, *Testamentul soldatului*, în *Almanahul Societății „Petru Maior”* pe 1901). E un ciclu tematic, ocazional la modul patriotic, poezie de eveniment eroic, fără alte abateri. Zacharia (pe model Alecsandri) se străduie și el să închine un monument eroilor din războiul de independență, așa cum se făcea cu eroii din vechime: „În vechimea venerată se dedeau cununi laurine/ La acei ce-n sfînta luptă pentru țară-au sîngerat;/ Ear la cei ce-n cîmpul morții își luau al vieții fine,/ Se edificau colonne pe mormîntul gloriat.// Și cununi și monumente se păstrau cu pietate/ Ca comune sanctuare la bătrîni, bărbați și juni./ Spre a bravilor onoare premii bine cîștigate,/ Spre esemplu la succesori, ca să fie și ei buni” etc. (*Dedicațiune*). Se-nțelege că, preot și poet, Zacharia invocă mai întîi binecuvîntarea dumnezeiască a armiei române (*Rugăciunea*) și apoi trece Dunărea (care declamă „Eu sum tatăl României./ Și cu frații mei, Carpații/ Ocrotim cu zid și șanțuri/ Pe Români, mult cercați” – *Trecerea Dunării*) spre o luptă de mare nervozitate: „Lupta urlă, urlă-nfuriată,/ Turcii și Români-s înleștați;/ Crucea, Semiluna se arată/ Și dispar prin cîmpii sîngerati” etc. (*Doctor Patea și frate-său*). Eroica română prinde aripi și doi „curcani” căzuți prizonieri bagă groaza-n sultan, care zbiară înfricoșat cît ce-i vede: „Duceți-i de-aicea frate!// Zice-apoi într-un tîrziu;/ Eștia nu-s cu mintea-ntreagă,/ Eștia te mîncă viu!” (*Sultan și Curcan*). Ce-l încîntă însă

deosebit pe Zacharia e armonia și unitatea de jertfă și ideal la români, păziți de geniul reginei: „Țeran, boier, măiestru, soldat, sunt astăzi frați./ Și toți cu pietate dau sînge și sudoare,/ Spre una țintă naltă, a patriei onoare,/ Aleargă toți ca unul cu pași întraripați./ Bărbatul și femeia se-ntrec în fapte mari:/ Poeții României fac azi pe cronicari” (*Geniul României*). Pe cronicarul face și Zacharia, încheindu-și micul recitativ eroic prin oda *Domn și țară*: „Cînd va cerul cu-ndurare să rădice la mărire/ Un popor, ce cu credință a lucrat l-al său destin./ Îi răsare, ca un soare, un bărbat cu-nsuflețire,/ Un trimis cu foc din ceruri pe-a sa buză, „ntr-al său sîn.” etc. Vocea eroică a lui Zacharia e convențională, din păcate, deși pornirile vor fi fost sincere eminent.

Opera:

Sunete și resunete. Cercări poetice de Zacharia Boiu, Tipografia Diecezană, Sibiu, 1862; *Cuvîntări funebre și memoriale*, Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1889; *Semințe din agrul lui Christos*, I-III, Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1898-1899; *Frunze de laur*. Poesii eroice din anii 1877-1878, publicate de Ioan Baptist Boiu, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, Sibiu, 1904; *Declamări*, poezii alese de Zacharia Boiu, Blaj, 1906.

Referințe critice:

Vasile Gr. Pop, *Conspect asupra literaturii române și scriitorilor ei de la început și pînă astăzi, în ordine cronologică*, I, Tipografia Grecescu, București, 1875; II, Tipografia Națională, București, 1876; *Enciclopedia Română*, publicată din însărcinarea și sub auspiciile Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român de dr. C. Diaconovich, Tomul I, A-Copenhaga, Sibiu, 1898, Editura și tiparul lui W. Krafft; C. Erbiceanu, în *Analele Academiei Române*, t. XXII, 1899-1900; Gh. Tulbure, în *Luceafărul*, nr. 22/1903; Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, I-II, Editura Minerva, București, 1907-1908; III, Tipografia Neamul românesc, Vălenii de Munte, 1909; Paul I. Papadopol, în *Cele trei Crișuri*, nr. 15-16/1922; Gheorghe Comșa, *Istoria predicii la români*, Tipografia Cărilor bisericești, București, 1921; A. P. Bănuț, în *Țara Birsei*, nr. 1/1935; idem, *Oameni de ispravă*, Editura Tipografiei „Dacia Traiană”, Sibiu, 1939; Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată*, I-II, ediție îngrijită de Mircea Curticeanu, Editura Dacia, Cluj, 1970-1973; Gheorghe Popovici, în *Revista de pedagogie*, nr. 5, 6, 9/1956; Tului Racotă, în *Mitropolia Ardealului*, nr. 5-6/1958; idem, în *Revista de pedagogie*, nr. 7/1975; idem, în *Limbă și literatură*, vol. II/1975; idem, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 4/1976; idem, în *Vatra*, nr. 7/1985; Al. I. Ciurea, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 1-2/1969; Ioan Chiorean,

Ladislau Koczian, Valeriu Nițu, Grigore Ploșteanu, *Profiluri mureșene*, Tîrgu Mureș, 1971; Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor și publiciștilor români*, Editura Minerva, București, 1973; Tuli Racotă, V. Cucu, în *Transilvania*, nr. 4/1978; Gabriela Drăgoi, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei, București, 1979; idem, în *Dicționarul general al literaturii române*, A-B, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004; Mircea Păcurariu, în *Dicționarul teologilor români*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996; Ana Cosma, în *Scriitori români mureșeni*. Dicționar biobibliografic, Biblioteca Județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000. (*Al. C.*)

Elena din Ardeal

Elena din Ardeal (numele de artă al Elenei Simtion, probabil Sântion), poetă. S-a născut în 1873, la Blaj, și a murit (răpusă de boală) la 9 febr. 1925, la Tîrnăveni. Fiica lucrătorului tipograf Victor Simtion și a Anei, fiică de comerciant (originari, după Serafim Duicu, din Moldova). Tatăl vorbea curent germană și maghiară și avea (cf. Duicu) o frumoasă bibliotecă. Familia Simtion avea trei copii: Elena, viitoarea poetă, Aneta (Netti), care va deveni funcționară, și Petru, ajuns librar. Elena și-a făcut Școala primară la Blaj, urmînd apoi cursurile Școlii Superioare de fete din Sibiu (pe care o abandonează după moartea tatălui și revine la Școala Preparandală din Blaj, pe care o absolvă). A fost învățătoare (1910-1911) în Igrîș, jud. Timiș-Torontal, și în Coacul de Cîmpie (1912-1919) iar apoi profesoară de limba română la Gimnaziul „Andrei Bârseanul” (actualmente „Traian”) din Tîrnăveni (1 oct. 1919-9 febr. 1925). Duicu zice că era „intransigentă în problema națională” și că, jună învățătoare, ar fi sfidat autoritățile cîntînd la o petrecere „Deșteaptă-te Române”, fapt pentru care a fost supusă unui proces, la care a apărut în costum național. Ca să nu fie dată afară, își schimbă locul de muncă. A debutat în *Vieța* lui Alexandru Vlahuță, cu poezie, în 1895. A colaborat, cu poeme, la *Familia*, *Tribuna literară* (din Sibiu), *Revista politică și literară* (din Blaj), *Revista Orăștiei*, *Unirea* (din Blaj), *Revista noastră*, *Dreptatea* (din Timișoara), *Tribuna poporului* (Arad), *Pagini literare* (Arad), *Foaia interesantă* ș.a. Editorial a debutat în 1902, cu *Stropi de rouă*, la editura ziarului arădean *Tribuna Poporului*. În 1923 își editează, la Cartea Românească din Dicioșanmărtin, un volum heteroclit – *Din inima țării*. Serafim Duicu i-a reeditat opera, sub titlul *Poezii și poeme în proză*, în 1995 (Editura Tipomur, Tîrgu Mureș). Fostul cenaclu „Tudor Arghezi” din Tîrnăveni îi poartă, din 1990, numele. Prezintă cu poeme în *Almanahul scriitorilor de la noi* (Editura Librăriei Naționale Sebastian Bornemisa, Orăștie, 1911), *Poeții și prozatorii Ardealului pînă la*

Unire (1800-1918), *Antologie și studiu de Gheorghe Cardaș* (Editura Librăriei Universala Alcalay, București, 1936) și *Antologia Unirii*. 1918-1983, Versuri (Editura Cartea Românească, București, 1983).

*

Greu de închipuit mai mare lipsă de pricepere la ale versului, chiar și pentru vremurile ardelenesti de atunci, decît cea dovedită de Elena din Ardeal, poetă, totuși, precoce, despre care Gh. Cardaș zice că „a început să publice poezii la vîrsta de 15 ani”. Serafim Duicu dă, însă, ca an al debutului, 1895. În orice caz, în 1902 strînsese un volum consistent, de aproape 100 de pagini – *Stropi de rouă* –, pe care-l scoate la *Tribuna Poporului* din Arad. Mai scoate în timpul vieții doar, în 1923, un volum înghesuit (și cu multe erori), probabil pe speze proprii, la Editura Cartea Românească din Dicioșanmărtin: *Din inima țării. Poezii*. Despre primul volum Ilarie Chendi apucase să spună că sînt niște „poezioare” „foarte potrivite pentru *albumuri*, ca dedicații prietenești”. (Unele erau chiar astfel de dedicații, semn că încă poezia „publică” nu se rupsesse de cea ocazional-intimă). Asta înainte ca E. Lovinescu să încheie definitiv, cu o ironie crudă absolut, cariera și posteritatea biete poete, profitînd, ce-i drept, de o eroare de sinceritate a poetei (sau de un exces?!) și citînd, cum zice el, „o strofă ce rezumă întreagă această producție poetică”. Strofa, citată malițios, e din poezia (*Regret*) care încheie primul volum și sună, fatal, așa: „O, cît regret, că am avut/ Scăderea./ Din cînd în cînd în cîte-un vers/ Să-mi spun durerea” (în realitate, firește, poeta vrea să regrete altceva, și anume că și-a divulgat, prin confesiune prea sinceră, impudică, patimile și ceva păcate, din care cauză acum o clevesc toți și are o mulțime de dușmani; scriitura s-a dovedit însă o trădătoare perversă absolut). Cu această mențiune lovinesciană fatală, Elena din Ardeal dispare cu totul; atît de fără urmă încît nici măcar cele mai ambițioase dicționare literare nu mai știu nimic de ea (nici *Dicționarul scriitorilor români*, nici *Dicționarul general al literaturii române* n-o pomenesc), deși Serafim Duicu o reeditează în 1995. De biata Elena s-au mai ocupat doar valorificatorii locali, la ocazii. Numele ei e dat, totuși, unui cenaclu din Tîrnăveni.

În fapt îți trebuie mare putere de concentrare și discriminare pentru a o deosebi pe Elena din Ardeal de ardelencele mai faimoase (pe atunci, desigur). La nevoie, ascunse printre cele ale Mariei Cunțan, să zicem, poemele ei nu s-ar deosebi prea mult (dacă asta poate conta ca notă favorabilă). E cam aceeași materie, cam aceeași atmosferă, cam aceleași teme, ba chiar și cam aceeași artă (la Elena, e drept, mai cu scăderi, cum zice singură). În tonul ardelenesc al epocii, Elena nu-i decît o altă amărită turtura, dar nu întotdeauna din motive de părăsire și singurătate (deși acestea sînt, și la ea, cauzele

cele mai eficiente). Cîteodată e din pricină de concurență prea intensă: „Pe tine toate te iubesc./ Căci ești frumos ca o icoană./ Și fetele în urma ta/ Se iau la goană” (*Aș vrea să știu*). Desigur, tot cîrduț alăsta de admiratoare care se iau la „gónă” după flăcău, o face, pe de o parte, din cauză de merite de gigolo, dar, pe de altă parte, din cauză mai gravă, de predispoziție naturală spre idealizare și consacrare. Cel puțin așa ne rezultă, din chiar prima poezie, felul de simțire al Elenei: pură capacitate de închinare religioasă, fervoare idolatrizantă către zeu; din această pricină se și cuvine distanță între cei doi: el sus, în „ceriul cel albastru” și „deapururea departe”, ea jos și dorind nimic altceva decît „vecinic /.../ să se închine”. Iubirea devine, așadar, din capul locului strictă adorație: „Iubirea mea-i o rugăciune./ Ce blînd se-nalță cătră tine/ Și-mi cere idol sfînt și mare:/ Tu vecinic stai în depărtare./ De vrea să fii iubit de mine” (*Iubirea mea*). Ton de devotă eminent, care nu calcă dincolo de regula aspirației și a iubirii în tăcere, a dăruirii clandestine și pur spirituale (însă și cu ceva primejdios în apropiere, care ar putea compromite iubirea; devine de la sine că pentru Elena focul și adorația sînt întreținute numai de absență; iubirea există numai ca virtualitate). Dar aceste declarații de strictă devoțiune fără pretenții de răspuns nu țin, firește, mult. Iubirea pretinde replică de empatie, mai cu seamă cînd ea se manifestă – permanent – ca foc lăuntric (iar poeta rezultă regulat „arsă” de acest foc). Tocmai de aici pornește și elegia de inimă însingurată și rănită a Elenei, din inutilitatea jertfei, din focul neabăgat în seamă: „Tu n-ai putut să înțelegi/ Iubirea mea, văpaie sfîntă/.../ Și toată viața mea-i un foc./ Ce arde tristă și pustie./ Și versuri fără de noroc./ Ce-am scris, îți sună toate ție” (*Tu n-ai putut să înțelegi*). Nu trece, desigur, mult pînă ce adorația incondiționată din pornire se întoarce în reproșuri întemeiate și devoțiunea se preschimbă în ură rezolută, tot așa de plină de foc pe cît a fost și iubirea: „Așa-dar anii mei de lacrimi/ N-au fost nimic; a mele visuri/ Stîrnesc în colțul gurii tale/ Surîsuri./.../ Atuncia piei din a mea minte./ Tu chip ce-i amintești făptura./ Iar locul dragostii cuprindă-/ Azi ura.” (*Piei!*) Nici această exorcizare prin răsturnarea sentimentelor nu ține însă de leac, pentru că iubirea face miracole instantanee și o ia pe Elena pe nepregătite: „Sub farmecul privirii tale./ O, nu-ți pot spune, ce-am simțit./ Dar de-aș fi fost o viorea./ Aș fi-nflorit.” (*Lui...*) O mică partitură de beatitudini nevinovate își face loc în erotica Elenei, mereu pe fondul schemei de adorație care menține distanța: „Să simt, că ceriul s-a deschis/ Într-o clipită./ Și răspătește c-un surîs/ Pe-o umilită” (*Rătăciți...*). Extazele ar veni din mai nimica, adoratoarea nu cere mult, are o etică minimalistă a pretențiilor („Să-ți văd eu chipul adorat/ De înger blînd./ Și să-mi rămînă săptămîni/ În al meu gînd./ Și ochii tăi albaștri mari/ Să fie-ai mei./ Căci mi se pare, că-s în ceriu/ Privind în ei”), dar, din nefericire, nu se întîmplă nici baremi

atîta, „căci treci în drumul tău grăbit/ Neștiutor./ Că eu în urma ta rămîn/ Arsă de dor” (*Aș vrea...*). Nefericirea devine frecvent, ca aici, din comunicare, din receptare, dar poate veni și din intrigi care strică mersul idilei, din vorbe care o otrăvesc și duc la ruptură (un fel de interferență malițioasă, dar tot în comunicare): „Și sufletul tău frățioare./ A lunecat de lîngă mine./ Iubirea, ce ne fericise./ S-a stins, o simt atît de bine” – și totul din pricina unor bîrfe (*S-au rupt*). Nu-i multă epică a sentimentului în eroticele Elenei (dar e mult patos) iar schema adorantă inițială e trădată în favoarea unor scene mai domestice, dar, din nefericire, toate ratate. Ajunge însă și atîta pentru ca poeta să cultive, destul de harnic, elegia „inimioarei nerăsplătite”, a inimioarei dăruite, dar neprimite: „Nerăsplătită inimioară./ În suferințe fără nume./ Te-i trece tu – cum se petrece/ Cu tot ce-i bun în astă lume” (*Nerăsplătită*). Și e și mai destul pentru ca poeta să vadă totul în negru și să-și identifice viața amărită cu cerneala pustiirii interioare, făcînd o scriitură de decepții: „O, ce să pun dar pe hîrtie./ Decît o neagră îndoială./ Ș-acceași inimă pustie./ S-o plîng în slove de cerneală!” (*Îndoială*). Ca toți bunii romantici, și Elena își mută viața în liră pe care, firește, de necaz, vrea s-o zdrobească. Asta, se-nțelege, din credința că suferințele vin din blestemul lirei, iar zdrobirea acesteia devine o exorcizare în celălalt plan, al vieții. Fie că vrea, fie că nu, Elena face eminescianism orfic (desigur, cum poate): „Astăzi spînzuru-te-n cui./ Liră fără de noroc./ Tu te-ai spart în glasu-ți propriu/ În avîntul tău de foc./.../ Astăzi, cînd te văd cadavru/ Sinucis, (sic!) încep a rîde/ Ca nebunii, blăstămîndu-l./ El, că n-a vrut a-ți fi gîde” (*Lirei mele*).

Cu metodă, conștient și diligent, e urmat în cîteva piese Coșbuc (era numaidecît de datorie), pe motive de iubire țărănească; sună, printre suspinuri, și coarda națională, în iredență cerută de sus: „Ascultă-ne, o, și pe noi./ Și dă-ne mila ta, Prea Bune./ Cînd în genunchi Românii-ți cer/ Înaltu-ți scut pentru națiune” (*Rugăciune*). Versuri mai bărbatoase, prin temă, dar și prin amploare (cînd nu merg pe sprinteneala populară), umplu pînă la revărsare al doilea volum (despre care Duicu crede că „este net superior” primului), făcut din trei parcele. Prima e patriotică absolut, omagiind românii triumfători în primul război și cîntînd euforia dezrobirii și unirii: „Un cîntec nou s-avîntă din glia măcinată./ În el respir'o țară ce fost-a apăsată./ Sbucesce ca izvorul din stîncă cea de piatră./ Din basmul, ce strămoșii îl depăneau la vatră” (*Cîntec nou*). Poetă a neamului, corespondentă de vitejii, Elena se dedă acum satisfacției de eroism, culcînd dușmanii palancă la pămînt: „La Mărășești și la Oituz./ Ați fost eroi de epopeie./ De ploaie și de sînge uzi/ Și neamțul trebuie să pieie./ Bulgarului i-ați pus coliva./ În țara lui pizmuitoare./ Ce umilit de-acum veni-va./ Să se închine l'al vost soare./.../ Iar astăzi neamul lui Atila./ Să strînge el pe sine-n fiară./ Acei

ce nu știau ce-i mila./ Îngenunchiați vă cer iertare” (*Cîntați biruitori...*). Elanul acesta de războinică, de aedă de eroi, devine tot mai absolut și mai înfocat: „Să tremure-n a voastre mâini./ Dușmanii cei ucigători, -/ Să știe că sunteți Români./ Și neam de mari biruitori” (*Soldaților*). Firește, versul epopeic o îneacă ori de câte ori îl încearcă: „Carpați, voi v-ați aprins odată și ați ars în flăcări uriașe/ Și-a voastre coaste se-mpînziră în flori de sînge pătimașe./ Și gloanțele intrau în carne, cum cad pe cîmp mănoase ploi./ Plîngea măicuțele obidite, ce-au legănat la sîni eroi...!” etc. (*Carpați...*). E însă de admis că nu se putea trece fără riscuri de la lirismul de inimioară părăsită la cel de bătaie glorioasă.

„Izvorul inimii”, a doua parcelă, reia firul de inimioară, inimioară gata să se avînte în idilă (mai ales cu sprijinul elanului din natură), dar, din păcate, tot fără partener: „N-auzi cum ne cheam’afară./ Din copaci privighetoarea?/ S-asistăm la sărbătoarea./ Noptilor cerești de vară!//...// Dar nu-i nime în grădină./ Pe cărările uitate./ Numai inima mea bate/ Numai dorul meu suspină...!” (*N-auzi cum ne cheamă*). Suferința nu mai e însă neîntreruptă, căci poeta mai cîntă și de natură, caz în care reveria devine de la sine: „Surîde pajiștea-nflorită./ De clopoței și de bujori./ Pămîntu-i rai de fericire/ Cutrămurat de dulci flori”. Numai că, ce folos?!, căci în plină reverie a naturii, inima tot cu ale ei: „Svîcnește inima mai tare/ Și-și cere partea de dureri...!” (*Vara*). Căci inima Elenei e programată. Finalul e făcut din cîteva „poezii în proză”; tehnic vorbind, așa e. Estetic vorbind, e mai nicicum.

Opera:

Stropi de rouă, Editura Tribuna Poporului, Arad, 1902; *Din inima țării*, Poezii, Diciosânmărtin, 1923; *Poezii și poeme în proză*, Ediție îngrijită, studiu introductiv și notă asupra ediției de Serafim Duicu, Editura Tipomur, Tîrgu Mureș, 1995.

Referințe critice:

B. (Sebastian Bornemisa, în *Cosînzeanai*, nr. 9/1923; ***, în *Tîrnava*, 15 febr. 1925 (Diciosânmărtin); *** în *Telegraful Român*, nr. 13/1925; Gh. Cardaș, *Poezii și prozatorii Ardealului pînă la Unire (1800-1918)*, Antologie și studiu, Editura Universala Alcalay & co, București, f.a. /1936/; Lucian Predescu, *Enciclopedia Cugetarea*, București/1940/; E. Lovinescu, *Scrieri*. IV. *Istoria literaturii române contemporane*, Ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1973; Ilarie Chendi, *Scrieri*, II, Ediție, note și comentarii de Dumitru Bălăeț, Editura Minerva, București, 1989; Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor și publiciștilor români*, Editura Minerva, București, 1973; Elena Dunăreanu, *Literatura în „Telegraful român” (1853-1973)*, Biblioteca Astra, Sibiu, 1973; Nicolae

Comșa, Tudor Seiceanu, *Dascălii Blajului*, 1754-1948, Cuvînt înainte de Ion Brad, Editura Demiurg, București, 1994; Mioara Mincu, Elena Mironescu, *Dicționar Mondofemina*, Editura Alcor Edimpex, București, 1994; Ana Hinescu, Arcadie Hinescu, *Oameni de ieri și de azi ai Blajului*. Mic dicționar, Editura Eventus, Blaj, 1994; Nicolae Băciuț, în *Cuvîntul liber*, 4 nov. 1995; Răzvan Ducan, în *Cuvîntul liber*, 13 febr. 1999; Ana Cosma, *Scriitori români mureșeni*. Dicționar biobibliografic, Biblioteca Județeană Mureș, 2000; Al. Cistelean, în *Familia*, nr. 4/2009. (*Al. C.*)

Mihail Demetrescu

Demetrescu, Mihail, publicist și poet. A semnat și cu pseudonimul Mihail Dragoș. (Mai există un Mihail Demetrescu, prozator, repertoriat în cîteva dicționare, dar n-au nici o legătură. Cel de față nu figurează nici măcar în rigurosul *Dicționar* al Anei Cosma). Născut în 1894, la Burdujeni, jud. Botoșani. Decedat... (văd că nici Melinte Șerban, cu toată scrupulozitatea cercetărilor sale, n-a aflat nici data, nici locul). Provine dintr-o familie de muncitori feroviari. Absolvent al Universității din Iași, unde s-a format, zice el, „la focul și lumina învățăturilor zeilor tinereții noastre, Domnii A.C. Cuza și N. Iorga, *Maestrul și Apostolul*”. În perioada neutralității înființează, la Iași, ziarul *Ardealul nostru*, militînd pentru intrarea României în război. A colaborat, în timpul războiului, la *România* lui Goga și Sadoveanu. După război, a fost un timp profesor la Socola, iar între 1924-1940, la Tîrgu Mureș (a predat istoria și dreptul la Liceul „Al Papiu Ilarian” – dar și la Școala Normală - și la Liceul militar „Mihai Viteazul”). Trebuie să fi fost profesor bun, căci în 1932 i se acordă o gradație, iar în ’33 are deja două. La Școala Normală i-a fost profesor și lui Vasile Netea (pe care a vrut să-l exmatriculeze, din pricina unui articol critic la adresa prefectului liberal Virgil N. Bărcănescu, publicat în *Patria* clujeană; Mihail Demetrescu a făcut și el politică liberală), care zice că „era un bărbat înalt, bine legat, cu un profil roman, dominat de ochelari fumurii”; elevii-l porecleau, din pricina șubei pe care-o purta, Petru cel Mare (la Socola îl porecliseră Attila). Participant activ la viața culturală și politică a orașului, Mihail Demetrescu a fost redactorul mai multor publicații mureșene (de orientare liberală): *Gazeta Mureșului* (1931-1938, „foaie săptămînală pentru răspîndirea culturii în popor”), *Viitorul Mureșului* (1925-1926, ziarul liberalilor, săptămînal), *Renășterea Națională* (1940); iar împreună cu Gh. Șt. Popescu a condus *Povățuitorul școlărimii* (1937-1938, „publicație bilunară pentru informarea și îndrumarea tinerimii școlare”). A condus, de asemenea, revista *Șoimii*, a elevilor Liceului militar. A colaborat și la *Progres și cultură*, (1933-1938, „revista Asociației Învățătorilor

români din Mureș”). În 1933 publică o *Istorie* didactică a lumii și un ghid-monografie a Tîrgu-Mureșului – *Un oraș demn de văzut* (reluată și amplificată în *Tîrgu Mureș, istoric, instituții, monumente*, din 1936). Poeziile scrise în tinerețe, pe perioada războiului, le-a editat abia în 1939, în placheta *Pe urmele strămoșilor*.

*

Broșurica de versuri (scrise toate în timpul primului război, între 1916-1918) *Pe urmele strămoșilor* a „eminentului profesor de istorie” și „entuziastului publicist” – cum îl consideră Melinte Șerban – care a fost Mihail Demetrescu e dedicată „memoriei neuitaților mei prieteni și camarazi de crez și luptă naționalistă: Bădărău-Tomșa, Theodor Lăzărescu, Ștefan Petrovici, morți, ciuruiți de gloanțe și sfîrtecați de obuze, pe cîmpul de onoare.” Pe cît de patetică e dedicația, tot pe atît de patetice sunt și versurile, despre care chiar și autorul zice că „n-au pretenții literare.” Sunt, ce-i drept, versuri ocazionale, versuri de implicare, trezire și mobilizare, dar nu neapărat ale unui poet. (Vasile Netea crede că-s „versuri lirice în maniera vechilor trubaduri din specia lui Dimitrie Petrino, Carol Scrob sau Teodor Șerbănescu”, dar nu poate fi vorba de cele din plachetă, care nu-s nici pe departe așa). Două dintre poeme au apărut în *Ardealul nostru*, iar restul – zice Mihail Demetrescu – în *România* lui Goga și Sadoveanu. În contextul epocii și-n cadrul poeziei militante de atunci vor fi avut, cu siguranță, alt ecou și rost. Pe tonul lui Goga, și Mihail Demetrescu pune poezia să cheme țara la luptă și cîntă de suferință, ură, răz bunare și eroism. *Rugăciunea* din „primăvara anului 1917” nu cere alta decît dreptul la răz bunare, oricît de tîrziu ar veni acesta: „Stăpîne veșnic, ziditor de astre,/ Din veșnicia strălucirii tale,/ Privește-ne: cu trupul frînt de jale./ La tronul tău de slavă și mărire,/ În cea mai mare-a Ta sărbătorire,/ Ți-aducem jertfă lacrimile noastre./ Că-n sufletu-ni atît ne mai rămase...// Și dacă-n ziua judecății drepte,/ Cînd pînă-n vîrf va fi umplut paharul,/ Uitînd povața-Ți blîndă din Scriptură/ Ca celui rău mereu să i se ierte/ Vom răsplăti durerile și-amarul/ Dușmanului prădalnic și nemernic/ Cu cea mai cruntă și aprinsă ură./ Tu, iartă-ne, Stăpîne bun și veșnic...”. Pe cît poate, Mihail Demetrescu se ține de poalele lui Goga și face schițe de cruntă suferință națională: „O, țara mea, o, mama mea vitează,/ Cu nume dulce și bogat pămînt/ Hrănit cu-atîta sînge și sudoare,/ Te-au prins în lanțuri hoardele barbare/ Și-n două trupul astăzi ți l-au frînt...// Îngenunchiată-n mijlocul furtunii/ Te vād acum cum sîngerată stai,/ Îți smulge jalea gemete de moarte/ Și-ți flutură pe brațele deșarte/ Risipa caldă-a părului bălai...// Îți bea în pace partea ta de fiere/ Și du-ți senină crucea spre calvar,/ Căci bucuria din dureri sencheagă,/ Și doar din noapte zorile răsăr” (*Țării mele*). Peisajul de suferințe și dureri e pus, firește, sub semnul iminent al mîntuirii și învierii, al renașterii la triumf,

iar în acest sens o lecție bună dă natura cu învierile ei repetate: „Învie iarăși visele sfărmate/ Și ne usucă plînsul de pe față/ Cu-nmugurirea frunzelor pe ramuri/ Și moartea caldă-a fulgilor de gheață!...// Slăvită fii deci veșnic, primăvară,/ Ce dai azi viață firii îngropate,/ Sub măreția-nvățăturii tale/ Îngenunchiez cu brațencruciate!” (*Din noapte...*). Reportajele de situație (cum e cea a exodului în Moldova) sunt și ele făcute pe partitură patetică, agravată cît mai retoric tocmai spre a lăsa speranța să fișnească, asemenea unei rachete, din fundul prăpastiei: „Sunt cei culcați în tihnă seara,/ Treziți în flăcări și ruine/ Și asvîrliți în toiul nopții/ Bieți cerșetori la uși străine./ Eri, fericiți, fără de grijă/ De greul zilelor de mîine,/ Azi rătăcind la întîmplare,/ Fără-adăpost și fără pîine./ Sunt îndrăgiiți nebuniei,/ Icoana cruntului război./ Sunt anonimele cadavre/ Găsite-n șanțuri și noroi” etc. (*Exodul*). Militant pentru dezrobirea Transilvaniei, și Mihail Demetrescu invocă și convoacă strămoșii pentru a-și mustra și trezi „nepoții”; iar cînd aceștia se trezesc și pornesc, eroismul dă-n clocot istoric: „Înspăimîntat și plin de grijă eu te priveam.../ Și-n nopți tîrzii/ De căutam în somn alinul, îmi răsăreau la căpătii,/ Din noaptea veacurilor duse, străbunii triști, veniți cu toții,/ Cu-aceeași mută întrebare, ce mă frîngea: – Ce fac nepoții?...//...//Dar te-ai trezit popor de țară, eroic și sublim norod./ Pe fruntea ta semeată pus-ai coroana grea de voevod,/ Pe umerii voinici zvîrlit-ai hlamida mîndrilor Cezari,/ Ți-ai prins de pieptul lat arama latinilor legionari” etc. (*Pe urmele strămoșilor*). Firește că, oricîtă ură ar sta să explodeze în inimile de român, cînd e cazul omenia triumfă, cum i se întîmplă acestei *Santinele* ce escorta niște prizonieri: „Se uita la ei cu milă, dar, la gîndul că acasă/ Poate-i mor ai lui de foame sub vrășmașa apăsare,/ Mila-i se schimbă în ură, și, cu cît pășea pe cale,/ Tot mai mult creștea întrînsul cruntul dor de răz bunare...// Pipăind cu grijă arma, se opri din mers o clipă.../ Ostenit, atuncea unul la pămînt se prăbuși;/ - Pîine – îngîină dușmanul... Mut, soldatul îi întinse/ Un dărab uscat de pîine, hrana lui pe-ntreaga zi”. Mai mișcător decît așa sacrificiu ce să fie?! Dar, cum spuneam, versurile lui Mihail Demetrescu nu erau pentru esteți; ele erau implicate într-o situație tragică și pot astfel justifica patetismul, retorismul, emfazele și ce mai au.

Opera:

Istoria lumii în tablouri sinoptice, Tipografia Corvin, Tîrgu Mureș, 1933; *Un oraș demn de văzut – Tîrgu Mureș*, Tipografia Pax, Tîrgu Mureș, 1933; *Tîrgu Mureș, istoric, instituții, monumente*, Tipografia Ardeleana, Tîrgu Mureș, 1936; *Pe urmele strămoșilor*, Gravuri în linoleum de Aurel Ciupe, Tipografia „Ardeleana”, Tîrgu Mureș, f.a. (1939).

Referințe critice:

Anuarul Liceului de băieți „Al. Papiu Ilarian” din Tîrgu Mureș, 1930-1931, întocmit de Grigore Ciorte, director, Tipografia „Ardeleana”, Tîrgu Mureș, 1932; *Anuarul Liceului de băieți „Al. Papiu Ilarian” din Tîrgu Mureș pe anii 1932-33, 1933-34, 1934-35*, întocmit de Dumitru Martinaș, director, Tipografia „Ardeleana”, Tîrgu Mureș, 1936; Melinte Șerban, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Dimitrie Poptâmaș, Mózes Júlia, *Publicațiile periodice mureșene. 1795-1972*, Studiu introductiv de prof. dr. Vasile Netea, Postfață de Dimitrie Poptâmaș, Biblioteca Județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000; Dimitrie Poptâmaș, *Philobiblon mureșean. O viață printre oameni și cărți*, Cuvînt înainte de Melinte Șerban, Fundația culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 2003; Vasile Netea, *Memorii*, Ediție îngrijită, introducere și indici: Dimitrie Poptâmaș, Cuvînt înainte: Dr. Florin Benghean, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2010. (AL. C.)

Traian Dragoș

Dragoș, Traian, poet. Născut la 20 febr. 1924, în Cerghid, jud. Mureș; decedat la 15 martie 1963, Tîrgu Mureș. Fiul preotului Octavian Dragoș și al Mariei, casnică. Școala generală în satul natal; urmează apoi (1935-1943) cursurile Școlii Normale de învățători din Blaj; devine apoi, în cadrul stagiului militar, elev al școlii de ofițeri de rezervă din Arad (1943-1945; ultimele două luni ale stagiului, pe front, ca sublocotenent). După încheierea războiului și cîțiva ani de peregrinări, urmează cursurile Facultății de drept din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” (absolvă în 1962). A fost redactor responsabil al ziarului tîrgu-mureșean *Înfrățirea* (apare în 1945, din 1946, sub numele *Ardealul nou*); din 1945, cînd se stabilește la Tîrgu Mureș, inspector școlar. Fiu de preot, cu dosar prost, e nevoit să facă ce poate. Ajunge director al Școlii generale din Șardul Nirajului (jud. Mureș) și profesor în Moșuni și Veța (jud. Mureș), între 1949-1955. În 1955 revine la Tîrgu Mureș și devine funcționar pe la diverse întreprinderi (e perioada în care face dreptul). A coordonat, din 1957 pînă la moarte, cenaclul tîrgu-mureșean „Liviu Rebreanu”. Boala care i-a curmat viața l-a prins lucrînd la un roman biografic despre Avram Iancu. A debutat în 1938; a colaborat la *Mureșul* (Tîrgu Mureș, 1946), *Ardealul* (Cluj), *Tribuna*, *Țara*, *Detunata*, *Unirea Poporului*, *Drapelul* (înainte de 1945), apoi la *Înfrățirea/Ardealul nou*, pînă la desființare (1952); după război, prezent în *Tribuna* și *Steaua*. George Togan anunță, în antologia sa din 1944, că ar fi avut în manuscris romanul *Taina spovedaniei* și *Răboj ardelean* (studii despre literatura ardeleană), precum și niște nuvele și poezii. Singurul volum a apărut postum,

în îngrijirea lui Iulian Boldea: *La capătul apelor*. Versuri. Selecție și Cuvînt înainte de Iulian Boldea, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 2000. Culegerea (folclor, dar și poeme de autor, între care și propriul *Iancu*) de „cîntece” și poeme dedicate eroului pașoptist a fost publicată, în 2001, de Vasile Dragoș, fratele poetului, profesor de istorie (*Cîntecele lui Iancu*, Fundația „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș). Prezent în antologia *Ne cheamă Ardealul (Cîntarea pămîmirii din urmă)*, realizată de George Togan (București, 1944); de asemenea, în antologia *Pagini mureșene* (Tîrgu Mureș, 1964).

*

În trei secțiuni tematice împarte Boldea poemele din placheta *La capătul apelor*, cuprinzînd ce s-a putut alege din cele rămase de la Traian Dragoș. Prima dintre ele – *Peisaj cu umbre* – se exersează pe motive și figuri eroice (ardelene, firește), luînd un ton viforos de la Aron Cotruș și organizînd – în cazul Avram Iancu – poemul ca oratoriu. Sunt – zice Boldea – „versuri tăioase, retorice, din care nu lipsesc suflul vizionar și grandilocvența patetică”. Poetul știe, de altfel, prea bine că rezonanțele cotrușiene nu-s chiar de temperamentul lui („Nu-i slova mea mustită furtunos/ Căci fiecare are-n scris un fel al lui”), dar un erou ca Iancu pretinde cîntare stihinică, așa că se încearcă și se mobilizează corespunzător: „Nu voi aicea versul pur să-ncearc, -/ Ci fluturînd războinic din peniță/ Să prind aprinse zări de răzmeriță/ Și peste munți să le azvîrlu: cerc” (*Iancu*). „Fluturatul războinic” ține – nu fără destule alte modulații (e versificație flexibilă) – douăzeci de secvențe epice, pe firul cărora e refăcută – sublimat – biografia eroului, între evocare și imn. Nu tot așa furtunos e cîntată Ecaterina Varga, dar nici de aici nu lipsesc versurile tăiate anume cu toporul: „– Un Horia-n fustele! - O eroină de salon! / Rîd grofi obezi cu frunți înguste/ Și stafidite tîrfe cu blazon/.../ Căci Istoria, nemernica, Istoria./ Le taie pofta cînd le-aduce-aminte/ De Doja, de țăpina lui Horia” (*Rîd grofi*). Cînd scrie pe istorie, poetul se simte moștenitor de martiri și de vocabular pietros, așa că-și îngroașă vocea teribil: „Am supt din sînul mamei laptele/ Și lacrima și foamea și istoria./ În ele era sîngele străbunului/ Ce-a ars cu Doja și-a murit cu Horia./ El ne-a lăsat cuvintele cu zgură/ Și-o inimă în care ni se zbate sînge și venin amestecat/ Cu ură” etc. (*Moștenire*). Toate aceste cîntări sunt, însă, doar rodul unei adaptări de temperament, o exaltare de temă.

Altminteri, poetul avea temperament mai blînd și chiar înclinații calofile, cum se vede în ciclul secund, *La capătul apelor*, unde gramatica lirismului trage spre elegia înflorită și spre melancolia cu decorațiuni frumoase: „Cu visul înflorit pe rană pribegesc pe rînd/ Spre nu știu care lumi cu ochii de tristeți./ Hei, cîte mohorîte, albe dimineți,/ Nu m-au găsit la geamul meu plîngînd” etc. (*Îngerii serilor tîrzii...*). Lirica aceasta „a eului” – cum zice Boldea – „reflexivă și afectivă în egală măsură”, dizolvă confesiunea în peisaj și ține, firește, un mic jurnal de anotimpuri (stări). Desenele de anotimp sunt date cu acuarele, dar poetul

are, în fond, percepția senzuală a misterului. „Dacă aş pune acum urechea pe asfaltul ud/ Sunt sigur că o să aud dinspre păduri/ Anotimpul planînd în alunecare albastră/ Şi seva urcînd în nervuri” (*April*). Cînd e mai destins, cînd îşi solemnizează mai puţin stările, senzualitatea imediată devine chiar partitura principală a figurației: „Fragile cîmpului: cercei,/ Trupul: unduirea lanurilor verzi,/ Ochii: ape în adîncul cărora te pierzi,/ Florile macilor: buzele ei” (*Vara din Anotimpuri în catren*). Nici *Toamna* nu-i mai puţin lascivă: „Sîinii – coapte gutui -/ Dinţii poftelor înfometaţi rup/ Din ele şi acest îmbietor trup/ Care se oferă oricînd şi oricui”. În genere însă, nu pe dezmăţul de simţuri apasă Traian Dragoş, ci pe solemnitatea reculegerii sau pietatea amintirii/evocării.

Eroticele din *Cîntec mut* sunt, cu discreție, o altă mică *elegie pentru floarea secerată*, transformînd absența în prezență: „Mi s-a părut că ai intrat şi am întins/ Braţele ca să ajung la tine.../ O mierlă şuguiu pe tonuri line./ Iar la geam melinul era nins” (*Nălucire*). Cele cîteva poeme elegiace (bocete decente) au distincția autenticității, dar cînd poetul se avîntă pe scări o face direct în retorisme: „Neliniştit îmi căutam iubirea./ Visător urcam înaltele/ trepte spre lună,/ coboram în spirale,/ încercam plutiri planate” etc. (*Şi eu neliniştit..*) (bineînţeles că iubirea era aproape, în vecini). Din puţinele rămase de la Traian Dragoş, şi mai puţine declină autentic o micro-partitură de stări.

Opera:

La capătul apelor. Versuri. Selecție şi Cuvînt înainte de Iulian Boldea, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureş, 2000. *Cîntecele lui Iancu*. Adunate de Traian Dragoş. Ediție îngrijită şi Cuvînt înainte de Vasile Dragoş, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureş, 2001.

Referințe critice:

George Togan, *Ne cheamă Ardealul (Cîntarea pătîmirii din urmă)*, cu 60 de gravuri originale de Marcel Olinescu, Bucureşti, 1944; Ella Dinescu, în *Ardealul nou*, nr. 2/1946; T. A. Enăchescu, în vol. *Pagini mureșene*, Din creațiile membrilor cercurilor literare, Casa Regională a Creației Populare, Tîrgu Mureş, 1964; idem, în *Cuvîntul liber*, 26 febr. 2000; Dimitrie Poptămaş, în *24 de ore mureșene*, 11 dec. 1997; idem, în *Recurs*, 28 aprilie 2000; idem, *Philobiblon mureșean. O viață printre oameni și cărți*, Cuvînt înainte de Melinte Șerban, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureş, 2003; Zeno Ghițulescu, în *24 de ore mureșene*, 2 martie 1999; Iulian Boldea, în *Tîrnava*, nr. 1-2-3/2000; Ana Cosma, *Scriitori români mureșeni. Dicționar biobibliografic*, Biblioteca Județeană Mureş, Tîrgu Mureş, 2000. (*Al. C.*)

Simeon Rusu

Rusu, Simeon, folclorist, publicist, dramaturg şi poet (semnează şi Rusu-Cîmpeanu). Născut la 22 mai 1902, în Archiudul de Cîmpie, com. Teaca, jud. Bistrița-Năsăud; decedat la 2 mai 1932, în Archiud. Provine, zice Valeriu Nițu, dintr-o „modestă familie de țărani”. Clasele primare în satul natal. Studiile gimnaziale la Reghin; tot aici le începe şi pe cele liceale şi le continuă la Orăştie (după desființarea gimnaziului din Reghin, zice Grigore Ploesteanu). Vasile Netea zice că a fost elev al nou-înființatului liceu „Floreă Bogdan” (devenit „Petru Maior”). Ca licean, activează în Societatea de lectură a elevilor, sub îndrumarea lui Dumitru Murăraşu, profesor pe atunci la Reghin; coleg şi prieten cu alt folclorist – Alexandru Borşianu, alături de care va publica o culegere de folclor; tot ca elev debutează şi în calitate de culegător de folclor, liceul reghinean publicîndu-i, în 1923, o primă culegere. În 1924, sub titlul *Scînteuțe* (cu prefață de Dumitru Murăraşu), îi apare, la Gherla, o altă culegere; va urma, în 1927, tot la Gherla, alături de Alexandru Borşianu, culegerea *Descîntece şi leacuri din popor*, iar apoi, în 1929, la Cluj, *Colinde din popor*. Mai publică şi alte culegeri: *Poveşti ardelenesti, Alte poveşti ardelenesti şi snoave*. În calitate de folclorist colaborează la *Izvoaraşul, Şezătoarea, Comoara satelor, Tudor Pamfile, Doina*. După absolvirea liceului, se înscrie la drept, la Cluj, iar după licență devine avocat la Reghin: aici activează în cadrul Astrei şi e redactor al revistei *Semănătorul* (între 1930-1931) din Reghin, în care îşi şi publică poeziile; publică o poezie şi în *Cosînzeana*, în 1925; redactează şi un buletin juridic popular. Inimos în valorificarea tradițiilor şi în ridicarea culturală a satelor, scrie şi o serie de „piese de teatru pentru popor”, cum le zice Valeriu Nițu, pe care le joacă pe scene săteşti (cu amatori, în vacanțele universitare) şi le scoate şi-n broşuri. Îi apar astfel *Pedeapsa păcatului* (Cluj, 1925), *În calea duşmanului* (Cluj, 1925), *Cîntecul cocoşului sau Moartea stelniței* (dialog, Cluj, 1925), *Drotarul* (monolog, Cluj, 1925), *Teofil* (monolog, Cluj, 1925), *Vrăjitoarea* (comedie în versuri într-un act, Cluj, 1925), *Şolomonarul* (monolog, Cluj, 1926), *Primărița* (comedie în două acte, în dialect cîmpinean, Cluj, 1926) ş.a.. Lucra la un roman – *Paserea morții* (din care a apărut un fragment în *Semănătorul* reghinean, în 1931) – cînd l-a surprins moartea. În 1930 şi-a publicat, la Reghin, singurul său volum de poezii: *Flori de mai*. A fost, zice Melinte Șerban, „unul din cei mai importanți folcloriști de pe aceste meleaguri” şi, totodată, „un sfătuitor al poporului, povăzuitor, om de acțiune.”

*

„Duoase creații lirice”, după cum zice Vasile Netea, sunt *Florile de mai* ale lui Simeon Rusu (considerat

și de Melinte Șerban un „poet de o duioșie caldă”). Asta numaidecât, căci poemele, după cum remarcase imediat Al. C. (probabil Al. Ciura) în *Societatea de mâine*, volumul reprezintă „un mănunchi de sentimente gingașe, sincere, mișcătoare.” Sunt multe prestații de duioșie în placheta scoasă înainte de moarte (și „bănuindu-și – după Netea – sfârșitul prematur”), chiar dacă majoritatea poemelor sunt din liceu și studenție. E, în primul rînd, un mic ciclu „familiar”, cu poeme închinare părinților, dar și celor trei surori (Ileana, Domnița și Maria), toate vibrînd în duioșie și gingășii fraterne: „De mic, tu m-ai purtat în brațe./ M-ai legănat și mi-ai cîntat./ O, cum să-ți răsplătesc acum/ Iubirea-n car’ m-ai înfășat!” etc. (*O, cum să-ți răsplătesc*). Recunoștință și dragoste filială aproape religioasă se varsă și-n poemele dedicate mamei, cu un sentimentalism necenzurat și-n versuri a căror naivitate e scuzată doar de inundația afectivă: „Te văd, o, mamă scumpă, cum plîngi de-un timp încoace/ și palida ta față ca floarea s-ofilește.../ Vezi, holdele pe cîmpuri încep, mamă,-a se coace.../ O, nu mai plînge, mamă, că lumea-mi se-negrește” etc. (*Te văd, o, mamă...*). Tot în duioșie, net sămănătoristă, sunt înecate și evocările de natale: casa, satul, cîmpia, plus copilăria. Ca la toți sămănătoriiștii (Simeon Rusu chiar era, literalmente, un sămănătorist tardiv, deși doar de la *Sămănătorul* de Reghin), casa bătrînească, a copilăriei, e reper de nostalgie tot mai lăcrimoasă: „O casă, cu obloane verzi,/ la margine de drum de țară;/ în jurul ei,/ mălini/ și crini,/ e cea mai scumpă-a mea comoară./ Aici supt-am la sînul mamei/ cei mai dulci stropi de lapte-n viață;/ aici am învățat să plîng,/ să rîd,/ să cred/ și să visez...” etc. (*Cuvîntul cel mai sfînt din lume*). Iar plaiul natal rămîne totdeauna un refugiu paradisiac, un colț mîngietor: „Eu am un colț de țară din lumea asta rea,/ în care orice floare-mi zîmbește ninsă-n soare/ și paserea mai dulce îmi cîntă-n rîmurea/ și oamenii mă cată mai drag în sărbătoare” etc. (*Eu am un colț de țară*). E, firește, „o caldă închinare locurilor natale”, cum zice Melinte Șerban, numai că toate cîntările lui Simeon Rusu sunt veleitare și rămase grav în urma momentului literar. Tot în revărsări de duioșie sunt tratate și cele cîteva picturi de natură, în care poetul are prilej de compătimire (și, firește, în ascuns, de autocompătimire) cu victime: „La margine de codru, cu aripi frînte-n sînge,/ un pui de rîndunică tot piscuie și plînge./ Din ochii-i mici și negri, sub umedele-i pene,/ un șir amar de lacrimi i se preling prin gene” etc. (*La margine de codru...*). Așa cum se-ntîmplă însă cu toate aceste devoțiuni pioase ale sămănătoriiștilor, ele sunt și prilej de reverie și prilej de elegie, căci poeții de acest soi suferă irezolvabil trauma dezrădăcinării. Și Simeon Rusu după ei: „Cîmpia mea, cu flori și fluturi/ și cu izvoare reci ce cîntă,/ din zări tengîna pui de vulturi/ și-n iarbă greieri se frămîntă;/...//... dar cerul tău, cîmpie scumpă,/ nu mai e cerul de-altă dată;/ nici fluturii nu sunt aceiași,/ nici casa mea nu-i cea lăsată” (*Cîmpia mea*). Și mai ireversibilă melancolie

îl prinde pe poet, firește, cînd își amintește de copilărie, dusă și ea cu tot ansamblul paradisiac: „O, vino iar, copilărie!/ Și adă-mi zilele cu soare/ s-alerg zburdalnic pe răcoare,/ cu capul gol, să prind la fluturi,/ s-arunc cu pietri după vulturi./ O, vino iar, copilărie!...//...// Din ceața anilor în noapte,/ nu se mai simt a tale șoapte.../ Ești în sicriu, copilărie!...” (*O, vino iar...*). În general însă orice popas în sat devine cauză de reverie și idilism: „În vraja razelor de lună/ doinesc păstori pe culmi de deal;/ în vale curg izvoare line,/ pe cer rîd mii de ochi de-opal” etc. (*Ce ești tristă?*). Cînd e vorba de plaiul natal, toate eufemismele vin de-a valma.

Normal că și Simeon Rusu suferă dublă traumă de înstrăinare, căci nu se rupe doar de plai și casă, ci și de drăguță, pe care o regăsește schimbată (dar în bine) la revenirea din rătăcirii dramatice: „La despărțirea noastră erai copilă mică,/ nici flori nu știai rupe din straturile vieții./ Blajină, mlădioară, sfioasă și senină,/ zîmbiri de auroră-ți jucau pe chipul feții...//...// Și... după-atîta vreme, înfrînt, îți bat la ușă,/ cu inima zdrobită și-otrăvă în priviri.../ De ce-ai rămas ca stîncă ... și după-un lung suspin/ ți-a-ncremenit pe buze o roză de zîmbiri?” etc. (*Reîntors*). Face și gesturi radicale de ruptură, în speranța c-o va uita (firește că exorcizarea nu reușește): „Iubito, ți-am aprins portretul/ și-mi pare-atît de rău acum,/ parcă mi-a ars un colț de suflet/ aprins de-un vagabond în drum” etc. (*Portretul*). Ba mai rău, sentimentul se agravează și poetul o duce-ntr-o suferință continuă și acută, pusă-n romanță: „În suflet o scînteie-mi moare/ și inima cumplit mă doare.../ tîrziu... și ploaia-n geam dă drept;/ o, cît te-aștept, o, cît te-aștept!// Durerea-i rea și dorul greu/ și-n plîns... trudit... te-aștept mereu...” (*Te-aștept*). Se exersează la fel de sentimentaloid și-n variantă mai simbolistă: „În ochii-ți mari și înțelepți/ ceascund enigmatice astrale,/ s-or fi tăind cărări de vis.../ și nu-ți dai seama/ cum se bat/ și cadențat/ în tic-tac-at/ trec clipele-albe-n negru abis/ cînd eu te-aștept... (și tu m-aștepți?)/ De prin Groenlandele polare, / ori Elyseu cu flori de soare,/ de unde vii,/ de nu mai vii?” etc. (*Răvaș*). Nu-i chiar singurul puseu simbolist, căci și *Unei necunoscute* poate trece ca aproximativ simbolistă (măcar prin temă, dacă nu și prin tratație: tristețea femeii de consum – sau de voluptate – căreia i-a trecut momentul de glorie). Altfel, conceptul de femeie, expus în *Ți-o fi păcat*, pare a fi cel al femeii fatale, seducătoare absolut și crudelă: „Gonită din grădina sfîntă,/ cu ochii de safire rare/ – rubinul buzelor momeste –/ tu porți ispitele-n cărare/ și-n calea ta cresc flori plăpînde,/ mireasma cărora te-omoară/ sunt florile atîtor chinuri/ ce-n suflet faci de se strecoară./ De cînd din Paradis ești scoasă/ tu suflet mult ai sîngerat” etc. Un pic de epică erotică, făcută din mici incidente de sentiment, are, totuși, Simeon Rusu. În orice caz, culege, după cum zice nota din *Societatea de mâine*, toată „mierea și fierea bucuriilor și adversităților prin care a trecut.” De aceea i se și transmit „felicități neprecupețite”.

Pioșeniile de plai și de casă au, firește, un încadrare religioasă propriu-zis, căci Simeon Rusu își depune suferința la divinitate: „Părinte, robul tău căzut, învins,/ cu lacrimi pe gene ți se-nchină.../ Mi-e sufletul de oboseală stins/ și trupul mi-e zdrobit de nehotărâre.../ Să port și eu o cruce, mi-a fost dat/ și în genunchi să sui Calvarul greu.../ Părinte bun, sunt zmoală de păcat,/ dar iartă-mă... zidirea Ta-s și eu” etc. (*Rugă*). Deși nu-s multe (nici nu erau cum), poemele de interpelare a divinității sunt dintre cele mai autentice, cu o „sinceritate” pusă direct în ecuația fervorii și smereniei: „Doamne, Doamne,/ altarul Tău, demult eu nu-l mai cat;/ și sufletu-mi petrificat/ uitat-a să se-nchine./ Legea Ta, cuvîntu-Ți sfînt/ le-am frămîntat adînc în tină;/ și-acum din miile de căi,/ nu mai știu drumul către Tine;/ și ceața nopților la sîn mă strînge.../ Doamne, Doamne, cată-nspre țărîină/ și-ascultă-o creatură-a Ta cum plînge” (*Psalm*). Crescut în sămănătorism, Simeon Rusu n-avea cum să nu fie un poet de euforii și nostalgii ale natalelor; dar fondul de melancolie al acestora devine mai grav, mai puțin clișeistic, prin presentimentul morții (discret valorificat, totuși, chiar dacă poetul se trece din oficiu printre victimele unei lumi rele).

Opera:

Colinde, Tipografia Anca, Cluj, 1924; *Scînteuțe. Poezii populare* (Balade și chiuțuri), Prefață de D. Murărașu, Editura Librăriei A. Todoran, Gherla, 1924; *Cîntecul cocoșului* (dialog), Cluj, 1925; *Drotarul* (monolog), Cluj, 1925; *În calea dușmanului* (tragedie istorică într-un act), Cluj, 1925; *Pedeapsa păcatului* (tragedie istorică în două acte), Cluj, 1925; *Teofil* (monolog în versuri), Cluj, 1925; *Primărița* (comedie în două acte, în dialect cîmpinean), Cluj, 1925; *Ștefan și Victoria* (dialog), Cluj, 1925; *Petecul lîngă spărtură*, (monolog), Cluj, 1926; *Zmeul l-a înșurat* (monolog), Cluj, 1926; *Vrăjitoarea*, (comedie în versuri într-un act), Cluj, 1926 (ediția a II-a, Cluj, 1932); *Descîntece, farmece și leacuri din popor pentru boli omenști și de animale* (împreună cu Alexandru Borșianu), Tipografia Aurora – A. Todoran, Gherla, 1927; *Povești ardelenesti*, Tipografia Aurora-A. Todoran, Gherla, 1928; *Șloim din Maramureș* (monolog), Cluj, 1928; *Toderică bețivul* (monolog), Cluj, 1928; *Șolomonarul* (monolog în versuri), Cluj, 1929; *Flori de mai*, Reghin, 1930; *Alte povești ardelenesti și snoave*, f.a.

Referințe critice:

I.F. Archiudean, în *Cultura poporului*, nr. 145/1926; Al. C. (Al. Ciura), în *Societatea de mâine*, nr. 23-24/1930; Aurelian Borșianu, în *Gazeta Mureșului*, nr. 19/1932; Nicolae Albu, în *Glasul Mureșului*, Tîrgu Mureș, nr. 1/1934; Al. Ceușianu, în *Progres și cultură*, nr. 9/1934; Serafim Duicu, în *Steaua Roșie*, Tîrgu Mureș, 16 sept. 1967; Valeriu Nițu, în: Ioan Chiorean,

Ladislau Koczian, Valeriu Nițu, Grigore Ploesteanu, *Figuri mureșene*, II, Tîrgu Mureș, 1973; Iordan Datcu, S.C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979; Mariana Ploesteanu și Marin Șara, în *Gazeta Reghinului*, nr. 12/1994; Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. II, Editura Saeculum I.O., București, 1998; Teodor Tanco, *Dicționar literar 1639-1997 al județului Bistrița-Năsăud. Autori, publicații, societăți*. Postfață de Petru Poantă, Editura Virtus Romana Rediviva, Cluj, 1998; Grigore Ploesteanu, în: *Reghinul cultural*, II, Studii și articole, Coordonatori: dr. Grigore Ploesteanu și Marin Șara, Inspectoratul pentru cultură al județului Mureș, Biblioteca orașenească Reghin, 1990; Melinte Șerban, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Ana Cosma, *Scritori români mureșeni. Dicționar biobibliografic*, Biblioteca județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000; Vasile Netea, *Memorii*, Ediție îngrijită, introducere și indici Dimitrie Poptămaș, Cuvînt înainte Dr. Florin Bengean, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2010. (Al. C.)

Vasile Al-George

Al-George, Vasile, poet, traducător, publicist (semnează și V.A.G.). Născut la 24 febr. 1895, în Sîngeorz-Băi (Bistrița-Năsăud); decedat la 18 martie 1960, București. Fiul lui Leon Al-George și al Mariei (n. tot Al-George), țărani de etnie romă. Fratele poetului Ion Al-George și tatăl orientalistului Sergiu Al-George. Mai avea un frate, Flore (era cel mai în vîrstă), care a fost profesor la Liceul Militar din Tîrgu Mureș. În Sîngeorz, zice Lucian Valea, frații erau cunoscuți drept „feciorii Vilichii”. Școala primară în Sîngeorz; gimnaziul (clasele I-IV) și primele clase liceale la Gimnaziul fundațional greco-catolic din Năsăud (1905-1911). Probabil studii liceale (clasele VII-VIII) continuate la Blaj (Teodor Tanco zice că nu-i sigur; celelalte dicționare dau faptul ca pozitiv). În 1912 se stabilește la București și se înscrie la cursurile Conservatorului de muzică și declamație (pe care le absolvă). În paralel, își ia și licența în drept. Participă ca voluntar în primul război și absolvă Școala de ofițeri de infanterie din Botoșani; ia parte la luptele de la Mărășești, unde e grav rănit (va rămîne cu o invaliditate de 80%). După Unire, lucrează o vreme la Cluj, ca funcționar și ziarist, iar în 1921 se mută la Tîrgu Mureș, ca director al Casei Cercuale a Asigurărilor Sociale. La Tîrgu Mureș editează ziarul *Mureșul*; tot aici, între 1926-1929, este director și redactor responsabil al săptămînalului *Astra*. Se mută din nou la București și este, pînă în 1940, funcționar în Ministerul Muncii și în Ministerul Instrucțiunii. A debutat la 15 ani, cu poezii, în *Musa someșană* din

Năsăud. Tot atunci (1910) îi apar poeme și în *Foaia interesantă* din Orăștie. Colaborator la *Glasul libertății* (Cluj, redactor-șef în 1920), *Voința* (redactor, 1921; Cluj), *Flacăra* (București), *Cosânzeana*, *Ramuri*, *Cele Trei Crișuri*, *Familia*, *Progres și cultură* (Țirgu Mureș), *Luceafărul* (Budapesta), *Țara noastră*, *Societatea de mîine*, *Evoluția* (foarte frecvent, i se dă și fotografia pe coperta nr. 3/1922, în galeria „scriitorilor ardeleni”), *Gîndirea* (aici e printre fondatori și colaborează intens, cu poeme și traduceri din maghiară, în primele numere), *Darul vremii*. Editorial debutează cu *Pămînt* (Tipografia Dr. S. Bornemisa, Cluj) în 1922. Acesta rămîne singurul său volum. Poemele personale sunt întregite cu cîteva traduceri (Longfellow, Merejkovski, Szép Ernő, Mihail Babits, fiecare cîte o piesă). E prezent în *Ūj román költők antológiája* (apărută la Oradea, în 1922), lîngă Goga, Blaga, Minulescu ș.a.. În 1916 a publicat, la Editura Librăriei H. Steinberg din București, o traducere din Jókai Mór (Mauriciu Iókey e echivalența numelui): *Îngerul vîrsării de sînge*. A mai tradus și din Ady Endre, Petőfi; ba chiar și, din maghiară, *Mahabharata* (traducere rămasă în manuscris). De numele lui, zice Melinte Șerban, „sunt legate primele manifestări jurnalistice în limba română la Țirgu Mureș.” Valea îl vede, pe la 47 de ani, destul de pregnant, de nu chiar impresionant: „Purta un palton de stofă englezească, guler de blană, căciulă de nutrie și baston. Figura lui avea un ciudat aer străin, oriental. Ochi adînci și negri, sprîncene stufoase, buze senzuale, fruntea potrivit umbrită de părul aflat sub o zodie a grizonării. /.../ Din prima clipă cînd l-am văzut, mi se păruse o insolită apariție din lumea crailor mateini, răspîndind în jur o atmosferă distinsă sau crepusculară”. Despre poet, zice că „nu s-a luat în serios” și „așa a rămas de căruță”.

*

Autorii fișelor de dicționar dedicate lui Vasile Al-George, cu toții ardeleni, combat plasarea poetului (și încă la grămadă) printre sămănătoriști (sau neo), făcută dintr-un condei de E. Lovinescu. Ilie Radu-Nandra l-ar aduce mai aproape de simbolisti, întrucît, constată el, „spațiul preferat al poetului este în esență cel citadin, cu parcuri, muzici și alei, care se asociază, în manieră bacoviană, cu obsesia morții”; tot cam pe acolo l-ar ține și Teodor Tihan, căci și în lectura sa Vasile Al-George „depășește” sămănătorismul ardelean în măsura în care „versul se lasă mișcat de sensibilitatea unui spirit modern, trecut prin filieră romantică și simbolistă”; ceva bacovianism e valabil și pentru Tihan, căci și el evidențiază faptul că „gesticulația sa lirică o amintește pe cea bacoviană”, deși totul e bruiat de un excesiv „verbiab abstract”. Sunt însă și ardeleni care-l acceptă ca sămănătorist întîrziat; bunăoară, Vasile Netea, care credea că poetul cultiva „mai mult lirica neosămănătoristă”, deși cu „o notă revoluționară”, mai cotrușiană. Și Melinte Șerban îi consideră poezia „mai

mult neosămănătoristă”, dar îi mută „meritul esențial” în „strădania de animator de publicații și om de cultură”. La drept vorbind, poetul e în mai multe feluri, deși în nici unul dintre ele în mod consistent. Va fi fost poate din pricina „formidabilului material de inspirație” de care dispunea, după cum zice Sebastian Bornemisa, și pe care l-a împrăștiat într-o „imensă bogăție de imagini fermecătoare” (oare-n ce sens „fermecătoare”, că poetul nu lucra cu prețiozități, ci mai degrabă în groțești?). „De statură potrivită, brunet, cu fața uscățivă” și cu „ochi melancolici” ce „parcă lăcrămau întruna”, cum i se părea elevului Netea (fiind primul poet în carne și oase cunoscut de acesta), Vasile Al-George își istovește vîna lirică pe la 40 de ani (Netea zice că ultimele poezii publicate erau cele din *Progres și cultură* de prin 1935). Volumul său, cu coperta pămîntie (probabil intenționat), e improvizat în toate felurile: și în privința cuprinsului (fiind o selecție din ce avea) și în privința aspectului editorial. Se vede că sponsorizarea lui Petru Groza (cărui poetul îi închină cartea în recunoștință) n-a fost cine știe cît de generoasă. Eteroclită, selecția tolerează, într-adevăr, în arcul ei note de tot divergente, mergînd de la piese de deprimare bacoviană (dar nu mai mult de două-trei) la piese simili-cotrușiene de revoltă (și astea doar vreo două). Și unele și altele sunt însă pur incidentale și nu pot fi crezute definitorii. Cele în ton bacovian (*Sub cer de plumb* și *Țirziu*) sunt pure decalcuri: „Sub cer de plumb.../ O zi de toamnă.../ Pe-ntinsul unui cîmp pustiu.../ Lugubru filfîie prin aer tăcerea,/ Ca-ntr-un sicriu.../ În mijloc rugul stins.../ În zare dispăre cel din urmă stol.../ Mai fioros rămîne cîmpul,/ Mai fără margini,/ Și mai gol...” etc. Numai că Vasile Al-George nu rezistă la austeritatea pură a notației, la normativul umil al minimalismului și o întoarce repede în cugetări elegiace colorate eufemistic: „Palid mort, prin parcul care înserarea o destramă/ Cu crengi negre, glasul toamnei și-al pustului mă cheamă.../ Nici un pas în a mea urmă, nici un foșnet, nici un glas.../ Foc sub gene, noapte-n gînduri, gol în suflet mi-a rămas.../ Risipita tinerețe, al visărilor tezaur,/ Adîncimile albastre-o plîng cu lacrimi de aur...” (*Țirziu*). La meditații îl trage ața, la cugetări pe temă, rezolvate toate între bombastic și banal: „În tine-ncepe visul și tot în tine moare,/ Stăpînitor pe toate tronînd din început,/ E-o frunză universul în marea ta vîltoare,/ În care viitorul se-neacă în trecut” etc. (*Timpul*). Meditațiile de acest soi, închinare la principii și stihiale, trebuie să fi fost un proiect mai elaborat (poate cu intenție expresionistă), căci beneficiază de retorica lor și *Marea* și *Focul* și *Pămîntul* și *Soarele*. Toate sunt, firește, în proiecție alegorică, fiecare element fiind un filtru de verificare a propriului temperament sau a propriei stări. Marea, desigur, e cu zădărnica, nestatornicia și destrămarea visurilor: „Cu fiecare undă, neodihnită Mare,/ În fluxul tău albastru spre ceruri urci un gînd,/ dar valurile tale recad în depărtare,/ Și visurile

mele se spulberă pe rînd,/ Cu fiecare undă, neodihnită Mare” etc. Focul, se-nțelege, cu extazul, cu extaticile, dimensiune în care se propune și poetul: „/...// Te știu, te simt, și sîngerez, scînteie!...// Tu te-ai născut în mine și mi-te-aprinzi în sînge./ De flacără mi-s ochii, și buzele de jar,/ Hlamida ta de pară în jurul meu se strînge/ Și toate ale mele din tine mi se par...// 'Naintea Ta, Părinte, în pulbere m-aștern,/ Prin Tine mă simt frate cu soarele etern...”. Pămîntul, din contră, e bolovanul legat de suflet, cel care nu-l lasă pe poet să zboare: „Ce strîns mă ții legat de tine,/ Oprindu-mi ori și ce avînt!/ Aș vrea să zbor, aș vrea să cînt,/ Dar strîns mă ții legat de tine./ Pămînt, nesimțitor pămînt!...” etc. Extaze mai dă doar iubirea (e un mic ciclu separat, „pentru Nina”), și ea cu foc („Flori de gheață ard pe geamuri/ Dar în suflet flori de foc” etc.), dar și cu disperări crunte de afită așteptare și absență („Pustiul mă apasă greu/ Și gînduri triste mămpresoară.../ Te cată sufletu-mi mereu./ Cum caută pe Dumnezeu/ Acei ce gata sunt să moară...// Dar unde ești?... Zadarnic cată!” etc. În orice caz, iubirea-i fatală, dureroasă pe cît de extaziantă: „Iubire,/ Pumnal de aur./ Te-ai înfipt în inima mea!.../ Din sîngele ce-a curs,/ Au înflorit flori roșii ca răsăritul soarelui” etc. (*Pumnalul de aur*). Nu-i, însă, multă dragoste în poeziile lui Vasile Al-George, căci, deși poetul e un *trăirist*, mereu fuge la reflecții pe teme (inclusiv pe tema iubirii).

Altfel, cînd face instantanee de stare îl găsim în toate dispozițiile, dar mereu cu fața la declamația de emfaze; iată-l, bunăoară, revoltat absolut, dar cu fotografie de erou stihial: „Pe Dumnezeu/ L-am smuls din suflet și l-am îngropat,/ Să nu mai cred în nimeni de-acum!/ Străin și singur pribegesc pe drum/ Cu ochi pierduți, cu pieptul sfîșiat,/ Spre zările de neguri și de fum...// În sufletu-mi acuma suflă vîntul,/ Cempreunează cerul cu pămîntul;/ Și ca din harpă a pornit cîntarea/ Ce-o-ngîină codrul și o geme marea...” etc. (*Singur și străin*). Sau sentimental, ca-n romane preminulesciene: „În seara-aceea parcul verde se înnegrise de lumină,/ Flori albe îi pătau culoarea, o muzică plîngea-n surdină/ Iar noi tăcuți, pe vechea bancă, cu fața palidă ca luna/ Uitați de toți, uitînd de toate, ședeam mai triști ca totdeauna...” etc. (*O muzică plîngea-n surdină*). Cel mai des poetul e însă trist și revoltat (pe partea socială) – și atunci denunță nedreptatea cam ca la Cotruș: „Noi suntem frați, sărman miner,/ Deși n-avem aceeași mamă;/ Săpăm adînc, săpăm mereu/ Și nimeni nu ne bagă-n seamă...// Și-n timp ce noi, cu trup, cu suflet,/ Zvîrlim în lume bogăția/ Ne mor de foame copilașii/ Și goi ne lasă sărăcia...” (*Minerii*). Pastelurile, însă, sunt liniștitoare, chiar dacă reproduc drame meteorologice (care devin negreșit alegorii, se-nțelege) și nu-s dispuse ca descripții de reverii. Picturalitatea lui Vasile Al-George e, în general, „realistă” (deși peisajele de natură-s mai duioase, mai cu fior sămănătorist) și poetul se dedă chiar și la tablouri directe de real: „Tîrziu de

toamnă... Bucureștii-se-neacă-n ceață și în fum,/ Sub cer de plumb castanii galbeni își scutur' frunzele pe drum.../ iar felinarele-nșirate de-a lungul străzii sunt lumini/ Ce radiază slab ca-n chipuri coroana sfinților creștini...// Cu dese clinchete de clopot răsar tramvaele, și pier -/ Scînteii albastre-n depărtare... și fum între pămînt și cer...” etc. (*Miserere*). Firește că notația nu-i o poetică în sine, ci totdeauna pusă în serviciul unei compasiuni sau alegorizări. Dar uneori – ca-n *Bilciul* – e exersată și ca artă în sine. Destul de pompos e tradusă experiența de război (în biograficul poem *În noaptea aceasta*), prinsă într-un scenariu existențial mai amplu (și cam lugubru în motivul central, al craniului ce vine peste poet), dominat de sentimentul morții și al despărțirii: „Simt rece cum s-apropie un craniu,/ Cu dinți neregulați, cu orbite-adînci/ Și rîsul lui îmi scade-ncet puterea./ Uscate brațe mă cuprind... Le simt/ Și simt în suflet un sărut la fel/ Cu-al tatii, ce mi-l dete la plecare...”. E o mică învălmășeală de formule și atitudini în poezia lui Vasile Al-George, așa că poetul poate fi tras în toate părțile, după preferință.

Opera:

Pămînt. Poezii, Tipografia Dr. S. Bornemisa, Cluj, 1922.

Referințe critice:

Dr. S. B. (Sebastian Bornemisa), în *Cosînzeana*, nr. 22/1922; Iosif E. Naghiu, în *Vatra* (Năsăud), nr. 2/1935; Onisim Filipoi, în *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966; *Documente literare*, I, Ediție de Gh. Cardaș, Editura Minerva, București, 1971; Teodor Tanco, *Virtus romana rediviva*, Comitetul Județean pentru cultură și educație socialistă, Bistrița, 1973; idem, *Virtus romana rediviva*, IV, Memoria istoriei, Comitetul Județean pentru cultură și educație socialistă, Bistrița, 1981; idem, *Dicționar literar 1639-1997 al județului Bistrița-Năsăud. Autori, publicații, societăți*. Postfață de Petru Poantă, Editura Virtus Romana Rediviva, Cluj, 1998; Ilie Radu-Nandra, în *Dicționarul scriitorilor români*, A-C (Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, coordonare și revizie științifică), Editura Fundației Culturale Române, București, 1995; Melinte Șerban, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Ana Cosma, *Scriitori români mureșeni. Dicționar biobibliografic*, Biblioteca Județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000; Teodor Tihan, în *Dicționarul general al literaturii române*, A-B, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004; Lucian Valea, *Alți oameni pe care i-am iubit*, Editura Pergamon, Bistrița, 2006; Vasile Netea, *Memorii*, Ediție îngrijită, introducere și indici Dimitrie Poptămaș, Cuvînt înainte Dr. Florin Bengean, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2010. (*Al. C.*)

Aurel Holircă

Holircă, Aurel, poet, publicist (poate și prozator și dramaturg, dacă se vor publica manuscrisele rămase). A semnat și cu numele de Aurel H. Mălin. S-a născut în Lunca, jud. Mureș, la 14 dec. 1911, dintr-o familie de țărani; a decedat în august 1982, la Reghin. Urmează clasele primare la școala din Lunca și începe liceul (în 1922) la Reghin; se transferă după un an la Școala Normală din Tîrgu Mureș, pe care o absolvă în 1929. Ca elev, face parte din redacția revistei *Avîntul*, publicația elevilor tîrgumureșeni. După absolvire funcționează ca învățător în Maiad, Moșuni, Veța, Roteni, Cipău; e numit și sub-inspector pentru plasa Iernut. După cedarea Ardealului de Nord se refugiază la Cipău și Iernut dar e mobilizat în 1942 și trimis pe front, cu Batalionul 7 Vînători de Munte; la 15 aprilie 1944 cade prizonier; se întoarce din prizonierat în octombrie 1945 și e numit inspector școlar cultural pe județul Mureș (pînă-n 1947). Face parte din colectivul care a inițiat, în 1945, primul ziar românesc de după război – *Înfrățirea* (condus inițial de Francisc Păcurariu). În 1946 e unul dintre întemeietorii Cercului literar „Mureșul”. În același an apare, la Tîrgu Mureș, prima culegere cu creații ale membrilor Cercului – *13 poeme de dragoste* (alcătuită de Holircă împreună cu Traian Dragoș și Iacob Timiș). Suspectat pentru colaborările de dinaintea războiului, revine ca învățător în Lunca (ajunge chiar și director al școlii), dar în 1952 e scos definitiv din învățămînt, arestat și condamnat la 14 ani muncă silnică (face închisoare la Gherla, Balta Brăilei). E eliberat în 1964 și se descurcă tot mai greu ca funcționar pe la diverse întreprinderi din Reghin. În 1971 înființează, împreună cu alți intelectuali reghineni, pe lângă Biblioteca orașenească, cenaclul literar „Lucian Blaga” (al cărui secretar și apoi președinte a fost). A colaborat la revistele *Orientări* (Moinești), *Iconar* (Cernăuți), *Progres și cultură* (Tîrgu Mureș), *Jar și slovă* (Tîrgu Mureș), *Vremea, Viața* (București), *Tribuna* (Brașov), *Suflet românesc* (Oradea), *Orizont* (Timișoara), *România literară*, *Mureșul*, *Marisia*, *Cuvîntul liber* (Tîrgu Mureș). Prezent în antologia *Lirică reghineană* (Prefață de Marin Șara, Reghin, 1992) și în *Neprețuitele riuri* (Antologie literară reghineană, Biblioteca Municipală „Petru Maior”, Reghin, Cenaclul literar „Lucian Blaga”, Editura Tipomur, Tîrgu Mureș, 2002). Melinte Șerban zice că, înainte de moarte, avea pregătite pentru tipar vreo trei volume de poezii (*Umbra anilor*, *Armonii în beznă*, *Anotimp prăbușit*), precum și un roman (*Anonimii*) și cîteva piese de teatru. De asemenea, multe tîlmăcirii din poezia maghiară (38 de poeți maghiari, cu prezentări bibliografice, precizează Dorin Borda și Ilarie Gh. Opreș).

Acord-ul minor al lui Aurel Holircă e, de fapt, o sumă de acorduri imprecise – sau încă necristalizate. Volumul e instabil tematic, fluid în privința stărilor și oscilant în versificație, deopotrivă clasică și liberă. E și destulă „poezie melancolică, de prelungi sonorități elegiace, dominată de tristeți amare de însingurat”, cum zice Melinte Șerban, dar și destulă poezie de temperament haiducesc, pe urmele – călcate de mulți ardeleni între războaie – lăsate de bolovănișul moțesc al lui Aron Cotruș. La Holircă se mai adaugă (la fel, de asemenea, ca-n cazul multor altor ardeleni) și simpatiile sale legionare, șterse oarecum din volum, dar transparente încă, bunăoară în această *Haiducească*: „Frunză tremurată-n vînt/ Codru primenit în cînt./ Pe cărări, sub crengi plecate/ Suie cîntec de dreptate./ Iar din umbră și hățiș/ Au ieșit la lumină/ Chipuri mîndre de flăcăi/ Să coboare peste văi./ În ochi mari, de chihlimbar/ Poartă sulițe de jar” – care continua, în varianta din *Iconar*, așa: „Pumnul strîns pe buzduhan/ Și credința-n Căpitan”. Din tezaurul cotrușian vin imediat poemele de aspră solidarizare cu năpăstuiții, rostite, pe cît posibil, în aceeași gramatică abruptă și prelucrată în „primitiv”: „.../ Dă-mi mîna ta de frate logodit cu glia./ O, mîna ta trudită/ De coasă, de ciocan ori de lopată/ E grea ca cerul nopților de toamnă/ E grea ca însăși viața blestemată./ În ochii tăi în care se răsfrînge cerul/ Sunt ape tulburate de dureri/ Ți-a injectat viața-n inimă venin/ Și-n sufletu-ți ce încă porți/ Mireasma atîtor primăveri/ A pus viața bolovani de chin” etc. (*Imn*). Complexul Goga e încă activ și Holircă se va exersa și el pe o coardă mesianică, dar mai ales pe struna dezrădăcinării, cîntînd între mînie și elegie. Temperamentul devine program și poemele se avîntă în revolte justițiare: „Tată, tată, -/ Sufletul meu – în cari am îngropat pe Dumnezeu/ E un port pustiu/ din care am trimis spre cer/ blestemul tuturor și-al meu” (*Poem, de mîna cu amintirea*). În simburile acestui justițiarism stă însă drama rupturii de plai și resentimentul – motivat suplimentar la Holircă prin rațiuni sociale – față de lumea citadină: „Și-ntr-o toamnă sgriburită am plecat/ (De aceea poate toate toamnele sunt triste)/ Spre orașul trist și blestemat./ Și-n orașul cu flămînzi și cerșetori/ Am crescut alături de cîini și haimanale./ Cu ei mi-am împărțit eu pîinea/ Pe cari mi-o aduceai de acasă în desagă” etc. (*Poem, de mîna cu amintirea*). Ca-n cazul tuturor victimelor sămănătoriste, și Holircă rămîne un exilat între o lume paradisiacă pierdută – sau moartă – și una ostilă și repugnantă. Și la el orice *Întoarcere* devine un pelerinaj de doliu: „Și la poarta casei – îmbătrînită poartă/ Ruginit zăvorul l-am deschis cu greu/ Am găsit în curte tinerețea moartă/ Am găsit doar umbra sufletului meu.” etc. Nu-i de mirare că ajunge la lirismul dezolării, al pustiuului de sine: „Unde-i amintirea, unde-s eu/ Biciuitul de dureri și Dumnezeu/? Unde-i visul pîrguit – lumină/? - Doamne! – toate-s năruite-n tină!” (*Resemnare*). Una din liniile ar

fi putut duce la o viziune mai gândiristă (oarecum în sens voiculescian), cu peisaje scăldate în sacralitate și transformate ele însele în lăcașe sfinte sau în desene de pietate: „Gîndurile-mi, turmă de mioare/ Pasc în iarba cerului lumină/ Plopi bătrîni cu vîrfurile-n soare./ În apus cu creștete plecate./ Fredonează rugi și se închină” etc. (*Pastel*). Dar această infuzie de sacru în pastele e scoasă din cauză de lirismul autocompătimirii (ușor emfatic, măcar în unele poeme) căci Holircă se proiectează ca martir al existenței: „Mamă./ Fiecare clipă mă ucide/ Zielele-mi sărută fruntea cu buze otrăvite/ Privirile-mi măsoară vremea obosite./ Visul meu logodit/ Cu luceferi și lumină în zenit/ De pe schelele de gînd s-a prăbușit” etc. (*Scrisoare din spital*). Fișele acestea de suferință se adună și transformă chiar și *reveria* într-un bocet: „Pe-aicea îngropați sub brazdă/ Dorm fără cruce anii mei./ Pe cîmpul ars de flăcările toamnei./ Plîng plopilor-nvăluți în funigei” etc. (*Reverie*). Satul rămîne, totuși, un criteriu abluționist: „Satul meu/ Satul copilăriei mele/ M-am reîntors cum fiul din scriptură/ Să-mi blăstăm rătăcirea/ să-mi curăț cugetul de zgură/ și cîntecul de stele” etc. (*Satul meu*). Destul de timid în imaginație, copleșit încă de umbrele înaintașilor, Holircă relevă, totuși, virtualități care au prins poate contur în manuscrisele rămase (pe care ar trebui neapărat să le editeze cineva).

În *Cîntece-le pentru păpuși*, speriat poate de cele pățite, face penitență și se pune pe slăvit partidul: „E vatră caldă țara./ Partidul far nestins./ Și cît vom crede-n ele/ Vom fi de neînvins” (*Iubim cu sete aprinsă...*). De felul acesta, în primul ciclu – *Pentru țară*. În cel de-al doilea – *Prieteni și stele* – trece, eliberat de datorie, la obișnuitul bestiar ludic („Doi pisoși și doi căței./ Mucaliți și derbedei/ Au pornit în grabă mare/ La plimbare!”), *Neastîmpărății*) și la poezia anotimpurilor educative, cu miracolele specifice fiecăruia, expuse într-o versificație agreabilă, jucăușă.

Opera:

Acord minor, versuri, Editura Progresul, Tîrgu Mureș, 1939; *Cîntece pentru păpuși*, versuri pentru copii (semnată Aurel C. Mălin), Editura Junimea, Iași, 1979; ediția a II-a (semnată Aurel Holircă), Editura Ion Creangă, București, 1984; *Românii mureșeni în fața deznaționalizării maghiare*, Studiu introductiv și note de: Vasile Dobrescu, Editura Tipomur, Tîrgu Mureș, 1996.

Referințe critice:

Melinte Șerban, în *Reghinul cultural*. Studii și articole, III, Reghin, 1994; idem, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Nicolae Băciut, în *Gazeta Reghinului*, nr.3/1996; idem, în *Cuvîntul liber*, 8 aug. 2000; Ion Silviu Nistor, în vol. *Cultura română modernă și idealurile*

naționale. Năzuințe, momente, accente, împliniri, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997; Iulian Boldea, în *Tîrnava*, nr. 1-2-3/2000; Ana Cosma, *Scritori români mureșeni. Dicționar biobibliografic*, Biblioteca Județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000; Georgeta Mărginean, Demeter Judit, *Profiluri reghinene. Dicționar biobibliografic*, Coordonator: prof. Marin Șara, Prefață de Cornel Moraru, Biblioteca Municipală „Petru Maior”, Reghin, 2008; Dorin Borda, Ilarie Gh. Opriș, *Dascăli mureșeni*, V, 200 de biografii, Asociația culturală „Sfîntu Gheorghe”, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2009; Vasile Netea, *Memorii*, Ediție îngrijită, introducere și indici Dimitrie Poptămaș, Cuvînt înainte Dr. Florin Benghean, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2010. (*Al. C.*)

Ion Olteanu

Olteanu, Ion, regizor, prozator și poet. Născut la 12 aug. 1912 (Smaragda Mărginean zice 11, dar pe actele reproduse apoi e data de 12), în Fărăgău, jud. Mureș. Fiul lui Toader Oltean și al Mariei (n. Rus), țărani. Tatăl, de care rămîne orfan pe cînd era în liceu, a lucrat și în America. Școala primară și gimnaziul la Reghin, iar liceul – „Alexandru Odobescu” - la Bistrița (bacalaureatul în 1931) – în clasa a VII-a, ultima, e ales președintele *Societății de lectură* din liceu; a fos președinte și la *Astru* (Asociația studenților și tinerilor români uniți, greco-catolici); se înscrie, în 1931, la Facultatea de litere și filozofie a Universității „Regele Ferdinand I” din Cluj (își ia licența cu o teză, zice Melinte Șerban, despre *Teatrul lui Lucian Blaga*, îndrumată de D. Popovici, în 1937); face apoi, cu o bursă din partea Astrei reghinene, un an de specializare în regie de teatru la Berlin (1937-1938, în cadrul Institutului de teatrologie al Universității „Kaiser Wilhelm Friedrich I”, asistînd la pregătirea unor spectacole de către regizorii Heinz Hilpert și Erich Engel; ar fi trebuit să mai continue și anul următor, dar evenimentele n-au mai permis). Între 1934-1935 e redactor la publicația clujeană *Caleidoscop*. După revenirea de la studii, este regizor la Teatrul Național din Cluj (1939-1945; după Diktat, teatrul clujean s-a refugiat la Timișoara; aici debutează, în 1941, ca regizor; succesul adevărat vine însă cu *Daria* lui Blaga; tot aici montează și *Cruciada copiilor*), la Teatrul Poporului (înfîințat în 1947; toate teatrele cu acest nume vor deveni, din 1949, Teatre de stat; între 1947-1949 e inspector în Direcția Generală a Teatrelor), Teatrul Municipal București (1950-1962) și la Teatrul Nottara (1962-1974). A montat spectacole, după război, pe multe scene din provincie (Craiova, Turda, Reșița, Timișoara, Ploiești, Iași, Pitești, Bacău, Petroșani, Constanța, Baia Mare, Botoșani, Oradea). A fost profesor de regie la Institutul de Teatru și Film din București. A debutat în *Familia*, în 1936,

numărul pe mai-iunie, cu două poezii (semnează Ionel Olteanu). Editorial a debutat abia în 1971, cu poemele din *Migrațiuni* (Editura Eminescu, București). A fost membru al Asociației Scriitorilor Români din Ardeal, condusă de Victor Papilian. A colaborat cu poeme, proză și articole de teatrologie la *Scînteieri* (Tîrgu Mureș, pe cînd se afla concentrat la regimentul din oraș, probabil după revenirea din Germania), *Luceafărul* (Sibiu), *Universul literar*, *Țara nouă*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Lumea*, *Lupta de clasă*, *Contrapunct* (Timișoara, revistă pe care o scoate în timpul refugiului, împreună cu Liviu Giurgea și Liviu Lințea, foști colegi de facultate), *Luceafărul* (București), *Steaua*, *Tribuna*, *Teatrul*. Căsătorit cu Marioara Bădărău, economistă; Petru Comarnescu zice că au avut „doi urmași, fiica – actriță și fiul – critic literar” (nu poate fi vorba decît de Tudor Olteanu, autorul *Morfologiei romanului european în secolul al XVIII-lea* și al *Morfologiei romanului european în secolul al XIX-lea*, plecat ca lector și devenit apoi profesor universitar la Amsterdam; fiica – Smaragda – a fost actriță la Naționalul din Craiova). Ca poet a mai publicat doar volumul *Paos în zori de zi* (Editura Eminescu, București, 1980), trecînd apoi la proză: *Dealurile lui Sirți*. Povestiri (Editura Cartea Românească, București, 1985), *O salcie cîntătoare*. Roman (Editura Albatros, București, 1987), *Iarba zăpezilor*. Roman (Editura Ager, București, 1994), *Bună dimineața, speranță (Povestea unei vieți)* (Editura Ager, București, 1998; e o scriere cu multe incidente biografice, din care am și luat unele date), *Tăcerea orchestrei*. Roman (Editura Semne, București, 1999). (Probabil că volumul *Valorile politice și acțiunea socială în socialism* – Editura Academiei, București, 1987 – aparține altui Ion Olteanu, căci nu pare din sfera de interes și competență a poetului și regizorului). În 1957 primește titlul de *Artist emerit*; în 1993, în cadrul primei Gale a premiilor Uniter, i se decernează premiul pentru întreaga activitate. În 2003, Smaragda Mărginean, fiica poetului, face din activitatea sa regizorală subiectul unei teze de doctorat (apărută la editura „Rampa și Ecranul” din București cu titlul *Ion Olteanu, un artist al veacului XX. Definirea stilului și concepției regizorale*; cartea, concepută în parte ca un interviu, prezintă multe date biografice, de care ne-am folosit, și multe extrase din cronicile dedicate spectacolelor).

*

Melinte Șerban zice că atunci cînd Ion Olteanu și-a trimis primele poezii (semnate cu Ionel) la *Scînteieri*-le mureșene, unii redactori ai gazetei au cam făcut nazuri din cauza excesului de modernitate și a „nuanței de exotism”. Lucrul n-ar fi de mirare, căci așa se-ntîmplă mai totdeauna cînd un poet veritabil (cum Ion Olteanu e) ajunge să fie judecat de veleitari. Poemele trimise ar fi fost „cu ecouri din Blaga”, ceea ce iar n-ar fi de mirare, întrucît Ion Olteanu a fost un regizor devotat teatrului

lui Blaga; un oarece „spirit panteist blagian” găsește în poezia lui Ion Olteanu și Marcel Duță, deși poemele din *Migrațiuni* respiră mai degrabă într-o adiere venită dinspre Emil Botta. Despre „afinități cu poetica dramaturgului Lucian Blaga” vorbește, pe partea regizorală, și Petru Comarnescu, în prefața dedicată primului volum de poeme al „valorosului și distinsului director de scenă și profesor de regie”. Pe măsură ce viziunea lui Ion Olteanu se cristalizează (dar și-n poemele de început), atmosfera lor e însă tot mai vizibil dedusă din poezia lui Emil Botta (nu neapărat epigonic). E cam aceeași intimitate cu stihiiile, cam aceeași scriitură naiv-rafinată, cam același dialog scenic cu himerele, aceeași familiaritate cu abstractele (tratate drept concrete, ca realii imediate) și cam aceeași încărcătură de angoasă și candoare: „Îngeri de lumină, opriți ploaia,/ căci prea sunteți de negură pe dealuri de fum/ și-atîta tăcere-i de parcă pămîntu-a crăpat./ Fulgere de tăcere-ncremenite pe cer./ O gură de hău,/ trupul de piatră,/ sufletul desculț în ploaie/ arde-n al cincilea cer./ arde mocnit./ Cresc dealurile, gata să spargă cerul./ Cărare, ape, drum,/ nu mă lăsați singur acum!/ Adunați-mă, că-mprăștierea vine:/ și-a atins aripa de durere, de suspine,/ de geana cerului, la marginea pămîntului îi auzi răsuflarea./ De m-ar îmbrățișa vîntul, uitarea!” etc. (*Zbor*). Nici fondul de referințe și aluzii mitice nu-i altul decît cel folosit de Emil Botta și scos din zona de himere a folclorului. Are, în acest sens, dreptate Petru Comarnescu atunci cînd afirmă că „stilul, versificația și imaginația lui Ion Olteanu se trag din poezia populară” (dar nu prin decalc simplu, ci prin decantări; nici versificația nu merge pe ritmuri populare, ci doar pe extracte ritmice). Firește că „de o simplitate cultivată” e vorba, într-o poezie, cum zice Comarnescu, „trăită, sinceră, de o autentică puritate sufletească”. Efectul de sinceritate, de confesiune în direct e, într-adevăr, unul din cele mai profesate, ca și cum poetul ar căuta mereu autenticitatea de fond a stării. Dar nici retorica nu-i lipsește. Primele poeme (puse în ciclul *Lumină*) sunt un fel de imne, de exaltări ale purității vitale: „La porțile noastre carul cu minuni s-a oprit;/ ni s-au născut copii./ Din ochii lor fîșnind flori,/ castanii, nu-mă-uita și iarba au spot pereții./ Din ochii copiilor au fîșnit flori,/ din glasurile lor, flori de măr scuturîndu-se,/ din clătinarea capetelor lor, clopoței, clopoței,/ și azi pe pămînt și în mîinile noastre/ nu-s decît flori și clopoței./ Oare nu-i ziua de azi începutul lumii?” (*Vechi și început*). Bucuriile sunt traduse într-un fel de religiozitate panteistă și naivă și ele izbucnesc abrupt, ca jeturi de euforie: „Bună dimineața, soare, soare!/ Stai să-ți spun minunea:/ copilul meu un copil are./ Să mă-nchin ție-n genunchi, ținîndu-l pe palme/ de grea raza ta, să nu-l darme” etc. (*Un copil s-a născut*). Tot abruptă e și erotica, de o electricitate senzuală cu voltaj ridicat, dar și cu tandrețe: „Te-am mușcat și te-am sărutat zvîcnit, de cîte ori în brațe-mi erai, carnea pe mine cînta și mintea nu voia să înțeleagă minunea. Tu parcă m-adulmecai, își roteai buzele pe buzele mele încet,

netrezită, răsuflarea parcă era departe, poate nu-ți venea să crezi că lângă tine eram... N-ai fremătat ca altădată. Te-ai întins dusă și ncolăcindu-mi brațele peste pieptul tău, pe-al meu ai adormit” etc. (se exersează de câteva ori și în poemul în proză).

Ceva din tonalitatea exaltată se schimbă în secvența secundă (*Întoarcere*), dar stările tot exaltate în maniera lui Botta rămân, cu același decor de himere și cu sentimentalism jucat: „A-mbătrînit și drumul de cînd te-aștept,/ clopotul s-a spînzurat,/ zarea joacă-n deal,/ a strîns val de val./ Norii sunt pustii/ și tu nu mai vii,/ și tu nu mai vii./ Noaptea, ținută-n piroane,/ mi-a acoperit casa,/ masa,/ mi-a închis poarta,/ s-a jucat cu soarta,/ mi-a spoit podmolul,/ mi-a adus ulciorul cu pustiu/ și-a adormit dusă/ în tindă, la ușă./ Scoală și-n altă parte te mută,/ să nu mă-mpiedic de tine” etc. (*Așteptare*). Efectele cele mai consistente ies din transpunerea anxietăților în scenarii cu himere și din conturarea unor scenete de neliniști indeterminate: „Omule, spune-i gîndului să tacă iar,/ că-n noaptea asta cocoșii au cîntat de cu seară,/ și poate, cum a înnoptat,/ omul de ceață a intrat în sat” etc. (*Taci*). Peisajele nu merg pe descripția tradițională, pe fotografia lumii, ci pe transpuneri și transfigurări, așa încît reportajul e mai mult interior: „Făcut-ai, vîntule, din toamnă/ clopotniță/ la margine de lume./ Îngenuncheat-ai nopțile,/ cărările și ploile./ Funia-mpletită din raze de soare/ a tras clopotul de brumă pe uliți,/ streșini și punți./ Nimeni nu doarme în noaptea asta,/ căci stelele ce cad s-au adunat în deal/ s-aducă prinos drumului gata de ducă” (*Toamna*). Familiaritatea cu stihiiile și cu elementele (cu un fel de fond franciscan de fraternizare) nici nu permite descripției desfășurări pe orizontală, acumulări de detalii, ci doar permutări de stări și disimulări de angoase caline. *Zilele noastre*, al treilea ciclu al *Migrațiuni*-lor, focalizează pe idilă și regăsește ritmul magnetismului frenetic al senzualității cu devorare, al intemperanței ca imperativ senzual: „Nu mi-ai acoperit trupul gol cu mirt,/ nu ți-am uns pieptul cu miresme,/ n-am avut vreme să ne așternem patul -/ nici n-am fi putut-o face!/ Ne-am răsturnat,/ ne-am mușcat, ne-am sorbit răsuflarea” etc. (*Odată*). Chiar dacă-i exagerat (în ciuda unor declarații mai patetizante de-ale poetului) a crede (cu Marcel Duță) că „erosul /.../ devine pentru poet adevărata divinitate,” el se instalează confortabil ca sentiment dominant și poetul recită cu fervoare (cam tot senzuală) câteva imnuri ale absenței: „Nu știu cum,/ dar parcă ești aici, lângă mine,/ ca o întrupare aievea,/ făcută din aer./ Ți-am simțit apăsarea mîinii/ de trup mi se lipește trupul tău./ Aerul e dat la o parte/ și gura mi-o muști” etc. (*Din aer*). Dar la frecvența cu care se întrupează himerele în poezia lui Ion Olteanu nu-i de mirare că o face și iubita plecată/ pierdută, deși prezența din absența ei provoacă delicate invocații: „Poate apa cu care mi-am spălat fața/ cînd în zori am plecat la lucru,/ pentru că am sărutat-o,/ să fi fost născută din unda/ în care/ tu te-ai oglindit” etc. (*Poate*

apa). Se lasă în poeme un covor suav de nostalgii, pe care poetul calcă cu devoțiune chiar și în exercițiile (sperate) de exorcizare: „Moină./ Și mie mi-a murit dragostea./ A treia zi cînd am astrucat-o/ era soare și albinele se jucau/ în florile aduse./ Cetatea s-a strîmtat de-a ajuns rug./ Să fug,/ ce-mi spune gîndul să nu mai ascult/.../ Hei, omule, pe ce drum neuitarea o-apucă,/ s-ajungă uitare?/ Pe ce cărăuie-cărare?/ O noapte,/ o zi,/ și-n cofa vieții mele/ brebenei s-or ivi” (*Brebenei*). „Neuitarea” e, de altfel, o stare cultivată, căci poetul nu vrea în nici un caz să se „pietrifice”, ci să țină cultul deschis spre suferință: „Amintirile cînd nu mai dor,/ sau dor prea mult, sunt de piatră./ Cărările dragostei cînd nicăieri nu duc,/ sunt de piatră./ Cînd avem flori care nu veștejesc la căpății,/ florile-s de piatră./ Cînd inima s-a tot temut să iubească,/ s-a prefăcut în piatră./.../ Ce-a rămas din dragostea mea,/ dacă amintirea,/ floarea,/ cărarea și inima/ sunt piatră,/ de piatră./ piatră?” (*Dorul de piatră*). Devoțiunea ca amintire și amintirea ca devoțiune supraviețuiesc și-n cel mai deprimant peisaj existențial (provocat tocmai de absență), ca ultim principiu de viață, ca ultimă coardă de salvare: „Putrezită-i apa pe care o beau,/ vînt e pămîntul pe care stau,/ clopotele bat în dungă?/ tîrziu, tîrziu!/ Bine o știu!// Nici sfîrșitul marii tăceri/ nu va uita/ ochii,/ sărutul” etc. (*Tîrziu*). Eroticele lui Ion Olteanu au foc imediat o vreme, dar apoi trăiesc din fervețe cultice dedicate absenței.

Migrațiuni-le finale sunt mai deschise ca arc tematic și obsesional și merg, în general, pe notații de condiție, în ton elegiac, ba chiar depresiv, cu melancolie neagră: „Pe lume am mers, de fapt m-am tîrît./ Ție ți-o fi frig, mie mi-e tare urît” (*Steia*). Nucleul din care ies stările e însă tot devoțiunea față de absență, ferveța de cult melancolic: „Pe prima treaptă sta soarele și-ntindea mîna colțului ierbii,/ pe a doua, luna, marea tăcere și necruprindere,/ de pe a treia se vedea marea legănîndu-se, legănîndu-se,/ de pe a patra vîntul a șters amintirile./ Sărutul, pe a cincea,/ cîntul și plînsul, pe a șasea./ Pe-a șaptea, uitîndu-mă-n mine, te-am descoperit pe tine” (*Șapte trepte*). Mai permeabile la sentimentalism, la nostalgii, poemele lui Ion Olteanu n-o întorc, totuși, spre stilistica bocetului de plai și a tînjelii de natale, chiar dacă temele au ceva sămănătorist; ecuația nostalgică se rezolvă cu sobrietate, în austeritate stilistică, și temele nostalgiei se unesc (cea de natale și cea erotică): „A scîrțîit țîțina porții ruginită/ cînd ne-am întors acasă./ Pe mama am găsit-o-n prag./ Era seară și toamnă./ Am vrut să ne-așezăm pe-o piatră,/ dar om de mult n-a mai odihnit pe ea./ Pe-un trunchi de acăț, ce se-ntorcea-n pămînt,/ am așteptat răsăritul lunii./ Mama-ți înfrățise privirea cu pămîntul./ Din ochii ei am început cu toții să-nșirăm mărgele -/ ale mamii au fost negre și grele,/ că erau să rupă firul./.../ A asfințit luna, iar cînd au cîntat cocoșii,/ mama vorbea cu tine” (*Scrisoarea I*). Oricum, junii neo-sămănătorști de la *Scînteieri* aveau de ce să ezite: Ion Olteanu n-avea nimic în comun cu poetica lor provincială.

Dar dacă n-avea în primul volum, are destule în al doilea (*Paos în zori de zi*), pe care-l începe cu teme și exaltări ardelenesti (ba chiar și cu patriotice de „Cîntarea României”). Își pierde (o vreme) și tonul propriu, luîndu-l, între altele, pe al lui Aron Cotruș: „Amar răscolit,/ înroșit,/ năvălit/ în furtună și iureș,/ acestui pămînt/ din mare/ în Maramureș,/ fostu-i-a sete de dreptate/ și fapte!” etc. (*Veacuri de-a rîndul*). Imnul la elemente se contopește cu imnul la glie, în ton evlavios-patriotic și declamativ: „Pămînt,/ ție mă-nchin/ pentru palmele/ ce ți-am dat,/ pentru tainicul pat/ al dragostei,/ pentru povara/ primului pas/ de copil!” etc. (*Minune*). Își revine greu, chinuit, din această retorică adaptată tardiv la post-proletcultism și poemele trec prin crize de eufemistică melancolizată pe scurt: „Am ajuns azur/ și-am fost zărit.../ am ajuns plumb,/ m-a durut...// În coliba mea/ ci acoperiș de stele/ am cîntat/ cufundat/ în lumină/ pînă la brîu/ singur pe rîu...” (***) . De regăsit se regăsește doar în convorbirile cu himere și-n rafalele de dor: „Mă rog de tine,/ acum cînd zilele scad,/ ce-i dincolo de mine,/ îndurerat suflet de brad?...// Plece toate în lumea lor,/ nu mi-e urît,/ nu mi-e urît,/ dar amar mi-e de dor!” (*Cîntec pentru prietenia bradului*). Din loc în loc, această melancolie existențială îngroșată reușește să se contopească cu fondul franciscan al fraternizării cu elementele, dînd trendului melancolic o gravitate tot mai accentuată, dar sublimată în seninătate: „Toată noaptea am ținut deschise/ ferestrele inimii,/ așteptîndu-te...// A intrat bruma/ și luna,/ acoperind lucruri/ și taine...// Cînd a pășit soarele-n casă/ plîngea bruma/ că pleacă/ și singur/ mă lasă” (*Brumă*). Ies mai la suprafață (tot la ca Emil Botta) distilatele de folclor: „Nu-i spune cuiva/ cui bine o știi/ din tăcerile mii,/ că ploaia/ și toamna/ și înserarea/ sosite de sunt,/ eu tot mai aștept/ și fața ți-o mătur,/ bătrîn drum de ploi,/ de glod desfundat,/ să vii înapoi” (*Drumul pleacă în lume*). În mare, firește, poemele merg pe pantă, tot mai elegiace și tot mai melancolizate. Dar văzînd căderea din al doilea volum, e mai bine că poetul s-a oprit.

Opera:

Migrațiuni. Poeme /Cuvînt înainte de Petru Comarnescu/, Editura Eminescu, București, 1971; *Paos în zori de zi*. Versuri, Editura Eminescu, București, 1980; *O salcie cîntătoare*. Roman, Editura Albatros, București, 1987; *Dealurile lui Sirți*. Povestiri, Editura Cartea Românească, București, 1985; *Iarba zăpezilor*. Roman, Editura Ager, București, 1996; *Bună dimineața, speranță*. Povestea unei vieți. Roman, Editura Ager, București, 1998; *Tăcerea orchestrei*. Roman, Editura Semne, București, 1999.

Referințe critice:

***, *Teatrul în România după 23 august 1944*, Editura Academiei R.P.R., București, 1959; Dan Cristea, în *Luceafărul*, nr. 28/1971; Laurențiu Ulici, în *Contemporanul*, nr. 37/1971; Ion Mașca, în *Vatra*, nr.

1/1972; Marcel Duță, în *Literatura română contemporană*. I. Poezia, coordonator Marin Bucur, Editura Academiei, București, 1980; Ion Cristofor, în *Steaua*, nr. 2/1981; Radu G. Țeposu, în *România literară*, nr. 13/1981; Tatiana Mihuț, în *Ateneu*, nr. 2/1981; Vlad Socianu, în *Luceafărul*, nr. 27/1987; idem, în *Ateneu*, nr. 10/1997; Liviu Grăsoiu, în *Luceafărul*, nr. 33/1998; Melinte Șerban, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Ana Cosma, *Scritori români mureșeni*. Dicționar biobibliografic, Biblioteca Județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000; Smaragda Mărginean, *Ion Olteanu, un artist al veacului XX. Definirea stilului și concepției regizorale*, Fundația Culturală/Casa de presă și editură „Rampa și Ecranul”, București, 2003; Lucian Valea, *Oameni pe care i-am iubit*, Editura Limes, Cluj, 2004. (A.I. C.)

Ion Cutova

Cutova, Ion, poet, traducător (din română în aromână și invers; dacă se admite că traducere e și trecerea dintr-un dialect în altul), publicist. A mai folosit pseudonimele Iani Verianu, Ariel. A scris și în dialectul aromân (de fapt, mai mult în acesta). Cutova (uneori Ion, alteori Ioan, între prieteni Iani) e mureșean numai prin abuz sau racolare forțată. Oricum, spre a liniști eventualele reproșuri, și-a făcut liceul la Tîrgu Mureș. S-a născut însă în Grecia, la Veria, în 13 iulie 1919 (și a decedat la Bistrița, la 17 mai 1992), fiind, de fapt, machedon de-al lui Hagi. Fiul lui Nicolae, funcționar, și al Haidei, învățătoare. Primele clase în satul natal, iar gimnaziul în Grebena (Grecia) – ambele în limba română - fiind – zice Teodor Tanco – „tot timpul remarcat la învățătură”. După liceu devine student la literele bucureștene (secția română-latină), pe care le absolvă în 1944. Ca student era o figură, în felul ei, remarcabilă, ba chiar o „apariție bizară” pentru Alexandru Piru, care-i și face o schiță: „îmbrăcat cu un palton vechi, ros, cu gulerul ridicat, legat la gît cu bandaje, nebărbierit, țepos, cu o șapcă de apas, aruncînd priviri furioase, furișat prin cîte un colț mai întunecos”... Piru zice că era bolnav de tbc și că a stat mult timp prin sanatorii (confirmă și Melinte Șerban), că a trecut prin operații grele (inclusiv instalarea unui pneumotorax) și că, din pricina bolii, a rezistat doar cîteva zile în armată. Chiar și volumul de debut ar fi fost „scris prin sanatorii”. Avea, într-adevăr, o „ținută boemă”, după cum zice și Emil Manu, cu care a fost coleg și împreună cu care exersa „dicteul liric” „în doi”, distrîndu-se în compunerea de poezii la două mîini (fiecare un vers). Funcționează după absolvire ca profesor la Liceul „George Coșbuc” din Năsăud, iar o vreme e chiar primar al Năsăudului (cf. Tanco, de la care preiau cele mai multe informații). E dat însă afară din Partidul Comunist (înseamnă că era membru) și de la liceu și ajunge profesor prin satele bistrițene (Ilva Mare, Ilva Mică, Rebrîșoara). La Rebrîșoara e unul dintre cei care contribuie la dotarea și



deschiderea Muzeului etnografic din localitate. Se însoară cu profesoara Harieta Sava, o moldoveancă simpatcă. Pînă la urmă revine ca profesor de liceu, la „Andrei Mureșanu” din Bistrița, unde, în 1966, înființează revista pentru elevi *Primii pași* (cf. Tanco; Ilieș și Iluțiu spun că a condus revista între 1970-1983). Ca profesor era foarte exigent și unul dintre elevii lui își amintește că penaliza drastic greșelile de ortografie. Le-a fost profesor, printre mulți alții, poezilor Attila Răcz și Iulia Pațiu. A debutat, ca licean, cu o poezie, în revista „Ghiocelul” – a elevilor țîrgumureșeni, în 1937. A mai colaborat la *Gînd românesc*, *Lumina* (Bîrlad), *Scînteieri* (Țîrgu Mureș), *Revista Cercului literar*, *Arhiva someșană*, *Făclia culturii din Pind* (poate și-n altele; cu toată mulțimea de date, articolul de față poate fi considerat doar semi-documentat). În 2010, în nr. 15, publicația Complexului muzeal Bistrița-Năsăud – *Studii și cercetări etnoculturale* – îi publică „tragicomedia eroică” postumă „Moisiada-Husariada”. Editorial debutează în 1945, într-o colecție coordonată de Ion Caraion, cu *Cerc vicios*, cîștigînd (alături de Ion Frunzetti, Mihail Cosma, Victor Torynopol și Margareta Dorian) premiul Editurii Forum. În 1946 primește, pentru poezie, premiul „Ion Pillat” (Dinu Pillat proiectase acordarea unor premii anuale pentru poezie, dar istoria nu l-a lăsat să continue). Din 1990, cînd se înființează *Deșteptarea*. *Revista aromânilor*, și pînă la moarte, face parte din colectivul de redacție al publicației, alături de Hristu Cîndroveanu ș.a. În *Deșteptarea* i-au apărut fragmente din romanul neterminat – zice Hristu Cîndroveanu – *În umbra trecutului*. Colaborează, în această vreme, la publicațiile armânești *Dimîndarea* și *Zborlu a nostru*, de la Freiburg. În Bistrița, după 1990, a luat ființă și o editură cu numele său; iar *Bana armânească* (2002) din București relatează despre existența unui cenaclu armânesc avînd numele poetului. Postum, sub îngrijirea lui Hristu Cîndroveanu, apare culegerea de poeme *Curuna a toamnei* (manuscris care a zăcut din 1983 în sertarele altei edituri).

*

Primul cititor al lui Cutova – Gh. Finichiu – zice c-a găsit în *Cerc vicios* doar niște „stihuri epistolare

despre vagabonzi, paiate” și alte asemenea. Desigur că trec prin poeme și astfel de „personaje” (ele vin la Cutova din moștenirea tardo-simbolistă), dar nu sunt chiar atît de impresionante încît doar ele să se vadă. Cum va zice cîteva zile mai tîrziu Perpessicius, e vorba mai degrabă de o „elegie autumnală a sufletului invadat de nevroze, de aspirații nelămurite, de visuri interzise, de miragii proiectate,” așadar de un bagaj de stări eminent simbolist. Deși le admiră tuturor celor debutati de *Forum* – o adevărată „pleiadă” – „inspirația temerară” și mai cu seamă „și mai temerara execuție,” Perpessicius concludă, totuși, că e vorba doar de niște „poezii adolescente”. Lui Piru (pe care-l va combate stăruitor Hristu Cîndroveanu) lucrurile i se par a sta și mai rău, găsind în Cutova doar un „versificator corect, puțin personal, cu mici prețiozități, fără respirație lirică bogată”, care „se exercită în rime savante” „neavînd să comunice un fior emotiv”, deși scrie „o poezie tristă”. Limbajul acesteia ar fi „auster, cerebral, lipsit de culoare și sînge (cu toate că noțiunea de sînge e foarte frecventă)” iar poetul ar „evita confesiunea sinceră”, neprobînd „nici elanul mărturisirilor directe, nici gravitatea pe care apropierea morții o dă sufletului celor atinși de fizie”. Nu e, firește, cel mai corect lucru să le cerem tuturor poezilor bolnavi să trăiască sub presentimentul morții (mai ales că aici nici n-a fost cazul) și-n orice caz, după cum bine se știe, unei poezii îi poți cere doar ceea ce-ți dă. Cutova preferă, bunăoară, confesiunea jucată, transpusă în scene (și-n scenariu) confesiv/e, inventîndu-și un *alter ego* ca partener; nu e întîmplător că pentru al doilea ciclu din volum – *Scări de fum* (primul e intitulat chiar *Cerc vicios*) – selectează un moto din Emil Botta: o anumită „teatralizare” a confesiunii e o atitudine generalizată și stările sunt cel mai adesea jucate himeric. E un post-simbolism cu material de angoase în care premisele de reverie și nostalgiile de exotice sunt tot mereu răsucite spre o narcoză a morții: „Ariel stă trist în mijlocul odăii./ - Ariel, Ariel,/ vîntul îți suflă în urechi ciudatul acord./ E undeva un paradis, e undeva un fiord.// Hai să vorbim despre bucuriile lumii/ sau despre baluri unde cavaleri temuți/ frămîntă fecioarelor sînul crud./ Sau să vorbim ceva despre polul sud.// Căci iată: zilele noastre se vor sfîrși/ lunecînd în noapte, în ataraxii./ Luna zîmbind ne va resfira/ prin iarbă inima ta și a mea.//...// Viața curge din 20 de răni/ ca notele din clavirele sparte./ Statue nu vorbesc niciodată de liniște./ nici pădurile de întunecoasa moarte” (*Pseudoprolog*). Mai scapă, din cînd în cînd, caii emfazelor prin țesătura de suave, dar de regulă sunt simple incidente (unele grave, ce-i drept) într-un peisaj de stări diafane și într-un recitativ de muzicalizare a morții și de melancolizare definitivă: „Porțile lumii le deschid/ cu chei de argint trei spiriduși./ Tainele se gonesc prin ele/ și se ascund în toamna noastră de pluș.// Lîngă amintirile de smalt, neputincioși,/ privim cum ne mușcă șerpîi misterului./ Vîntul ne fură vremea din mîini/ și-o spînzură de fereștile cerului.// Anii noștri sunt lilieci bolnavi/ care cerșesc lumina lîngă porți./ În sufețele grele ca mătasea/ adunăm cîntece pentru greeri morți” etc. (*Cîntec trist*). E un magnetism al

morții care iradiază în mai toate poemele (nu știu cum de Al. Piru n-a observat) și le încarcă de o vrajă feerică în plină incantație elegiacă: „Moartea trece pe la fiecare/ cu invitații pentru un bălci de fete,/ unde dansează suflete pe tipsii de aur./ Din cer plouă coji de regrete./ Eu caut tinerețea în scorburi,/ într-un ținut nescris în carte./ Șerpi de porțelan își sparg în mine/ în fiecare zi ulcioare cu moarte” (*Cîntec de moarte*). Pe fond, e un proiect de traumă ca reverie (uneori invers), cam prea lucrat după clișee simboliste, ce-i drept, dar destul de afinate, în ciuda unui patetism eroizant care mai scapă de sub control: „Eu nu am decît răni, Ariel,/ răni mari pustiitoare./ Iată, aici au mușcat din mine cîinii tristeții,/ aici m-au lovit cu pietre drumeții/ unui oraș fără soare./ Un vînt mi-a sfîșiat umărul ud,/ și cîteva nostalgii de la sud/ s-au scris cu sîngele meu pe spate” etc. (*Schiță*). Nu mai puțin activ e însă și proiectul de eufemizare a lumii, de transpunere a ei în arabescuri de stări: „Era ca un vînt tăcut./ Ziua sfîrșea la marginea simțurilor lui/ și ca un cîntec noaptea sfîrșea/ la marginea degetelor lui de catifea./ Lucra în argila viselor/ imaginea pură a tristeții./ Lumea creștea din șapte potire,/ în jurul lui ca o amintire” etc. (*Metamorfoză*). „Argila viselor” e, însă, la Cutova, un drog delicat al funebrelor.

Pe *Scări-le de fum* (e ciclul în care foiesc vagabonzii și saltimbancii de care s-a speriat Finichiu) Cutova urcă oarecum cu un mandat bacovian (de unde pînă acum, dar și după, versifica mai degrabă în stilul aparent neregulat al lui Minulescu), dar n-are puterea să reziste în aerul sufocant al angoasei: „Plouă. Mister./ Pomii sfîrșesc despuiați în cer./ În case e numai ceață./ Așteptăm trupurile umede să ne doară./ Desigur, în portrete, plicțișiți,/ străbunii au murit a doua oară.” etc. (*Elegie de toamnă*). Nu s-ar putea însă spune că nu sub presiunea angoasei ajunge el la scriitura dezarticulată, destul de îndrăzneată, și la un fel de suprarealism premeditat caricatural și sarcastic: „Mi-ai dat 50 de blazoane./ Cravata sucește gîtul unui veac./ Trec simulînd/ circumstanțele cu pantofii de lac./ Lîngă o maimuță, onomatopeic blazat,/ clownul și-a tăiat ultimul nas./ Lumea electrică. Hollywood automat./ reptilă pe-o mie de roți./ Atențiune! Omul cu trei capete vorbește./ Cîțiva hoți/ citesc afișul colorat:/... opt baletiste, un rege, o paiață.../ - noctambuli aruncați în viață —” etc. (*Circ*). Linia centrală rămîne însă fascinată de drogul morții: „e numai moarte în sîngele meu obosit”, după cum mărturisește poetul în *Final*. Sau, după cum își rezumă poemele în *Pseudoepilog*: „Am vrut să scriu despre bucurii deșarte/ și-am scris despre moarte./ Am vrut să scriu despre viață, primăvară, ciocîrlie,/ și-am scris despre toamne și melancolie” etc. Nu știu despre ce o fi vrut să scrie, dar despre insidiozitatea morții chiar a scris; într-un volum, după cum a subliniat Perpessicius, construit cu atenția cuvenită unui scenariu dramatic, cu *prolog* și *epilog*, ambele, firește, false.

Dacă ar fi fost un poet mureșean cu drept deplin – și nu *part-time* –, Ion Cutova ar fi fost vîrf de lance modernist al primului val de poeți ridicați de aici.

Opera:

Cerc vicios, poeme, Editura Forum, București, 1946.

Traduceri:

Vitejiile preapiosului și preaviteazului Mihai Voievod, de vistiernicul Stavrinus, traducere, în *Arhiva Someșană*, vol. I, Năsăud, 1972; M. Eminescu, *Luțiafirlu, pri grailu armănesc di Ioan Cutova*, Litera, București, 1980; Eminescu, *Poezii. Român-Aromân*, antologie îngrijită de Kira Iorgovan, Editura Minerva, București, 1981 (mai mulți traducători); *Trei balade armănești*, (de Hristu Căndrovanu), Ed. Facla, Timișoara, 1985; *Fânarea al Diogen (Lampa lui Diogene)*, prefață de Hristu Căndrovanu, București, 1985; *Curuna a toamnei*, ediție realizată și postfață de Hristu Căndrovanu, Editura Fundației Culturale Aromâne „Dimândarea Părintească”, București.

Referințe critice:

Gh. Finichiu, în *Curierul Liceului „Sfinții Petru și Pavel”*, Ploiești, nr. 1-2-3/1945; Perpessicius, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 6/1946; idem, *Opere*, XII, *Mențiuni critice*, /volum îngrijit de Dumitru D. Panaitescu/, Editura Minerva, București, 1983; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru literatură, București, 1968; Ioan Ilieș, Mihaela Iluțiu, în *Minerva* (Bistrița), nr. 12/1991; Teodor Tanco, *Dicționar literar 1639-1997 al județului Bistrița-Năsăud. Autori, publicații, societăți*. Postfață de Petru Poantă, Editura Virtus Romana Rediviva, Cluj, 1998; Melinte Șerban, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Hristu Căndrovanu, *Un veac de poezie aromână*, București, 1985; idem, în *Dicționarul general al literaturii române*, C-D, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004; Emil Manu, în *Magazin cultural-istoric și de informație*, Revistă a românilor de pretutindeni, nr. 7/2005. (*Al. C.*)

Mihail Pinte

Pinte, Mihail, poet. Prenumele întreg: Mihai Ștefan. Născut la 26 martie 1906 în Pintic, com. Teaca, jud. Bistrița-Năsăud. Decedat la 8 aug. 1989, Sighișoara. A făcut clasele primare în satul natal, iar apoi liceul românesc din Tîrgu Mureș. În perioada cedării Ardealului de Nord s-a refugiat la Tîrnăveni, Sighișoara, București. După încheierea războiului a lucrat ca funcționar (contabil pe diverse șantiere îndeosebi) la Reghin, Tîrnăveni, Tîrgu Mureș, Cluj și Sighișoara. A fost printre fondatorii cenaclului „Liviu Rebreanu” din Tîrgu Mureș (1957) și ai cenaclului „Agora” din Sighișoara (1973). Melinte Șerban zice că a debutat în *Huedinul* și-n *Glasul moșilor*, în calitate de culegător de folclor. A colaborat, mai mult în tinerețe, cu poezii, dar și cu articole, la *Patria*, *Hyperion* (Cluj),

Buna Vestire, Vremea, Scînteieri (Țirgu Mureș), *Clopotul, Orientări, Ardealul* (București), *Progres și cultură* (Țirgu Mureș), *Zări senine* (Bistrița), *Vatra*. A făcut, în două rînduri, închisoare (politică) în anii '50-'60. A publicat un singur volum de poezii: *Rugăciuni pentru răni de aur* (Tipografia Cartea Românească, Tîrnăveni, 1941). Prezent în antologiile *Ardealul cîntat de poeți*, realizată de Matei Alexandrescu (București, 1943), *Ne cheamă Ardealul (Cîntarea pămîturii din urmă)*, realizată de George Togan (București, 1944) și *Versuri pentru Ardeal*, realizată de Iustin Handrea (București, 1945). George Togan pretinde că atunci cînd și-a realizat antologia poetul avea în manuscris romanul *Ograda blestemată*, două volume de poeme (*Scrisori de dragoste și Împărăție*) și unul de epigrame (*Urzici crude*). Dacă ele au existat într-adevăr, pînă acum n-au fost date la iveală. Radu Țuculescu, care l-a cunoscut în copilăria lui reghineană, zice că era un om elegant („întotdeauna îmbrăcat impecabil, în costum și cravată și cămașă cu guler scrobît și batistă mov în buzunarul de sus al hainei”, „avea părul ondulat pe spate, stropit cu briantină, ochi unși parcă cu miere și o voce constant domoală, lipsită de asperități”), de viață („îi plăcea să povestească, să bea, să rîdă”) și galant (de fiecare dată îi aducea un fir de floare mamei lui Țuculescu, deși, altminteri, „iubea bărbații, chiar și pe cei mai tineri decît el”; nu s-ar zice că numai, dacă luăm în serios poemele dedicate doamnelor și domnișoarelor Ania Șerban, Mia Mărginean, Mona). Pentru Andrei Zanca, Mihail Pinteau a fost „o figură emblematică, deși azi cu totul trecută sub uitare, a Ardealului literar”. Tot Zanca mai zice că poetul ar fi avut de gînd să scrie o carte de evocări ale prietenilor pe care i-a avut (Zanca dă nume grele: „Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Vasile Voiculescu, Grigore Popa, Petre Țuțea, Eugen Lovinescu și membri mai importanți ai cenaclului acestuia, pe care l-a frecventat o vreme, Nichifor Crainic și cei de la revista „Clopotul”, Ion Pillat, Blaga” ș.a.). O fi fost doar un gînd. Dar contribuția lui la realizarea primei întîlniri, la Sighișoara, între cenaclurile „Echinoc” și „Agora”, în 1978, e un fapt. A contribuit, de asemenea, la inițierea și organizarea *Festivalului de poezie de la Sighișoara*, cel frecventat asiduu în anii '80 de optzeciști.

*

Rugăciuni-le lui Pinteau abia fac o plachetă de 60 de pagini, pe care poetul o mai și împarte în cinci secțiuni delimitate tematic. Melinte Șerban zice că volumașul e doar încropit, întrucît proiectul inițial ar fi trebuit să cuprindă „producția poetică cu substrat patriotic, clamînd durerea celui înstrăinat, prin odiosul dictat fascist, de meleagurile natale” – și pe care poetul o recita la șezătorile refugiaților -, dar că din anumite „motive conjuncturale” l-a improvizat cu lucruri mai din tinerețe. Din prezumtivul sumar va fi rezistat doar

ultimul ciclu, *De amiciția*, cu o tematică (parțial) „ocazională”, corespunzătoare vremurilor ardelen. Tipică anilor de refugiu și de dramă e poezia *Nășăud*, cu exaltări și ritmuri cotrușiene (aproape decalc): „Înmărmurit stau parcă, cînd te-aud/ Cum crești în mine, viu, din amintire/ Înlăbit de soare și mărire,/ Tu cuib de dîrză vrere românească, Nășăud...// Căci tu te-nalți, cruce de vrere românească și cremene,/ Crescută-odată cu munții și cu apele gemene,/ Să mai înfrunți și-nfrîngi vremelnica urgie/ Pentru-a-nchea, Românească și Mare Împărăție!” (neglijențele de exprimare sunt destul de spontane). Altminteri însă Mihail Pinteau nu-i poet de declamații, ci de sensibilități și devoțiuni, chiar dacă le dă ton radical și retoric (precum în această *Scrisoare de pe front...* ce jură prietenie: „Nu te voi uita, din suflet nu te voi desprinde,/ Te voi purta închis în el, mereu, ca pe-o merinde,/ Din trecutul plin de amintiri, îndurerat, voi stoarce/ Prezența ta, în fiecare zi, pînă te vei întoarce...// Nu, prietene cu suflet de vioară și mătăasă,/ Eu te simt cu mine pretutindeni, deși nu ești acasă,/ Gîndurile, știu, se simt, peste munți și văi, îngemănate/ Ca două pagini vechi din a evangheliei sfîntă carte” etc.). Poezie cu sincerități, poezia lui Mihail Pinteau nu se ferește de sentimente – și, implicit, nici de sentimentalisme, căroră le găsește justificare tematică și le deschide cadru de scenariu. Așa procedează în secvența *Mama*, reînădînd lirismul sămănătorist de înstrăinare, dar punînd în el o naivitate studiată și o religiozitate implicită. Sunt un fel de poeme „de suflet”, cu liniile hieratizate, ca la Demian (ceva gîndirism trece prin toate poemele), și cu expunere directă de „sinceritate”: „Mamă, urcă-ntr-o zi, încet încet, cărarea care duce/ La biserica albă de pe deal și cu mîinile făcute cruce/ Ridică-ți ochii blînzi, spre a cerului largă icoană/ Și te roagă pentru mine, pentru durerea mea, mamă...// Roagă-te, mamă, pentru cel ce-a uitat să zică rugăciunile,/ Pentru cel ce i-au nins părul insomnia și tristețea,/ Pentru cel ce și-a măcinat în moara vieții tinerețea/ Și își scuipă pe toate drumurile, plămîinii, cum căpșunile” etc. (*Rugă către mama*). Biografia pe care și-o desenează dedesubtul acestor lamentații-rugăciuni e una de boem blestemat (mai proprie, firește, unui Dimitrie Stelaru), de exclus, de unde revărsarea de auto-compătimire și lamento-ul de sine: „Nimeni, mamă, nu m-a înțeles, nu m-a iubit/ Cîine părăsit, pe toate drumurile vieții-am rătăcit,/ La toate porțile inimilor am bătut, am strigat,/ Dar porțile-au rămas închise, sufletul: tîrîr înghetăt!” etc. (*Scrisoare mamei*). Dar sintaxa doliului are la Pinteau nu numai solemnitate, ci și o profunzime de sentiment transcrisă cu delicatețe: „Tată, moartea ți-a prins în obraji petale de lună/ Și-n pieptul tău, inima, ceas stricat, nu bate, nu sună./ Soarele, nu-ți mai sărută părul de zăpadă,/ Pașii tăi nu mai lasă urme prin cerdac și ogradă...// Vitele nu-și mai întind, să le mîngîi, botul ud/ Și-n ochi parcă li-s-a oprit un rădvan

de tristețe.../ Tată, nici cîinele, cu lipsa ta nu vrea să se învețe/ Și urlă, urlă, de-mi sparge sufletul cînd îl aud” etc. (*Scrisoare-n țara morții*). Strînse în chenar de doliu și aranjate în jurul unui motiv, poemele acestui ciclu promovează în stil naiv cea mai directă sentimentalitate.

Cînd nu e constrîns de scenariul tematic (deși poetul pare a lucra pe „teme”, în cicluri de imediată coerență), Mihail Pinteia e un japonez rafinat, pictînd mici miracole de natură. „Poezii în ritm clasic (dar nu consecvent, n.n.), destul de *cuminți*”, zice Țuculescu, și cu preferință pentru alb, ceea ce ar putea sugera un sentiment de solemnitate austeră în fața lumii; în realitate, Mihail Pinteia e, în aceste reportaje de miracole naturiste, un senzual, chiar dacă la modul suav: „Azi noapte în cireșii cu frunze verzi și crude/ Poate fecioare albe s-au adunat la sfat,/ Că-n zori de zi, cireșe, de multă rouă ude,/ Ca buzele de fată, prin frunze am aflat” (*Cireșe*). Senzualitatea învelată i-o fi remarcat-o și Marieta Popescu cînd zice că, deși „nu stăpînește încă meșteșugul expunerii poetice”, „este un senzitiv, sincer și profund.” Firește că invazia primăverii nu e altceva decît un spectacol de senzualitate, cu verbe impetuoase și exultantă de seve: „Atîta primăvară a năvălit în cîmp/ Că de-mi afund piceorul în mușchiul umezit,/ Îmi pare că-s un piersic, ce-ntîi a înflorit./ Și-mi curge seva-n vine cu svîcnet în răstîmp./ Și cîmpurile toate de multă sevă-s pline/ Și-n lunca mea salcîmii s-aud în zori cum cresc/ Iar ochii tăi în suflet, îi simt cum înfloresc.../ Împrăștiind năvalnic miresme crude-n mine” (*Primăvară cu dor*). Că primăvara e un anotimp senzual nu-i de nici o mirare (la toți poeții primăvara e un afrodisiac), dar la Mihail Pinteia și toamna face tot profesie senzuală: „Vezi, frunzele pe ramuri s-au scorjit și, via/ Culegătorii harnici, mi-o fură din belșug,/ Butoaiete-nsetate, vin nou și dulce, sug/ Și cu arnici de sînge își coase codrul iia./ Tu-ascultă-mă, și-odată cu înserarea, sue/ La cramă, unde-așteaptă ulcioarele cu must/ Ca eu, din gura ta, măr pîrguit, să gust/ Cînd blînd cădelnițează miresme de gutue” (*Rugă de toamnă*). Ce să mai vorbim de fetele care-și fac loc prin poeme, toate fete de foc (uneia „zîmbetu-i” „arde”, alta e „bob cald de jar”, iar Mona are pe buze „isvoare de miere și otravă”). Fetele lui Pinteia sunt un fel de comete senzuale, dar gingașe numaidecît.

Cu totul altfel se poartă poetul în ciclul *Mărturisiri*, pios și hieratizant, cu o tentă evident gîndiristă în aducerea Domnului pe plai și-n umanizarea lui (Melinte Șerban socotește această aducere țărănească a Domnului „printre oameni” un fel de „demitizare a divinității”, dar și mai aproape, la pură familiaritate, l-a adus Arghezi, fără să-l demitizeze; ba din contră): „Doamne, ai trecut în albi zori,/ Peste verzile pajiști românești,/ Și nu Te-a văzut nimeni cum crești/ Alb, ca o fulguire de ninsori./ Nu ți-a întins nimeni covoară/ Și nici în cupe pline mustul rubiniu,/ Însă-n amurgul cald

și vioriu/ Au simțit o adiere cum coboară” etc. (*Rugă în Păresimi*). Un sentiment de imediatețe a divinului, de imersiune a lui în contingentă (un mic sofianism), face de substrat tuturor rugăciunilor din acest ciclu (cel mai reprezentativ). Poemele nu transcriu însă intensități de sentiment mistic, grafice de cutremure și spasme de sacru, ci doar ritualuri de iluminare și purificare: „Doamne-n lumină albă m-o îmbrăcat/ Zorile, călcînd peste cîmpie,/ Și lumina, ca o apă vie,/ Trupul meu murdar mi l-o spălat...// Degetele mi-am muiat în rouă,/ Ca-ntr-un aghiasmetar sfințit,/ Și-n revărsat de zori, m-am pomenit/ Că-mi împreună mîinile-amîndouă// Și că-mi lipesc genunchii de țărîna/ Și Te-aștept, o, Doamne, să-mi vorbești” etc. (*Rugă-n revărsat de zori*). O religiozitate tandră - dar vie - trece fără emfaze prin poeme.

De încropeală curată e ciclul *Din cîmp*, cu versificație cam folclorizantă. În orice caz, dacă au rămas, cu adevărat, alte lucruri scrise de Mihail Pinteia, ele ar trebui publicate, căci volumul arată un poet cu drepturi. Unul care, vorba Marietei, „își stabilește cu hotărîre un loc în poezia noastră, stabilindu-se pe lîngă cei chemați”, cu toate că, zice tot ea, primește volumul doar „ca pe o frumoasă promisiune de viitor.” Viitorul n-a mai fost însă să fie. Cel puțin pînă nu se adevăresc spusele lui George Togan.

Opera:

Rugăciuni pentru răni de aur. Poeme. Tipografia Cartea Românească, Tîrnăveni, 1941.

Referințe critice:

Marieta Popescu, în *Familia*, nr. 3-4/1942; George Togan, *Ne cheamă Ardealul (Cîntarea pămîntului din urmă)*, cu 60 de gravuri originale de Marcel Olinescu, București, 1944; Andrei Zanca, în *Vatra*, nr. 4/1986; idem, în *Discobolul*, nr. 28/2000; idem, în *Vatra*, nr. 4-5/2013; Teodor Tanco, *Dicționar literar 1639-1997 al județului Bistrița-Năsăud. Autori, publicații, societăți*. Postfață de Petru Poantă, Editura Virtus Romana Rediviva, Cluj, 1998; Melinte Șerban, *Mărturii prin vreme*. Douăzeci de ani de viață culturală pe Mureșul de sus (1920-1940), Fundația Culturală „Vasile Netea”, Tîrgu Mureș, 1999; Ana Cosma, *Scriitori români mureșeni*. Dicționar biobibliografic, Biblioteca județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000; Radu Țuculescu, în *Tribuna*, nr. 172/2009; idem, *Stalin, cu sapa-nainte*, Editura Cartea Românească, București, 2009. (A.I. C.)

In memoriam Zeno Ghițulescu

Zeno a fost, de la un capăt la altul al comportamentului său, un *gentleman*. Se putea da definiția acestuia după el, dacă n-ar fi existat înainte.

Altfel, galant (cu cine trebuia) și aproape timid. În orice caz, poet-timid. Numai după lungi taclale și ocoluri prin toate temele cotidiene (politică, femei, fotbal) – și și atunci pe fugă, în ultima clipă – îndrăzne să se laude (cu un aer de parcă i-ar fi fost rușine de ce făcuse) cu o voce aproape stinsă: *am mai scris câteva poeme, dacă vrei și dacă ai timp și bunăvoință să te uiți peste ele...* De fiecare dată înșira toate trei condițiile: de timp, de voință și de bunăvoință. Nu se băga niciodată în sufletul omului – și mai ales nu defila ca poet. Chiar și la întrunirile literare, la recitaluri, era de o discreție maximă. Și mai ales de o decență ireproșabilă. Asta cu toate că nu era chiar mulțumit de receptarea poeziei sale. Dar pentru ca Zeno să dea glas vreunei nemulțumiri trebuia mult timp.

Era de o sociabilitate extrem de agreabilă și se afla bine cu toți, indiferent – cum se zice – de etnie, religie etc. Prietenii lui maghiari nu erau mai puțini și nici mai neînsemnați decât cei români. A și publicat – tradus de unii dintre ei – în reviste maghiare și a scos chiar un volum de poeme în limba maghiară. N-o vorbea chiar bine (zicea el, și probabil așa era), dar era mare cititor de poeți unguri – și mare admirator al lor. Într-un fel, era parcă din vechia școală, din bănci interbelice: civilitatea lui, politețea lui reflexă parcă de acolo, din timpuri elegante social se ridicau.

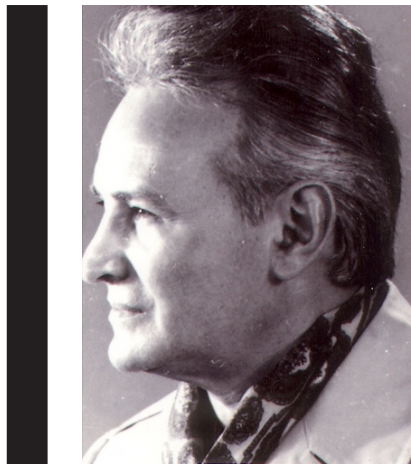
În ultimii ani, după ce s-a lăsat de meseria lui de radiolog, trăia un fel de frenezie a scrisului. A început să alterneze poezia cu proza (a scris chiar roman) și cu teatrul. Părea să aibă prea multe de spus pentru a rămîne fidel doar poeziei. Radiolog și al societății, prozele și piesele lui de teatru fac radiografie socială. Chiar și poezia începuse să se resimtă de un fel de nerv iritat, de o pornire sarcastică; asta cel puțin în partea de consemnări și incizii de cotidian.

Altminteri, miezul poeziei lui e unul de melancolie pură, inhibată de reflexivitate și stimulată de un fel de euforie contemplativă. Peisajele privite deveneau prilej de visare mai degrabă decât de descripție, iar melancoliile luau mereu turnura unor reverii. Uneori, mai ales în primele cărți, într-o gramatică de suavități; mai apoi, în tușe tot mai concrete, apăsate. Apăsate de maliția contemplației, pe de o parte, de negurile vieții, pe de altă parte.

Multă vreme președinte al Filialei Uniunii Scriitorilor din Tîrgu Mureș, străduindu-se mereu pentru realizarea unor evenimente publice, Zeno a pus suflet în aceste funcții și atribuții. A pus, de altfel, suflet în toate.

Pentru că avea, într-adevăr, un suflet mare. Era un suflet mare.

(Al. Cistelean)



Când am citit prima oară poemele ermetizante ale lui Zeno în reviste, mi l-am imaginat într-un fel care nu i se potrivea, dar asta aveam să aflu mult mai târziu, când ne-am cunoscut și ne-am împrietenit, a fost însă o imagine puternic impregnată în memoria mea afectivă și s-a lăsat greu îndepărtată și retușată, ca o frescă îmbibată profund în suportul mural. În realitate, lui Zeno Ghițulescu îi plăcea limpezimea, claritatea exprimării, adoptând uneori un cartezianism care osândește echivocul ori logica frântă, căuta un fel de concluzii, de expresii aforistice care să strunească divagația, risipa de vorbe. Dar în poezie admira și utiliza sugestia criptică și îngemănarea oximoronică, acolo trebuia să descoperi un teritoriu de sonorități și lumini care sunt din vecinătatea misterului și a magicului ființei, numai „ființa umană este capabilă de poezie” prin câteva exemplare care pot intui, „aproape nimeni nu știe cum, arealul esențializat al existenței”, locul ezoteric din care poezia își soarbe energia. Nu-i plăcea flecăreala, dar când discuția aluneca spre aceste zone de intuiții fabuloase, poetul era greu de oprit ori de convins că poezia ar putea avea un statut ceva mai terestru. Pentru el, poezia nu umbla pe jos.

În anii din urmă ne vedeam adesea la cafea, ne întâlneam „la pădurari” cel puțin o dată pe săptămână, am dedicat aceste întâlniri amicale într-un poem pe care i l-am dedicat din titlu, conștient că sunt mult mai importante gesturile prietenoase pe care le faci până pot fi receptate, până au puterea de a produce bucurie sinceră. N-am exagerat cu nimic în poemul meu, chiar așa făceam, după ce stabileam la telefon ora de întâlnire. Chiar dacă se mișca mai greoi, era de o punctualitate „nemțească”, ajungea întotdeauna „la fix”. Cunoscându-i firea, mă duceam de la o vreme la întâlnirile cu el cu aceeași „precizie”, să-l văd venind de-a lungul străzii Enescu cu mersul său legănat, care îmi amintea invariabil de pescărușul lui Baudelaire. De-acum, aripile-i imense nu-l mai împiedică la mers...

(Kocsis Francisko)

Agresiuni tacite

Niciodată n-am simțit ca astăzi
tomnatec gând amar în sânge și în patimi
nimicnicie și cenușă degete livide
istoria înfrântă de duhul veșnicelor
pustiiri
sărutul ostenit al soarelui
purpuriul asfințit peste tot ce am iubit

odgoanele stăpâne pe rândurile firii
alunecă în neant
sclipățul de stele înghițit
în sumbrul dans de văluri și nimicnicii

Adrian IANCU



Triunghiul clasic

Ploaia deasă de vară se potolește acum, pe măsură ce soarele își face văzute razele prin desigurul de nori, ca niște clăbuci, care ne-au speriat, vreo jumătate de ceas, pe la ora prânzului, așa cum unii se așteptau încă din vremea dimineții. Lumea se pune în mișcare după ploaie într-un fel anume, dând impresia că vrea să recupereze cu strășnicie timpul irosit de schimbarea de vreme, oarecum prognozată, din timp, de înțelepții micului nostru oraș de munte.

Acum, sub streășina *Cafenelei Plai nou*, un bărbat înalt, cu un aer boem, un artist, își dă jos pălăria de paie, din import, vopsită în portocaliu, atinsă nemilos de ploaia de afară, și a cărei poleală la modă, pe la noi, se scurge aproape strop cu strop pe cămașa albă, impecabilă. O mototolește cu un oarecare nerv, în mișcare, de o repeziciune rară, și o aruncă la coșul de gunoi al cafenelei, cel de la ieșirea din local, acolo unde clienții se scapă de gazetele care le-au ținut companie pe parcursul șederii la masă cu paharul de băutură în față.

Lumea povestește tot felul de lucruri, din teoria și din practica vieții de fiecare zi, cu o cafea și un pahar de apă în față. La o masă, patru femei tinere visează cu glas tare vrute și nevrute.

– Auzi tu, dacă un șmecher îți dă un inel scump, îl iei? întreabă una care pare a fi mai cu experiență, bătând cu degetul arătător în masă.

– Da, îl iau! răspunde colega de masă și bea din ceașca de cafea.

– Dar tu iei o brățară scumpă, dacă ți-o dăruiește un tăntălău? zice cea cu experiență, mirată.

– Da, de ce nu? răspunde cealaltă colegă de masă și pufăie scurt pe gură.

– Ei vezi, în teorie avem un inel și o brățară...dar în practică tot sărăntoace suntem. Dar tu de ce nu zici nimica? spune cea cu experiență către a treia.

– Păi, ce să zic? Că prea avută nu sunt nici eu, însă, ce să-i faci? Nu am darul vorbirii, răspunde a treia cu modestie maximă.

În timpul acesta, Iosif stă comod așezat pe scaun, înghite molcom din cafeaua caldă, stropită cu lapte de

casă și îndulcită cu zahăr brun și se poartă astfel ca să nu dea impresia că înțelege ceva anume din puținele lucruri care se petrec prin preajmă. Asta e o chestie de ritual, să-i zicem, de cârciumă, pe care participanții o respectă cu bucurie în zilele noastre, pentru că doar astfel își pot preciza apartenența la un grup neoficial, recunoscut, prin urbe.

Și, Iosif, căruia multiculturalii din familie îi zic Ioji, iar cei de la servicii Ioșca, și care numai multicultural nu e, citește cu plăcere din gazetă un articol despre o actriță de la *Școala populară de teatru* care locuiește undeva în centru, pe o stradă îngustă, într-o casă cu turn, în care are probleme cu baia care răspândește un miros de-ți vine să-ți lași acolo nevasta, copilul și cei doi musafiri. Necaz mare! De aceea artista stă mai toată ziua la o terasă cunoscută de către concetățeni, bea *nu-știi-ce* și scrie, în ochii lumii, poeme.

Ca la carte, inspectează ospătarul sala, aranjează ici și colo fețele de mese și se oprește în locul în care stă așezat Iosif.

– Se interzice fumatul sub sancțiunea unei amenzi aspre, zice ospătarul cu precizia unui angajat de la căile ferate, privind pipa, așezată pe masă, alături de client.

– Mă rog, răspunde evaziv Iosif.

– Pipa e caldă încă, semn că ați folosit-o oarecum, se interesează cu precizie ospătarul, după ce o evaluează cu mâna dreaptă.

– Cine știe... zice Iosif total absent, continuându-și lectura despre actrița care, se spune în aticol, poartă cu mândrie o pălărie portocalie de paie, din import.

– Deci se confiscă și se aplică amenda...completează ospătarul cu calm.

– Foarte bine procedați... afirmă Iosif cu fermitate, citind în continuare.

– Ei, cum? se miră ospătarul tulburat.

– Ei, nu-i a mea...era pe masă când m-am așezat! Ca și gazeta, de altfel! se miră Iosif, oprindu-se din lectură, cu gura căscată.

– Ei, da! Acum înțeleg! zice scurt ospătarul și uimirea îi trece repede. Apoi își vede de treaba lui cotidiană, conform fișei postului. Și cam atât!

Iar în scurt timp, de locul cu pricina, se apropie un băiat între două vârste, cunoscut în orașul nostru de munte printre clienții localului, pentru performanțele sale bahice. El e proprietarul pipei și a gazetei pe care le-a lăsat acolo, semn că se întoarce. Numai că, acum, acolo, locul e ocupat de Iosif, cel care, văzând că pe masă nu e vreun pahar cu băutură își ia libertatea de a poposi.

Și băiatul între două vârste i se adresează lui Iosif:

– Dai ceva? zice micios băiatul, cu gândul la o cană cu vin.

– Nu pot! răspunde Iosif.

– Nu bei vin? întreabă băiatul între două vârste.

– Nici vorbă! răspunde hotărât Iosif, căruia nu-i prea pasă de unii și de alții. Nu pot să plătesc!

Și băiatul între două vârste își ia pipa și gazeta și pleacă din local, nu înainte de a-i adresa ospătarului câteva cuvinte greu de înțeles pentru ceilalți, apoi iese aruncând gazeta în coșul de gunoi de la intrare. Iar Iosif

rămâne la masă cu gândul departe și cu privirea înspre *Teatrul orașenesc*, cel din fața *Cafenelei Plai nou*, a cărui fațadă o vede prin geamurile mari care dau înspre *Strada Principală*. Clădirea are în partea de sus un triunghi sprijinit pe trei coloane artistic sculptate, două la margini iar a treia la mijloc, sub care se zăresc treptele de acces. Un așa-zis *triunghi clasic* ! În spatele forme geometrice amintite, o cupolă întregeste partea superioară a construcției și îi dă un aer deosebit. Pe ușa de la intrare, uite un afiș care anunță un spectacol. O frumusețe ! Asta e !

– La revedere, Iosif, îl salută o femeie îmbrăcată clasic și iese din cafenea.

« Măi, să fie ! Ce e cu triunghiul ăsta în micul nostru oraș de munte ? Are vreo semnificație, duce cu gândul la ceva sau e doar o chestie de frumusețe la care orașenii țin mult ? Sau, poate, asocierea celor trei unghiuri trimite la o relație de care te lovești fără să vrei. Și oamenii ăștia care trec pe-aici, pe *Strada Principală*, chiar îl văd sau sunt atât de obișnuiți cu imaginea că n-o mai bagă în seamă ? ! » își zice în gând Iosif, apoi bea încă o gură de cafea și pornește, în cele din urmă, la treburile sale.

*

Pe la orele după-amiezii, Iosif iese de la locul său de muncă, un atelier care confecționează materiale publicitare pentru ca poporul muncitor să cunoască și să achiziționeze tot felul de lucruri pe care oameni cu spirit anteprenorial le livrează curioșilor. E lume multă prin fața teatrului, pe *Strada Principală*, cea care are calitatea de a se plasa ca o linie de mijloc prin micul nostru oraș de munte. Pe cei care au interioritatea marcată de diferite lucruri pe care le-au traversat în zilele trecute, trecerea pe acolo îi liniștește deși în comportamentul lor poți vedea o pornire de gesturi agitate pe care oamenii din jur o interpretează ca pe un semn al grabei de a ajunge cât mai repede acasă, după orele de muncă. Iosif e acum vesel pentru că stăpânirea firmei a hotărât să-i dea o primă iar banii nu-i strică deloc. « Banii pentru prime se întorc la noi, pentru că tot noi cumpărăm toate fleacurile pentru care firma face reclamă ! E un fel de circuit, asta este ! » gândește omul cu sinceritate. Acum are bani pentru unele lucruri, chiar și pentru o cană cu vin la cârciumă.

Partea manuală a meseriei sale încetează, pentru moment, după terminarea programului. Latura imaginativă, însă, îl urmărește tot timpul și îi oferă soluții la probleme neașteptate. De fapt, pentru un anumit mod de a gândi despre lucrurile și oamenii din jur, Iosif este acum lucrător la *Societatea Comercială Avântul libertății*, al cărei renume străbate localitățile de pe tot cuprinsul zonei limitrofe. Și astfel, de la caramellele amărui care se lipesc de cerul gurii, până la brânțurile din carton de duzină care te fac să crezi că te-ai născut cu pantofii în picioare, toate lucrurile sunt achiziționate de poporul muncitor cât ai zice pește, pe la târgurile de duminică, din oraș, și pe la piețele sătești, din zilele de sărbătoare. Bucurie mare, ce mai !

Ca s-o spunem pe cea dreaptă, Iosif trăiește acum în vremea în care cei ce se pricep la agricultură spun că « *sistemului îi lipsește prașila a doua* », adică, munca

aceea care împlinește strădania primului demers. Ce-i drept, trăitor o perioadă, înainte de toate acestea, băiatul nostru consideră că, între cele două epoci, pentru cei ca el, diferența nu e mare, cu excepția faptului că acum poți înjura în voie, fapt considerat înainte ca o îndepărtare stilistică de la regulă. Dar aici, oricum, nu e vorba de înjurătură. Și, cam atât !

Iosif face câțiva pași pe strada cea mai frecventată a orașului, respiră aerul de munte care ajunge în unele zile până în centrul localității și aude foșneala lumii nesigure în certitudinea ei cotidiană. Dincolo de cunoscutul magazin de pălării, la parterul unei clădiri deloc impozante, dar un galben-pai plăcut totuși, se află plasat un bancomat, în fața căruia stau alineați trei patru clienți care sclipesc de nerăbdarea de a-și pune în portofele câteva bacnote, fiecare după posibilitate, care să le învieze viața cea de toate zilele.

Ocolindu-i cu pricepere, mai mult din cauze de liber acces, Iosif dă cu ochii de Emy, de la *Agenția de voiaj*, cunoștință veche, de pe vremea când băiatul hoinărește pe trasee montane, în grupuri, cam de aceeași vârstă, organizate de *Cercul orașenesc de relaxare*. Frumoase timpuri și răbdătoare vremuri au mai fost ! Iar tânăra, constituție sportivă, numai fibră, pare, la prima vedere, relaxată acum, la coada aceea promițătoare. Până la urmă, ce-i drept, Iosif renunță la acele excursii, Amy rărește participările la evenimente, iar *Cercul de relaxare* își restructurează noua compoziție din mai multe încercări succesive.

Iosif o salută pe Emy, pe care o recunoaște în vestimentația ei civilă, fără trening și pantofi sport și o găsește, în treacănt fie spus, atrăgătoare, subțirică și zveltă, așa cum este ea. De fapt, n-a mai întâlnit-o niciodată pe stradă ci doar la munte unde toate lucrurile sunt altfel decât aici. Deci se oprește ca și cum s-ar fi așezat și el la coadă, la bancomat, și începe o conversație, să-i zicem, în care o întreabă ce mai face, ce mai e nou, pe unde mai lucrează și pe unde își mai face veacul. Fata îi răspunde firesc, ca și cum nu s-ar mai fi văzut de ieri cu el și îi dă informațiile cerute, punct cu punct. Acum trebuie să spunem că modul de a răspunde astfel începe să fie o deformare profesională la Emy, pentru că acum totul e ca la ghișeul *Agenției de voiaj*. Iar fata își zice în gând: « Dacă fug, zice că-s sportivă, cum eram la munte, dacă stau spune că-s naivă cum sunt unele de pe -aici ! Ș-atunci ce-i de făcut ? » Și Emy se gândește că nu e rău să fie naivă și să stea, dar, și sportivă, de data aceasta în partea a doua a întrevederii, și « *să fugă* » din cale-afară, adică să se străduiască, ce mai, ca lumea. Cine știe !

Hotărârea e luată repede, toată lumea se grăbește, oamenii își scot banii de la bancomat și pleacă pe unde au treabă. Iosif și Emy o pornesc pe *Strada Principală*, aproape în același ritm cu ceilalți trecători, ajung undeva în partea a doua a pasajului pietonal iar bărbatul are inițiativa și o poartă pe tânără la un suc într-un loc destul de călcat, în micul oraș de munte. Acolo lumea ascultă muzică rock și vorbește de toate, într-o animație cum în puține locuri mai găsești în localitate. Băiatul intră primul, cum e obiceiul,

fata după el, găsesc o masă lângă o frapieră goală, sprijinită de mobilier, semn că, cineva din neglijență, a clintit-o din loc, într-o poziție atât de inestetică. Taverna e scumpă, nu prin serviciile pe care le oferă, ci prin vadul clientelei de care profită afacerea, de prin centrul orașului. Patronul e mai tot timpul pe acolo, îi supraveghează pe ospătari, « *de la distanță* », iar aceștia nu se sinchisesc de strategia înțeleaptă a șefului, știu că plecarea lor pe nepusă masă îl lasă pe proprietar descoperit, și astfel personalul practică obiceiuri de care fiecare dintre noi s-a lovit cel puțin o dată în viață. Iar patronul surâde văzând cum înaintează prosper afacerea sa. Ce mai, asta e !

Și, după ce mișcarea e gata, cei doi stau așezați, cuminți ca la școală. Emy începe să-i povestească băiatului cum s-au întâmplat lucrurile în ultima vreme și de ce n-a mai venit la *Cercul orășenesc de relaxare* ceea ce nu-i putea spune la bancomat. Era vorba de un început de conversație și împrejur era totuși lume multă.

– Cu ceva timp în urmă m-am despărțit de o relație de-a mea, un băiat destul de agresiv, ceea ce pe mine mă deranjează, explică fata. Agresivitatea, se înțelege. Dar asta nu e tot, continuă ea, avea și obiceiuri urâte...

– Da, da, înțeleg ! îi răspunde Iosif, în gălăgia din local și îl privește de la distanță pe proprietar care surâde mulțumit, văzând cum îi crește afacerea, din încăperea cu fețe de mese pe care se află imprimate niște așa-zise *triunghiuri clasice*...

– Mi-a zis și Naty, colega mea de apartament, n-o știi, poate că într-o zi o s-o vezi... Că nu merită ! Că pot să am mai mult de la viață. Știi și eu ? Și conversația continuă în voie, pentru că Iosif nu intervine în expunerea de motive a tinerei.

Fata vorbește rar iar băiatul încuviințează tot, printr-un « *Da, da ! Așa e !* » în hărmălaia din tavernă, în care, de fapt, nici nu se aude mare lucru, din spusele tinerei. Iosif știe de la o prietenă mai veche, un fel de confidentă, prea versată ca să-i fie mai mult de-atât, că pe femei nu e bine să le contrazici pentru că devii dezagreabil și, astfel, pierzi relația. De fapt, a constatat mai târziu băiatul, că pe acestea din urmă, dacă nu le minți, le pierzi. Că adevărul le deranjează pentru că nu are valoare metaforică ! Pe când minciuna, ce să mai vorbim ! E o bucurie într-o relație ca asta. E surogatul de care e nevoie și, pe care viața nu are cum să ți-l ofere. Ce poți face dacă fata așteaptă de la tine să-i spui că ziua în care ai întâlnit-o e minunată, iar tu știi bine că toată chestia a fost o întâmplare, iar către final, cu siguranță, că va fi o catastrofă. În ghilimele ! Să minți cu zâmbetul pe buze ! Când trebuie ! Să minți frumos ! Atâta tot ! Dacă n-ai imaginație... E regula de bază în mecanismul acesta magnetic, poate... Cine știe ! Pentru că savanții nu și-au spus încă părerea, ci i-au lăsat pe poeți mai întâi, să dea vina pe metaforă... Asta e singurul adevăr din tot mecanismul... un transfer de nu știu ce, într-un alt fel context, evident, pe care oricine îl înțelege în voie. Și cam atât !

– La revedere, Iosif, îl salută o femeie îmbrăcată clasic și iese din tavernă.

În final, lucrurile se întâmplă bine, conversația e interesantă, « *Da, da !* », iar cei doi, în cele din urmă,



plătesc nota pentru două sucuri și sunt deja în stradă. Iosif propune tinerei s-o conducă acasă la ea, pentru că afară e seară iar Emy locuiește cu chirie undeva la capătul orașului, într-un cartier de case, bine așezate, pe străzi spațioase. E însă destul de departe de centru și ei hotărăsc să ia acum taxiul.

– Băiatule, *La chiloșii zburători*, te rog ! îi zice Iosif șoferului de taxi, care zâmbeste în sinea lui pentru că traseul până la cartierul amintit e lung și, în consecință, bănos pentru el. Și dăi, și dăi !

*

Cartierul poreclit *La chiloșii zburători* se află la marginea orașului, cea dinspre râu. Evident, e destul de departe de centru, dar plăcut ca ambianță. Fără mofturi prea multe, nici edilitare, dar nici de alt fel. Numele îi vine de la hainele puse la uscat, tot altele, printre care și chiloși de dame, care flutură de mulți ani în bătaia vântului la uscat. Locuitorii sunt oameni simpli, veniți de la țară, care nu mai țin de mediul unde s-au născut dar nu sunt nici în lumea orășenilor, ca-n suc propriu. Aici regulile sunt altele, e locul în care chiriile sunt convenabile, pentru majoritatea tinerilor care lucrează în oraș. În centrul istoric, partea de sus, cea dinspre munte a orașului, locuiesc cei de-a doua sau a treia generație sau puțini dintre tinerii care se căsătoresc pe la noi.

Și cei doi ajung la destinație. Iosif plătește călătoria, tinerii coboară din mașină, își zic « *La revedere !* » și Emy dă să intre în curtea casei. Dar, într-o clipă fata se întoarce de jumătate și îi zice :

– Auzi, nu vrei să vezi unde locuiesc, să știi cum e pe-aici o chirie, poate într-o zi te gândești și tu să te muți pe-aproape ! zice Emy, oarecum surprinzător, pentru că, oricum, nu e vorba în plimbarea asta despre așa ceva.

Iosif n-o cotrazice, dă din cap că « *Da ! De ce nu !* » și amândoi intră în casă. Clădirea e alcătuită din trei

apartamente, nu prea mari, din care unul este ocupat de proprietar, iar celelalte două sunt de închiriat. Proprietarul locuiește la parter, la etajul unu stă o familie care lucrează în construcții iar la etajul doi, două studente la *Agronomie*, Emilia și Natalia, mai pe scurt, așa cum le știu familiile și prietenii lor, Emy și Naty. Emy e fata cu care și-a petrecut Iosif după-amiaza și pe care acum o însoțește, invitat de aceasta. Naty nu e acasă, a plecat la părinți, într-un sat apropiat de orașul nostru de munte, de unde, pe vremea când era elevă, făcea naveta la liceu, cu autobuzul. De fapt, nu știm despre ce este vorba dar ori de câte ori lipsește de acasă, Naty spune tot așa, iar dimineața pe la șapte e înapoi, teafără și veselă din cale-afară. Amândouă fetele lucrează, Emy după cum am zis la o *Agenție de voiaj*, iar Naty la *Casa orășenească de cultură*. Se ocupă de expoziții și de lansări de carte. Cunoaște lume multă cu înclinații artistice, care, la drept vorbind, nu îi e de mare folos. Uneori mai iese la câte un suc cu vreun artist, mai mult din rațiuni profesionale, dar, în general, urmări din acete relații, nu prea se întâmplă să aibă loc. Cât despre muncă nu e din dăruire, pentru domeniul respectiv, ci pentru completarea resurselor financiare la care, în principal, contribuie părinții.

Locuința nu e rea, are mobilă puțină, doar strictul necesar. Dar asta e un avantaj în astfel de situații ! E vorba despre impresia că încăperile sunt spațioase și ușor de întreținut. E alcătuită din două camere, o baie și un hol. O cameră e un fel de bucatărie și living iar cealaltă cameră e dormitorul, cu pat nupțial, cu alte cuvinte dublu, pentru cele două tinere. În bucatărie e un frigider, un aragaz, mobila aferentă, și în fine, o masă, aranjată la perete cu trei scaune din fier forjat, care se cam clatină, din folosință prea îndelungată.

Acum tinerii poposesc în bucatăria-living a apartamentului, unde începe povestea lor, cu momente de intimitate, tandre și repetate, din care nu lipsesc apropierea și atingerile care să le pornească apetitul pentru lucruri mai subtile. Nici nu-și dau seamă când migrează în dormitor, unde, cum se găsesc în plin sezon călduros, au pe ei haine puține care zboară, tineri și vioi cum sunt, repede de pe ei, în toate direcțiile. Lumina, în încăpere, e stinsă, se vede doar ecranul televizorului direcționat pe un canal de video clipuri muzicale, cu sonorul dat în surdina. Iosif o răpune vitejește pe Emy, tocmai, ce să vezi, pe patul nupțial și se foiește peste ia. Fata geme ușor și plăcut și cedează repede iar de acum încolo între ei nu va mai fi nici o căutare în zadar, ci doar o dulce cooperare.

După foiala la inițiativa băiatului, urmează un moment în care acesta coboară de pe parteneră, și se întinde comod, pe spate, o poziție de *long life*, iar fata, tânără și sportivă, după cum este, ia controlul situației pe deasupra, iar Iosif îi dă contra-replica adecvată pătrunzând adânc în ea. Aceasta geme și începe o muncă asiduă, din care nu lipsesc schimbările de unghiuri și atacurile plăcut-neprevăzute, acompaniate de gemete originale. Și treaba asta durează până dimineața pe la cinci, cu o pauză de o oră, poate, în bucatăria-living a apartamentului, acompaniată de niște povești scurte și fără nici o legătură cu momentul respectiv. Către ora finalului, Emy îl poștește pe musafirul

ei în baie unde intră amândoi în cabina de duș, se ung cu gelul bine-mirositor din dotare, și se foiesc o vreme, după care, fata, plină de fantezie, se lasă ușor în jos, și surpriză...

Iar acum Emy și Iosif se află la cafeaua de dimineață, îmbrăcați, la loc, ca mai înainte de faptele lor vitejești, în bucatăria-living a casei de care v-am mai vorbit. E deja către ora șapte și în ușă se aude cheia lui Naty care revine « *de la părinți* », la domiciliu. Fata intră în casă, e vioaie din cale-afară, salută și schimbă amabilități cu Iosif, de parcă l-ar cunoaște de când lumea. Băiatul, amabil și atent, de parcă ar fi la o întâlnire oficială, la el la firmă, îi răspunde politicos și îi oferă fetei, din reflex, cartea de vizită profesională, cu numele, funcția, numărul de telefon și adresa de mail, evident, fără adresa personală, așa cum face când se întâlnește cu delegați din alte localități. Și Naty o ia și o aruncă ca pe un lucru fără importanță pe masa din bucatărie. Apoi toarnă cafea într-o ceașcă și intră în programul firesc al zilei.

Și, Iosif și Naty sunt acum doar ei în bucatărie. Emy se schimbă, în dormitor, pentru plecarea la *Agenție*. Băiatul o privește cu coada ochiului pe Naty, cu gesturile ei mărunte dar plăcute. În încăpere e liniște. Mică de statură și senzuală, așa cum nu s-ar fi imaginat-o deloc pe colega de apartament a partenerii sale, își imaginează că poate să se apropie de ea. Se ridică de pe scaun, se îndreaptă înspre aceasta, lent, foarte lent, și o ia în brațe. Fata consimte, se lipește pe tăcute, de Iosif iar el, cum e mai înalt cu un cap decât ea, o sărută patern și afectuos pe frunte și miroase parfumul, destul de fin pe care aceasta îl folosește și pe care Iosif l-a mai mirosit, doar o dată, la o prietenă mai veche, un fel de confidentă, prea versată ca să-i fie mai mult de-atât. Într-un fel, o păcăleală, de care a mai avut parte, pentru că, de fapt, băiatul își dorește de la ea, altceva decât o relație părintească. Iar fata, nici un semn de respingere nu are. Se simte bine, poate, pentru că e în centrul atenției. Doar ea și el ! Într-o chestie simplă ! Și, cam atât !

Dar, se aude acum un scârțâit ușor al ușii de la dormitor. Iosif se distanțează de Naty și ia loc pe un scaun de la masa din bucatărie. Și, totul e ca mai înainte. Emy s-a schimbat în hainele ei de funcționară de *Agenție de voiaj*, iar Naty, cum începe munca la *Casa orășenească de cultură* deabea pe la ora nouă, mai are ceva răgaz, ca să-și rezolve momentul organizatoric. Iosif, cu telefonul portabil în mână, cheamă un taxi. Spune « *La revedere !* » lui Naty, apoi coboară cu Emy în stradă. În așteptarea taxiului, băiatul se gândește la relația dintre el, plasat undeva în vârful și Emy și cu Naty, aflate la baza unui, așa-zis, *triunghi clasic* și se miră de felul cum îi revine ideea în minte.

– Băiatule, la capătul *Centrului*, înspre *Strada Principală*, te rog ! ! îi zice Iosif șoferului de taxi, care zâmbește în sinea lui pentru că traseul până în *Centru* e lung și, în consecință, bănos pentru el. Și dăi, și dăi !

*

Munca asta, să vinzi tot felul de chițibușuri, nu e simplă deloc. Mai întâi trebuie să-i lămurești pe oameni că viața lor n-are valoare fără fleacul acela pe care tu îl oferi

generos, la un preț de nimic. Apoi mai trebuie și să vinzi mult ca să faci bucuria șefilor. Și, așa mai departe...Și, iar de la capăt...Așa că, vreo câteva zile, cunoscuții și prietenii, nu l-au mai văzut pe Iosif pe la *Cafeneaua Plain nou*, locul pe unde băiatul trece, de obicei, în fiecare dimineață, ca să-și întărească convingerea, din reflex, că viața e, totuși, frumoasă.

Acum e ora prânzului. Băiatul se află în biroul său din sediul *Societății Comerciale Avântul libertății* și pune la punct niște documente care nu așteaptă amânare. Telefonul sună iar, la capătul firului, e Naty, de la *Casa orășenească de cultură*, fata pe care a cunoscut-o acum câteva zile, într-o dimineață, cu treabă pe *La Chiloții zburători*.

– Bună ! Deranjez ? zice Naty.

– Nici vorbă ! Stau îngropat într-un maldăr de hârtii ! Asta-i viața ! îi răspunde Iosif.

– Așa e ! La mine, nu e cu hârtii, e cu vorbe, dar, și astea te înecă uneori ! concluzionează Naty.

Apoi fata povestește ceva despre vremea de afară iat Iosif nu-i răspunde mare lucru.

– Spune-mi, nu te mai vede omul ! spune Naty. Nu că ne-am fi întâlnit noi cine știe cât...Dar...Ce faci ? Noi am ieșit acum două seri, eu și Emy, la o terasă din *Centru* și ne-am distrat nu glumă. Cu niște colegi drăguți. Am povestit și am râs. Ce mai !

– Nu știi nimic ! Am avut niște zile încărcate... se scuza Iosif.

– Poate vii în seara asta pe la șapte, pe la noi, pe la *Casa de cultură* ! zice Naty curtenitor. Prezint o expoziție de fotografie cu imagini din fabrici și din gări...Cine știe... După asta, e un bufet cu gustări și sucuri. Mai stăm de vorbă, că la noi știi cum e...vorbe multe care te înecă uneori, dacă nu știi să te scoți la timp.

– Nu pot, trebuie să mă întâlnesc cu niște delegați, asta e... regretă plauzibil Iosif.

– Atunci, poate, mâine ! insistă Naty. Am invitații pentru mine, pentru Emy și pentru tine, la spectacolul inaugural de teatru, din cadrul *Festivalului internațional*, care se întâmplă în sala mare a *Căsei de cultură*. Ce zici ?

– Da ! Asta, da ! Măine e altceva ! răsuflă ușurat Iosif.

Și, Iosif, Naty și cu Emy se văd în ziua și la ora fixate, la locul potrivit, într-o bază de invitație și au locuri la balcon, în rândul doi, de unde se vede bine scena. Asta e...dacă au relații...ce mai ! Lumina se stinge și spectacolul începe repede. Spectatorii se liniștesc subit. Sala are o acustică inepicabilă iar cei din fotolii au citit, în parte, ce-i drept, cele câteva cronici elogioase, reproduse în program, publicate inițial în reviste de specialitate, despre munca actorilor.

Pe scenă sunt șapte actori care sunt grupați în centru. Se răspâdesc apoi către margine, aleargă, fac mișcări de pantomimă, se apleacă și se ridică într-o concordanță demnă de invidiat. Toate acestea pe fondul sonor al unei melodii clasice cunoscute. La un moment dat se aude o detunătură și toți actorii se grupează înspre centrul scenei. Instinctiv, Iosif, care merge la teatru, dar, nu prea des, plasat în rândul doi, în centru, cu Emy în dreapta, și Naty în stânga sa, le ia pe fete de mână și le strânge ușor, apoi, cu degetele sale le

mângâie podul palmelor, iar acestea la rândul lor îi răspund prin strângeri de mâini succesive, unele mai aplicate decât altele, în semi-obscurul spectacolului de teatru.Însă nu putem să vă deslușim detalii care țin de aspectul intim al gestului celor trei. Totuși trebuie să spunem că Iosif trece repede, inspirat de cele petrecute, la ideea legăturii dintre cei trei. Cu alte cuvinte el e în centru, iar fele de-a dreapta și de-a stânga lui. Și din nou băiatul se gândește la *triulghiul clasic*, cel despre care am mai vorbit noi.

Iar piesa de teatru continuă cu actorii care se încolonează acolo unde se află, adică în centrul scenei, unul în spatele celuilalt, și încep să înjure după cum urmează : mai întâi, primul actor în limba maternă, apoi, al doilea și așa mai departe, pe rând încă în alte șase limbi de circulație, pe glob. Și, din nou se aude detunătura, și Iosif le ia pe fete de mână și le strânge ușor, apoi, cu degetele sale le mângâie podul palmelor, iar acestea la rândul lor îi răspund prin strângeri de mâini succesive, unele mai aplicate decât altele. Ce să mai vorbim, povestea durează patruzeci de minute, după care strădania actorilor e marcată printr-un « *Ura ! Ura ! Ura !* », din toată inima, iar Iosif, care merge la teatru, dar, nu prea des, e convins că « *Ura !* » despre care e vorba în final, actorii o au, mai ales, în suflet. Ce mai, asta e !

Apoi, cei trei, ca și ceilalți spectatori de la balcon și din sală, se ridică de pe fotolii și pornesc ordonat înspre ieșire. Ca o compensație pentru invitația la spectacol, Iosif le invită pe fele la cofetăria de la *Restaurantul Continental* unde comandă cafele, sucuri și câte o prăjitură cu frișcă pentru fiecare.

– Ei, și totuși, despre ce e vorba în piesă ? zice Iosif.

– Păi e... despre criza limbajului ! răspunde Emy.

– Da ! da ! Sigur... despre criza limbajului ! întărește Naty.

Și tinerii mănâncă cu plăcere din prăjituri și gustă și din celelalte, iar felele se încing într-o poveste despre niște colege de-a lor. Iar Iosif își amintește din nou despre relația lor, și își zice că « adevărul le deranjează pe fete pentru că nu are valoare metaforică ! Pe când minciuna, ce să mai vorbim ! E o bucurie într-o relație ca asta. E surogatul de care e nevoie și, pe care viața nu are cum să ți-l ofere. Ce poți face dacă fata așteaptă de la tine să-i spui că ziua în care ai întâlnit-o e minunată, iar tu știi bine că toată chestia a fost o întâmplare, iar către final, cu siguranță, că va fi o catastrofă. În ghilimele ! Să minți cu zâmbetul pe buze ! Când trebuie ! Să minți frumos ! Atâta tot ! Dacă n-ai imaginație... E regula de bază în mecanismul acesta magnetic, poate... Cine știe ! Pentru că savanții nu și-au spus încă părerea, ci i-au lăsat pe poeți mai întâi, să dea vina pe metaforă... Asta e singurul adevăr din tot mecanismul... un transfer de nu știi ce, într-un alt fel context, evident, pe care oricine îl înțelege în voie. » Numai că asta e valabil atunci când vorbim despre o singură fată iar în cazul lui sunt două. Cum poate el să îmbine apropierea intimă de cea paternă ? Asta chiar că e o chestie ! Într-un *triunghi clasic*, însă, nu e cu puțință. Și cam atât !

– La revedere, Iosif, îl salută o femeie îmbrăcată clasic și iese din cofetărie.

Iulian BOLDEA

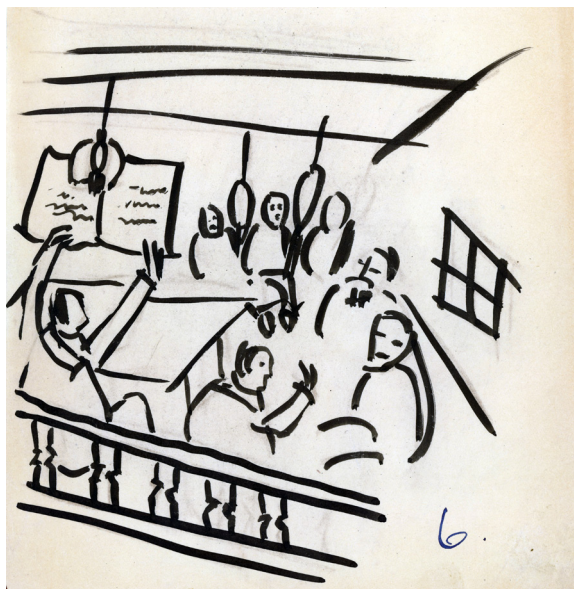


Frică și luciditate

Radu G. Țeposu trasează cu suficientă claritate și precizie fizionomia poetică a lui Eugen Suci, așa cum reiese ea din substanța volumului de debut: „Poezia lui Eugen Suci din *Bucuria anonimatului* (1979), concisă, aforistică, sentențioasă, pare irigată în permanență de o inteligență lirică, dacă pot spune așa, de o luciditate îndeaproape controlată de reflecție. În ciuda abstractismului aparent al recuzitei, versurile sale frează de o extraordinară senzualitate a imaginației, de o tensiune a asocierilor imprevizibile. Procedând prin esențializare, prin reducere fenomenului la arhetip, Eugen Suci dublează, în fond, realul prin imagini hieratice și cristaline”. După *Bucuria anonimatului* (1979), *Cinema Union* (1991), *Țeasta* (2013), Eugen Suci publică o nouă carte, *Frica* (Ed. Tracus Arte, 2017). Se delimitează, și în acest volum, toposurile privilegiate, propensiunea spre cotidian, dar și glisarea înspre spațiul lăuntric. Poemele trasează, cu acuratețe, imagini ale unui peisaj „îpohondru”, cu hieroglifice „scrise în aer”, în timp ce poetul – „îmbătat de precizie” – resimte erorile care „răsună în coșul pieptului”, iar umbrele „nu mai au limite”. Ecourile realului în labirintul interiorității par, în aceste poeme, reflexe condiționate ale unui eu anxios și lucid, ce presimte vidul în propriile viscere, dar și în materialitatea excesivă a unei lumi halucinante, ca în *Note pentru cartea amară (II)*: „Aproape trist - aproape gras/ cu prea multe cuvinte în cap ori prea puține/ lipsit de opțiuni/ dimineața citesc prima hieroglifă scrisă în aer/ etichete de slănină atârinate în turle/ magnetii din creierul berzelor/ inscripțiile din cimitirul cifrelor/ și

mai ales panica poeticilor ofilite/ pe care atât de bine o descrie mercurul;/ îmbătat de precizie/ de câte ori am prilejul și nu sunt văzut/ dacă ezit pedepsele la care apoi sunt supus/ devin excesive./ ploaia nu se mai oprește/ peisajele devin îpohondre/ erorile răsună în coșul pieptului/ ca niște clopote/ umbrele nu mai au limite/ în case au loc dispariții// Doamne!/ nici unul dintre bastarzi/ n-a fost pregătit/ pentru astfel de responsabilități”.

Frica lui Eugen Suci, presupune tensiune a afirmației și negației, reunire a contrariilor și conciliere a ambivalențelor ființei confruntate cu propriile limitări, cu neantul, cu suferința, dar presupune, deopotrivă, angoasa de a trăi într-un spațiu nedefinit și ambiguu, imposibil de descifrat în datele sale autentice. Fragmentarismul viziunilor pornește, în mod paradoxal, din radicalism și luciditate. Radicalismul celui ce refuză convenționalul și pudibonderia, preferând imaginea corozivă, dar, pe de altă parte, luciditatea ce scrutează deopotrivă anomiile realului și bolgiile interiorității, cu imagistică abstractă și metaforică („cifrele infectate cu ultimele întâmplări”, „asfințituri criminale”, „cheaguri de umbră”, „schisme tăcute”). Alteori, poemele consemnează imagini ale antinomiei eu/ lume, în care transparența interiorizată stă în cumpănă cu reflexele și contururile unei realități polimorfe, care, prin vocație contemplativă, este redusă la esență („Viața din interiorul distanțelor mari/ evocată de abacul stâncuțelor pe ghețar/ lumină și cioburi de muzică/ răspândite-n zăpadă”). Frică și luciditate, frica de luciditate, distanța dintre frică și luciditate, sunt cuvinte ce definesc și rezumă spațiul de reflecție și de rezonanță metaforică al versurilor lui Eugen Suci, versuri limpezi și dizolvante totodată, în care concretul și metafizicul reprezintă borne ale fragilității eului, pe diagrama inconstantă a unui lirism atras cu deosebire de margini, de fatalitatea limitei, de izolare și refuz, de negație și de ultrajul omisiunilor „intenționate”: „Năluci broșate simfonic/ omiteri intenționate/ ocolișuri în ochii pișicherului// sinucigașul/ un caz particular de urbanism/ printre negațiile devastatoare/ ale câmpiei”. Stilul conciziei, apelul la simplitate a simțurilor și la claritate a viziunii imprimă poeziei lui Eugen Suci o notă de rafinament și de subtilitate, în care cititorul poate descifra o doză, deloc neînsemnată de epicureianism, de fervoare a empiriei: „Pleoape tăcute/ capabile/ de isprăvi temerare// fluturi în tunel/ distrug viețile/ fetelor tinere”. Notațiile, restrânse, concentrate la limită, ajung, adesea, la dimensiunile și rezonanțele haiku-ului: „În nukul verde/ vrabia gri/ leagănă o firimitură albă”.



De la dicțiunea albă, reduționistă, enumerativă, lipsită de suflu metaforizant, la notațiile transparente, în care imaginarul e irizat de fulgurații metafizice, orizontul semantic al poeziei lui Eugen Suciu redesenează o lume în aparență de o concretitudine incontestabilă, care, însă, în profunzime, decupează straturi și zone de mister, simbolizare himerică: „Peste drum/ la Ionescu (90 de ani/ băiatul popii din Snagov)/ ciuful castanilor/ tăiați militărește/ un salcâm încărcat 4 G/ un pin onest în fundal// Raiffeisen Bank/ Help Net farmacia inimii Catena/ Super Bet Sport Bet/ o mamă (o sărăntoacă)/ cu copilul de mână (2 ani)/ cu capul înfipț/ adânc în tomberon/ scotocește adulmecă/ fantoma intolerantă/ a evoluției”. Gravitatea, anticalofilia, sublimarea livrescă a gândului se întretaie, adesea, cu turnura ironică a cuvântului, adusă, încet-încet, înspre meandrele evanescente ale autoironiei, în versuri cu valențe programatice („unii/ strecoară predici/ în pădurile inundate/ predici pline de ranchiună/ care cojesc de lumină/ cuiburile memoriei/ și varul rănit al lecturii// sunt cei ce nu știu/ cât de înspăimântătoare poate fi/ beția preciziei/ dependența arhaică// foaia albă”). Se poate percepe aici un lirism al purităților existențiale, dar și al anxietății, care nu transpare în versuri tensionate sau dramatizate, ci, dimpotrivă, este circumscris în imagini care induc o senzație de liniște, de seninătate și reculegere, într-o atitudine de ataraxie: „le scriu morților/ unde ești ce faci/ aveți pîine și supă destulă?/ nu las să se piardă/ nici o firimitură/ nici o faptă nici un distih/ și nici nu șterg din telefon/ numerele celor dispăruți/ar fi prea definitiv”. Un poem despre sinucigași, despre dispariție, dar și despre vindecare se consumă în aceeași viziune apolinică, de

liniște, pace și calm: „Pe malul apelor liniștite/ stau sinucigașii bătrâni/ buni la orice; după ce apa vorbirii a trecut/ tristețea lor ticsită de umbre/ urcă din adînc/ și e ca rostopasca/ vindecă toate cicatricile”.

De o ținută lirică fastă sunt acele texte ce evocă scene și figuri ale biografiei, în care concretul de fiecare zi glisează spre linia unui imaginar abia bănuț, poemul fiind scufundat pe jumătate în realitate, pe jumătate într-un mister al limitelor și formelor nevăzute: „Copilăria/ aproape secretă/ deductibilă în ligheanele/ cu apă de ploaie/ părul ca mătasea/ la sfîrșit de săptămînă/ diapazonul sîngelui roșu/ dornic să dea tonul/ miresmelor ineputabile/ care dezlipesc din vitralii/ sîngele galben/ al unui trecut/ pe care nimeni/ nu-l consideră definitiv;/ genunchii îndîrjiți/ ai bicicletei/ printre ecourile stranii/ ale neoanelor din gări/ purtînd suferțașul/ cu mîncarea pentru Vasile/ ghișeu din frig al lui Leni/ care ne ghiftuia/ cu o amandină/ la două zile/ tăunul supraviețuirii/ așezat pe/ butelia singuratică/ a Gelei/ lectura egală cu fotbalul// Micalaca/ Inepuizabilă”. Textele lui Eugen Suciu din acest volum, concise, sugestive, iluminate de ideatie densă, mizează, înainte de toate, pe instrumentarul diafan al esențializării, prin care imaginarul e restrîns, silit la concentrarea tensionată, la structurări aluzive, la un timbru oracular și simbolic („Au cântat ca niște victime/ cu vocea împlîntată în hainele/ umede/ și moloz// sever/ în casă/ a năvălit măcrișul// a lustruit oasele/ a stins lampa”). Prin astfel de racursiuri imaginative, prin astfel de irizări simbolice și concentrări ale viziunii, Eugen Suciu redă în chip autentic imponderabilele: anxietăți și iluminări, spasme ale conștiinței și neliniști îndelung calculate.



Mirela ȘĂRAN



World Literature și „romanul pașaport”: *Sînt o babă comunistă!*

Adeseori ne raportăm la conceptul de literatură în termeni mistici, apropiindu-ne suficient de mult pentru a-i surprinde inefabilul, dar păstrând o distanță suficient de mare pentru ca revelația să nu devină nimicitoare. Urmările acestei reverențe pot fi receptate în special la nivelul definirii conceptului. Putem specula că figurile autoritare ale diferitelor perioade și epoci literare ar întâmpina cu condescendență descrierea conceptului în accepțiune filosofică, socială, umanistă, psihologică sau chiar pedagogică. Cel mai probabil, se consideră acceptabil, poate chiar măgulitor, să discutăm despre literatură în termeni de domeniu aflat sub patronajul muzelor din Helicon, cale de acces înspre transcendent și supraindividual, stăvilă împotriva ignoranței și manipulării, fanion al iluminării intelectuale sau loc al osmozei dintre multiple dimensiuni existențiale. În aceste condiții, a considera același concept drept obiect al „comerțului intelectual” (Casanova 2004: 12) sau viză care garantează accesul literaturilor naționale la masa (ne)rotundă a literaturii universale, se aseamănă cu o desacralizare și cu o coborâre a muzelor din locașul lor celest în piețele prăfuite ale schimburilor comerciale mundane. Cu toate acestea, „bursa valorilor literare” (12) reprezintă un fenomen actual complex pe care autoarea Pascale Casanova îl definește implicit în termeni darwinieni, de supraviețuire a individului cel mai bine înzestrat și, aș adăuga eu, a aceluia căruia jocul complicat de circumstanțe îi este favorabil. În procesul accederii ei la vizibilitate internațională, eliberându-se astfel de ceea ce Mbwil Ngal numea, printr-un personaj literar, „narcisismul colectiv” al culturii autosuficiente (Damrosch 2003: 144), literatura română trebuie să parcurgă un întreg proces de producție, selecție, diseminare și acumulare de capital (Casanova 2004: 12-17). În mod surprinzător sau nu, persoanele pe care cultura autohtonă le împuternicește ca ambasadori nu sunt, de cele mai multe ori, autori canonici. Cărțile unora dintre aceștia au fost traduse în zeci de limbi în timp ce, în economia dicționarelor scriitorilor români și a lucrărilor de specialitate, activitatea lor ocupă un spațiu modest, atât în ceea ce privește receptarea

critică, cât și în ce privește spațiul fizic alocat. În acest context, lucrarea de față își propune să cerceteze incongruențele și paradoxurile generate de dihotomia literatură universală – literatură națională, precum și să analizeze, pornind de la exemplul romanului „pașaport” al lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, mecanismele și rațiunile care au stat la baza ascensiunii și integrării scriitorului amintit în cadrul sistemului literar global.

Una dintre primele întrebări care s-ar putea ridica în raport cu transferul economic dintre literatura română și cea universală are legătură cu alegerea reprezentanților primei părți contractante. Cu alte cuvinte, este legitim să chestionăm motivele pentru care unul dintre delegații de frunte ai României în probleme de „afaceri literare externe” este Dan Lungu, însoțit de o babă comunistă, și nu Liviu Rebreanu, spre exemplu, sau G. Călinescu, la braț cu Otilia Mărculescu. Cu toate că blazonul literaturii române nu conservă o tradiție și o bogăție comparabile cu cele ale marilor case nobiliare de pe mapamond, arhiva autorilor români numiți în mod convențional autori „de prim raft” este substanțială. Împrumutând modelul enciclopediei chineze a lui Jorge Luis Borges, putem împărți romanul românesc într-o varietate de categorii: creații care de la distanță par tratate de vânatoare, romane despre și cu țărani, romane despre intelectuali zbuciumați sau despre huligani, creații care dau bătăi de cap criticilor literari, romane în care nu se întâmplă nimic, romane de peste trei sute de pagini sau romane cu final deschis. Din toată această gamă ofertantă, o babă comunistă își primește pașaportul și călătorește, după cum ne informează Maria Birtocan, în unsprezece limbi diferite (Birtocan 2016). Întrebarea îndreptățită ar fi următoarea: de ce Emilia Apostoaie și nu răscoala unor țărani care revendică pământ? În vederea prezentării unor răspunsuri plauzibile, demersul de față își propune să caute punctele de intersecție ale romanului cu domeniul de definiție al literaturii universale. O primă observație care poate fi făcută este aceea că, pentru a intra pe piața competitivă internațională, o creație trebuie să se plieze pe interesele și pe expectanțele publicului țintă, iar, pentru a realiza acest lucru, cartea trebuie să reprezinte „o fereastră înspre o lume străină” (Damrosch 2003: 15). Mai mult decât atât, în lucrarea *What is World Literature?*, David Damrosch evidențiază interrelația stabilită între contextul operei și cel al receptării (135). Mai precis, pentru ca o creație literară să poată fi receptată corespunzător, contextul acesteia trebuie să fie suficient de îndepărtat pentru a îi trezi cititorului interesul, dar suficient de aproape pentru ca înțelegerea lui să nu necesite surse suplimentare de informare. Revenind la cazul lui Dan Lungu, putem deduce că unul dintre motivele pentru care romanul a avut parte de o receptare internațională pozitivă este acela că textul își conține propriul context. Cartea înglobează detalii și informații care sunt destul de sugestive pentru a face redundantă o cercetare suplimentară cu privire la cadrul istoric și politico-social care circumscrie evenimentele descrise. Mai mult decât atât, autorul mizează pe alegerea uneia dintre cele mai recognoscibile figuri istorice ale României, și anume Nicolae Ceaușescu. Dacă, pentru marea majoritate a străinilor (probabil doar cu excepția istoricilor), răscoala de la 1907 nu trezește nicio asociere de idei, comunismul și Ceaușescu sunt două dintre reperele cele mai clare și mai răspândite, prin intermediul cărora străinii își configurează harta mentală a acestei țări. Tot în această

ordine de idei, conținutul cărții poate trezi curiozitatea unui public nefamiliarizat cu climatul literar românesc datorită deschiderii pe care o manifestă înspre o dimensiune a existenței colective rămasă, într-o mare măsură, obscură. *Sînt o babă comunistă!* are avantajul de a prezenta o fațetă a comunismului românesc pe care cititorii nu o vor întâlni în documentele istorice sau chiar în mass-media. Nu în ultimul rând, călătoria operei în afara granițelor țării se datorează și promovării unor „teme și valori universale” (213). Unele dintre aspectele cele mai importante ale romanului, cum ar fi încercarea de reconfirmare a unei identități prin (re) compunerea memoriei, tandemul temporalitate-memorie, crearea și consolidarea conștiinței politice pe suportul unor criterii strict individualiste, nostalgie și legitimitatea acesteia, individualitate versus colectivitate și conștiință personală versus conștiință de clasă, comunismul și toposul citadin ca spațiu al „nemărginitelor posibilități” sau șocul tranziției postcomuniste, pot fi cu ușurință universalizate și transformate în puncte de interes comun.

După ce am reliefat argumentele principale privitoare la rațiunile care stau la baza intrării romanului pe piața literaturii universale, în cele ce urmează îmi propun să prezint particularitățile receptării critice din străinătate. Pentru acest demers, m-am raportat la un număr de șaisprezece recenzii apărute în cinci limbi de circulație internațională. Prima idee care poate fi desprinsă este că marea majoritate a recenziilor au evaluat romanul pe o scară ale cărei extremități sunt „bun” și „excelent”. Un alt aspect important legat de această chestiune este că, în afara sumarului cărții și a câtorva observații referitoare la stilul uzitat, cele mai multe dintre recenzii consideră esențială operația de acreditare a operei. Pascale Casanova, în lucrarea *The World Republic of Letters*, descria conceptul de credit literar în termeni de efort de câștigare a vizibilității în lumea literară, efort care îi vizează pe scriitorii proveniți din culturile marginale, adeseori obscure (Casanova 2004: 135). Altfel spus, indiferent de valoarea intrinsecă a cărții sau de reputația pe plan național a scriitorului, experiența internațională solicită cel puțin o scrisoare de recomandare validă. În cazul lui Dan Lungu pot fi reperate două surse fundamentale de atestare: pe de o parte, accesul la marea „republică a literelor” este garantat de comparația scriitorului român cu nume de circulație mondială precum Nabokov, Fernando Velázquez, Clara Sánchez sau Cormac McCarthy; pe de altă parte însă, nu puțini sunt aceia care recomandă noua carte pe baza renumelui câștigat odată cu publicarea romanului *Raiul găinilor*. Două idei merită desprinse din acest context și accentuate: în primul rând, consolidarea renumelui prin referința la un capital străin confirmă ipoteza enunțată de Pascale Casanova cu privire la existența unui meridian Greenwich al literaturii, care guvernează schimburile culturale și în funcție de care se aliniază toți scriitorii aspiranți (87). În cazul autorului român, așezarea pe coordonatele reprezentate de Paris, una dintre cele mai mari capitale culturale mondiale, are loc prin publicarea celor două romane precizate la editura Jacqueline Chambon, informație care este adesea furnizată în recenzii. În al doilea rând, referințele repetate la *Raiul găinilor* indică faptul că autorul a acumulat deja un capital străin prin care se poate recomanda, capital care, deși încă insuficient dezvoltat și investit, este un prim pas în obținerea autonomiei literare.

Un alt lucru care poate fi desprins din receptarea în străinătate a creației este accentul deosebit pus pe conținut și pe discurs, în detrimentul tehnicilor de construcție angajate. Subiectele de interes vizează într-o pondere covârșitoare frânturi ale vieții cotidiene din perioada comunismului, care nu se regăsesc în documentele istorice, dar care formează un fond comun de amintiri, precum și metoda atrăgătoare de infuzare a discursului cu ironie, umor și cu o anumită lejeritate. Demn de remarcat este că, refuzând tonul grav și întunecat al discursului retrospectiv despre comunism, narațiunea construiește un nou tip de limbaj, care topește o porțiune a istoriei într-o confesiune, forțând astfel faptele empirice să se muleze pe matricea istoriei individuale și, implicit, să preia o parte din caracteristicile acesteia. Pentru publicul străin, obișnuit până la acest moment cu descrieri sumbre ale anumitor istorii colective, punerea în discurs a experienței individuale și comune prin intermediul Emiliei Apostoaie reprezintă punctul maxim de atracție al cărții. Fără a fi un text care să solicite un răspuns activ în plan politic sau social, *Sînt o babă comunistă!* mizează pe refractarea unei realități într-o conștiință individuală și pe distanțarea dintre discurs și conținutul său, provocând astfel un răspuns la nivel personal în legătură cu diverse aspecte care devin universale. Strâns legată de ideea că, pentru cititorii specializați străini, conținutul obscurizează tehnicile de instituire a universului românesc, este tendința de lectură a romanului prin grila unui studiu social. Primordială, în această situație, devine receptarea romanului ca o poartă de acces înspre o altă lume, și nu perceperea lui ca o operă literară. Prin încălcarea pactului ficțional, cartea se transformă într-un document care, pentru un recenzent italian, înseamnă șansa de a înțelege istoria, cultura și mentalitatea imigranților români și de a îi ajuta să se integreze mai bine în societate (Centro Culturale Livia Bottardi Milani 2013). Deși intenția care se ascunde în spatele acestei afirmații este respectabilă, o astfel de lectură reducionistă și selectivă ignoră componenta estetică și apropiere narațiunea de o rubrică informativă. Dacă romanul lui Bret Easton Ellis, *American Psycho*, ar fi fost decodificat în aceeași manieră, ar fi fost nevoie de o minune ca bancherii de pe Wall Street să nu devină o specie amenințată cu extincția. Ceea ce mulți critici pierd din vedere este faptul că narațiunea creată de Dan Lungu nu este o reflexie a comunismului românesc, ci mai degrabă o refracție a acestuia, care presupune un montaj bine gândit al materialului. Este posibil ca această lectură la nivelul conținutului să constituie explicația pentru reticența receptorilor în a chestiona strategiile auctoriale și dimensiunea estetică a romanului. Nu vor da dovadă de reticență, însă, criticii români ale căror păreri pe marginea cărții arată că, în interiorul țării, baba comunistă este redimensionată, pierzându-și atât din haz, cât și din credibilitate.

După ce am prezentat cele mai importante dimensiuni ale receptării critice internaționale, în cele ce urmează îmi voi concentra atenția asupra atmosferei critice românești. Cariera romanului în spațiul autohton ilustrează o înțelepciune populară de semn schimbat, întrucât, deși fruntaș la oraș, acesta devine în satul său codaș. Situându-se în continuarea dezideratelor critice lovinesciene, publicul specializat român analizează cu atenție atât ceea ce se spune, cât și felul în care se spune. Altfel spus, dacă pe plan extern receptarea se concentra în jurul (con)textului, în spațiul intern prim-planul este ocupat de corelația

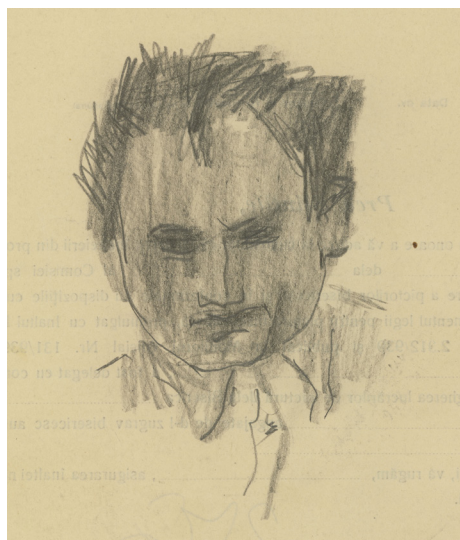
dintre text, context și punere în text. Imune la însuflețirea cititorilor străini, recenziile și cronicile din țară nu se sfiesc să își învețe cititorii pe ce raft al bibliotecii să așeze această carte. Pentru a înțelege insatisfacția generată de romanul avut în vedere, consider necesară o selecție restrânsă, dar concludentă, a celor mai des întâlnite învinuiri aduse autorului și creației sale. Astfel, Bogdan Crețu este de părere că valoare narațiunii se risipește pe măsură ce personajul principal rămâne inert din punct de vedere psihologic, iar evenimentele exterioare nu se sincronizează cu un proces de autoanaliză și de criză morală și identitară (Crețu 2007). Andrei Terian atrage atenția, pe de altă parte, cu privire la neverosimilitatea vocii narative, precum și la inconsistențele logico-temporale (Terian 2007). Pentru Mihai Iovănel, romanul eșuează prin tezismul pe care își construiește imaginarul și discursul, prin componenta sociologică pregnantă și prin imposibilitatea vocii auctoriale de a nu își face simțită prezența (Iovănel 2007). Ultimul critic pe care îl voi menționa aici este Victor Cubleşan care, pe lângă faptul că semnalează lipsa de plauzibilitate a naratorului, remarcă și tendința de transformare a personajelor în șabloane (Cubleşan 2007). Ceea ce mai poate fi adăugat aici este că, și în cazul receptărilor critice favorabile se regăsesc scurte pasaje în care sunt evidențiate punctele slabe. O primă idee care poate fi desprinsă de aici este că literatura națională și cea universală folosesc monede de schimb diferite care, chiar și atunci când pot fi convertite una în cealaltă, nu mai prezintă aceeași valoare, raportat la un sistem monetar diferit. Cum este și cazul lui Dan Lungu, creditul străin acumulat nu dobândește valoare de circulație odată intrat pe tărâm românesc. De altfel, în momentul în care căutăm în oferta bibliotecilor din străinătate liste cu autorii români traduși, vom întâlni nume precum Mihail Sebastian, Panait Istrati, Varujan Vosganian sau Norman Manea, scriitori care în țară sunt considerați de raftul doi. Să fie această propensiune înspre respingerea din canonul literar românesc a autorilor care circulă la nivel internațional o formă de „masochism critic”? Mai degrabă, această discrepanță de ordin evaluativ provine din existența unor seturi valorice diferite. Pentru noi, criteriul estetic reprezintă încă un reper major în aprecierea critică, în timp ce alte culturi iau în calcul și anumite variabile, cum ar fi dimensiunea socială, politică sau economică. Andrei Terian explică ruptura de nivel dintre cele două sisteme de evaluare prin existența mai multor literaturi ale uneia și aceleiași culturi, literaturi care pot constitui un canon național și unul de export, ale căror ierarhii valorice pot diferi în mod substanțial (Terian 2013: 21, 23). În afară de această desincronizare la nivelul macrostructurii receptării, lectura la nivel extern se deosebește și prin introducerea unui element specific, și anume a „ferestrei înspre alte lumi”. Ceea ce pentru noi poate părea doar o fereastră înspre bucătăria vecinului, pentru cei aflați la o distanță culturală, politică și socială înseamnă o oportunitate de largire a orizontului propriu și de percepere a lumii printr-o altă lentilă.

În paragrafele anterioare am încercat să relievez, pornind de la un caz concret, jocul de relații care oferă specificitate schimburilor dintre literatura națională și cea universală. Fenomenul de migrare literară, pe care l-am surprins într-o formulă concentrată prin sintagma „romanul pașaport”, ilustrează o înclinație care, deși nu este de dată recentă, e totuși departe de a intra într-o normalitate lipsită de

polemici. La începutul eseului am făcut o observație cu privire la înclinarea cititorilor de a se referi la literatură în termeni mistici. Urmând principiul socratic al chestionării oricui și oricărui lucru, în prezent oamenii au umanizat literatura, descoperindu-i făptura din carne și oase. Mai mult chiar, acest concept poate fi descris, fără nicio reticență, în termeni de „literatură de export” sau de „literatură pașaport”. Unul dintre factorii care poate explica această situație este absența contactului nemijlocit a cititorului cu opera literară. Între entitățile mai sus amintite se interpune un al treilea termen al ecuației, reprezentat de criticul literar și, mai ales, de un întreg sistem economic și comercial care transformă diseminarea creațiilor într-o adevărată afacere. Acesta este și unul dintre paradoxurile literaturii universale: deși nimeni nu îi contestă statutul de literatură, între timp domeniul s-a emancipat și a învățat câteva lecții de educație antreprenorială și de politică externă. Celălalt mare paradox al dihotomiei canon național-canon extern constă în faptul că, un renume clădit în spațiul internațional rămâne adeseori în țară doar un nume printre altele, caz ilustrat prin drumul parcurs între două canoane de romanul *Sint o babă comunistă!*. Pornind de la destinul acestei cărți, ne putem întreba în ce măsură mai este literatura literatură, și nu casă de schimb valutar și dacă și în ce condiții unul dintre cele două canoane (intern și internațional) își va lăsa amprenta asupra celuilalt, asimilându-l în timp.

Bibliografie

- Crețu, Bogdan, Ascensiune și declinul omului nou, în „Observator cultural”, anul VI, nr. 107, 15-21 martie 2007, p. 8.
 Casanova, Pascale, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Massachusettes, London, England, Harvard University Press, 2004.
 Cubleşan, Victor, Baba care nu e babă, în „Steaua”, anul LVIII, numărul 6, iunie 2007, pp. 37-38.
 Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
 Iovănel, Mihai, Scufița Roșie în lumina luptei de clasă, în „Cultura”, anul III, numărul 7 (112), joi, 22 februarie 2007.
 Terian, Adrian, Desfășurarea, în „Cultura”, anul III, numărul 14 (119), joi, 12 aprilie 2007, p. 10.
 Terian, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013.



Resurse electronice

„¡Soy un vejestorio comunista!”, *Editorial Pre-Textos*, URL: http://www.pre-textos.com/escaparate/product_info.php?products_id=1158. Web. 12 Octombrie 2017.

„Dan Lungu. Die rote Babuschka”, *Perlentaucher*, URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/dan-lungu/die-rote-babuschka.html>. Web. 13 Octombrie 2017.

„Dan Lungu. Die rote Babuschka”, *Residenz Verlag*, URL: http://www.residenzverlag.at/?m=30&o=2&id_title=1193. Web. 11 Octombrie 2017.

„Dan Lungu: Die Rote Babuschka”, *Cicero*, URL: <http://cicero.de/kultur/dan-lungu-die-rote-babuschka/43321>. Web. 11 Octombrie 2017.

„Je suis une vieille coco. Dan Lungu”, *Actes Sud*, URL: <https://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature-etrangere/je-suis-une-vieille-coco>. Web. 13 Octombrie 2017.

„Peut-on avoir la nostalgie d’une dictature?”, *Lecture / Ecriture*, URL: <http://www.lecture-ecriture.com/2742-Je-suis-une-vieille-coco-Dan-Lungu>. Web. 13 Octombrie 2017.

„Sono una vecchia comunista”, *Centro Culturale Livia Bottardi Milani*, 28.08.2013, URL: <http://www.centroculturalepegnaga.it/sono-una-vecchia-comunista/>. Web. 13 Octombrie 2017.

Birtocean, Maria, «Receptarea traducerilor romanului „Sint o babă comunista!” în perspectiva World Literature», *Vatra*, 24 Mai 2016, URL: <https://revistavatra.org/2016/05/24/maria-birtocean-receptarea-traducerilor-romanului-sint-o-baba-comunista-in-perspectiva-world-literature/>. Web. 12 Octombrie 2017.

Brichs, Ángel, „El comunismo visto desde dentro”, *Letralia*, 06.12.2010, URL: <https://letralia.com/243/articulo02.htm>. Web. 11 Octombrie 2017.

Camilotti, Silvia, „Sono una vecchia comunista!”, *Il Gioco degli Specchi*, URL: <http://www.ilgiocodelgispecchi.org/libri/scheda/sono-una-vecchia-comunista>. Web. 11 Octombrie 2017.

Collet, Thierry, „Je suis une vieille coco – Dan Lungu”, *Cetalir*, 02. 04. 2013, URL: <http://thierrycollet-cetalir.blogspot.ro/2013/04/je-suis-une-vieille-coco-dan-lungu.html>. Web. 10 octombrie 2017.

Durrer, Hans, „Dan Lungu. Die rote Babuschka”, *Buchkritik.at*, 08 Juni 2009, URL: <http://www.buchkritik.at/kritik.asp?IDX=5239>. Web. 12 Octombrie 2017.

Ingallinella, Laura, „Sono una vecchia comunista!”, 27. 01. 2012, URL: <http://www.criticaletteraria.org/2012/01/sono-una-vecchia-comunista.html>. Web. 12 Octombrie 2017.

Laganner, Anna Katharina, „Diktatur in Rumänien”, *FM4 – ORF*, 18.05.2009, URL: <http://fm4v3.orf.at/stories/1603374/>. Web. 11 Octombrie 2017.

Seguido, María, „Dan Lungu. ¡Soy un vejestorio comunista!”, *No sólo técnica*, 30.08.2012, URL: <http://blogs.upm.es/nosolotecnica/2012/08/30/soy-un-vejestorio-comunistadan-lungu/>. Web. 13 Octombrie 2017.

Turcanu, Irina, „Se una vecchia comunista entra nella tua vita... di lettore”, *Sul Romanzo*, 22.02.2012, URL: <http://www.sulromanzo.it/blog/se-una-vecchia-comunista-entra-nella-tua-vita-di-lettore>. Web. 12 Octombrie.

Ziolkowski, Gregor, „Sehnsucht nach dem Sozialismus”, *Deutschlandfunk Kultur*, 19.08.2009, URL: http://www.deutschlandfunkkultur.de/sehnsucht-nach-dem-sozialismus.950.de.html?dram:article_id=137776. Web. 11 Octombrie 2017.

Emanuela PATRICHI



Ioan Radin Peianov - Scrierile din periodice

Schițele lui Ioan Radin Peianov publicate în revistele vremii sau în antologii, ca de altfel și celelalte scrieri, sunt inspirate din realitate. Cotidianul, banalul, lucrurile mărunte, toate devin subiecte de narațiune. Radin se lasă influențat de orice, totul îl impresionează: oamenii de pe stradă, locurile, gărlile, lucrurile din casă, felul în care stau obiectele, modul în care vorbesc oamenii, și din fiecare mărunțiș face o poveste.

Pe de altă parte, schițele din periodice, mai mult decât scrierile apărute în volume, delimitează menirea artistului, sunt definiția pe care Ioan Radin o găsește scrisului. Sunt o ars poetica în parabole. Orientarea sa către postmodernism este evidentă. Din modernism Radin păstrează străduința de a menține standardele estetice prin rigoarea cu care scrie, prin corectitudinea compozițională a narațiunii. Cu toate celelalte aspecte trece însă la postmodernism: infuzia de autobiografism, el e autorul care ia parte la poveste, face parte din poveste, e aici, e vulnerabil, față de autorul postmodernist neutru, absent și abstract; realitatea nu mai e descrisă fidel, ci intervin elemente fantastice, imposibile, spirituale și de neînțeles, iar judecățile sunt emise subiectiv, în funcție de percepția individului, nemaifiind adevăruri universale valabile ca la moderniști. Umorul e de factură caragialiană și vine din absurdul situațiilor, însă critica e fină și cu alte conotații, e spre împăcare și acceptare.

Viziunea sa asupra lumii nu e una negativă, ci una duioasă, grijulie, cu gust ușor amar, de unde și ironia subtilă care apare în cele mai multe scrieri. Radin nu critică în mod direct și nici nu apostrofează. Probabil influențat și de propaganda comunistă și cenzurați, dacă subiectele literare aduceau în discuție fapte reprobabile ale societății, scriitorii generației lui Radin sunt însă subtili, iar satira nu e atât de directă.

Viața e privită ca o scenă de teatru pe care evoluează individul prins în varii ipostaze și la vârste diferite: tatăl și fiul, bunicii, perechea primordială, individul singur, copilul, adolescentul. Orașul e o junglă, un hățiș cu propriile legi, cu o atmosferă sufocantă și obositoare, întetită vara de vremea caniculară. Poate de aceea cele mai multe scene se petrec

sau încep cu precădere vara, când căldura sufocantă schimbă percepțiile.

Personajele sunt văzute din exterior, cu detașare, de pe margine, sunt studiate, analizate, dar nu judecate. Știm ce face fiecare, dar nu știm de ce. Deși Radin e un fin psiholog, nu ne oferă pe tavă motivațiile psihologice ale eroilor săi, nu le dezvăluie mobilurile interioare. Rămâne ca noi, cititorii, să găsim pârgurile care au acționat pentru fiecare în parte.

Cu această detașare și prin satira sa fină, Ioan Radin anticipează postmodernismul. Deși simte nevoia răsului, prin autenticitatea sugerată și printr-un nou fel de sensibilitate, el schimbă unghiul din care trebuie privită realitatea. Faptele zugrăvite nu sunt mijloace prin care să fie puse sub lupă caractere, ci scopuri de a prezenta realitatea cotidiană. Infuzia ficțională rămâne aproape pe planul doi, importantă acum e simțirea celui ce scrie, percepția sa, modul în care realitatea îi vorbește, iar narațiunile nu sunt transcrieri ale realului, ci însemnări ale atitudinii scriitorului față de acesta.

Iată care sunt bucățile de proză scurtă apărute în publicațiile sau antologiile românești: *Mașina de cusut* apare în *Steaua*, numerele 7-8 din iulie-august 2009, *Primăvara la Timișoara. 2009. La aniversară* e publicată în *Poesis International 2*, din septembrie 2010, *Superbia* (fragmente disperate dintr-un roman nesfârșit), *Scolopendra*, din care primele șapte capitole ale nuvelei au apărut în revista *Orizont*, nr.3/2015, iar următoarele două capitole în revista *Vatra* numărul 9 din 2015, *Șapte povestiri inedite – Pasărea Tiuk, Portocala, Noaptea aselenizării, Vacanța mare, Din nou despre pisici, Turdus merula, Patetica. Preludiu, Biblioteca de cartier* au apărut în revista *Vatra*, numărul 9 din 2015, *O problemă care nu suferă amânare, Telefonul și Se mai întâmplă* în antologia *Puncte de reper* realizată de revista *Vatra*, *Vine asfaltul* în antologia lui Mircea Iorgulescu, *Arhipelag*. Multe alte bucăți de proză au rămas însă nepublicate, după cum mărturisește soția scriitorului, domana Rodica Peianov.

I. Mașina de cusut

Schița a fost publicată în revista *Steaua* numerele 7-8 din 2009. Scrisă cu un ton mualit, cu efluvii nostalgice, narațiunea de doar 2 pagini ancorează în trecut, smulgând de acolo detalii pe care le răstălmăcește în prezent. Obiectul de studiu e chiar mașina de cusut, după cum spune și titlul. Prezintă în literatură ca obiect de decor prăfuit, amintind de casele bunicilor, mașina de cusut devine în schița lui Radin purtătoare de simboluri. Activitatea casnică a cusutului e rezervată în special femeilor, dar la Radin e meseria bunicului care „un cartier întreg a îmbrăcat”. Transferul acesta de îndeletnicire funcționează simbolic. După cum susține Michael Ferber în *A Dictionary of Literary Symbols*, „Orice altă îndeletnicire a cusutului poate deveni o metaforă pentru spunerea poveștilor...”¹ – prin faptul că leagă două părți între ele (trecut și prezent în scrierea de față), prin firul țesut care poate fi chiar firul unei povestiri, mașina de cusut reprezintă o moștenire și spune și are o poveste, iar aici partea masculină a familiei e păstrătoarea tradiției și, după cum vom vedea și în finalul schiței, autorul decide să păstreze mașina.

Descoperirea mașinii e întâmplătoare, așa cum trebuie să fie toate marile semne prevestitoare. Chiar autorul declară

la începutul schiței că „întâmplarea, marele regizor, a adus-o iarăși la lumină”. La Ioan Radin lumea e un teatru, ba mai mult, relatarea este din perspectiva unui spectator atent la orice mișcare a regizorului, interpretând semnele și decodificând mesajele. Din acest punct de vedere, schița funcționează ca o metaforă.

Spațiul descris e un cosmos casnic, un haos în care iată, la un moment dat, cineva pune ordine: „Comitetul de bloc decisese că venise vreme renovării casei și că, odată cu restaurarea fațadei clădirii, ar fi bine ca și locatarii să-și recondiționeze apartamentele... Or, pentru ca toate acestea să înceapă, a trebuit să golim de mobilă, preșuri și covoare încăperile vizate... Așa că am intrat în sfârșit și în debara.”

Debaraua în care zac claie peste grămadă obiecte de care deocamdată nu mai e nevoie e locul care adună și aglomerează, un refugiu. E pragul dintre util și inutil, dintre prezent și trecut. După cum mărturisește și autorul, aici se îngrămădesc de toate: „... în debara nu intram decât pentru a ne debarasa de lucrurile pe care le socoteam inutile, dar pe care nu ne lăsa inima să le aruncăm definitiv, la gunoi. Asta, pe vremea când încă se mai putea intra; în ultimul timp însă, doar deschideam ușa, mai aruncam, claie-grămadă, câte ceva și închideam repede, de teamă să nu se prăvălească peste noi mormanele de haine, cutii, umbrele stricate, cuiere pline de haine etc.”² Spațiu al dezordinii, debaraua e asemeni minții umane care ascunde, dând la o parte, lucruri neplăcute; individul nu se poate debarasa de ele, dar le găsește un loc pe care să îl închidă cu ușa, izolând astfel inutilul.

În spațiul acesta haotic Ioan Radin face ordine așa cum știe el: asemeni unui violonist care încearcă a îngrămădi cât mai multe sunete, autorul devine un virtuoz al enumerărilor, al înșiruirilor care ele singure construiesc, cu o mișcare rapidă, lumea: „Într-un târziu, de sub tot felul de cutii, cu haine de bebeluș frumos rânduie, cu eșarfe și baticuri, cu petice și cu fâșii de materiale diverse, cărpe și crâmpoie, suluri de piele fină, mătăsuri și stoffe, cutii cu plicuri și pliculețe, cu borcănașe și flaconașe, ... cutii cu cârlige și mulinete și dopuri și muște artificiale ...”

Din această dezordine apare mașina de cusut, apare cu greu, așa cum îi stă bine unui obiect de valoare. E prețioasă, e moștenire de la bunici și părinți. Ca și debaraua în care zăcea, mașina de cusut are și spune o poveste. E legătura dintre trecut și prezent. Sertarul ei mic cuprinde o mulțime de mărunțișuri: „fermoare diverse, plicuri cu ace de mașină, ... cuișoare și cuișoare (*Caryophyllus aromaticus*) și cui, șuruburi și șurubelnițe, monede vechi, arcure de la vreun ceas de buzunar, lăntișor („aur”) de la același, ... radieră, elastic, plic lame ASTOR, biluțe sticlă colorată, biluțe inox...” O întreagă lume se revarsă, un cosmos ia naștere prin simpla mișcare de deschidere, iar privitorul e cel care dă viață lumii minuscule, spațiului imaginar prins în sertar. Asemeni evreilor care își ascundeau în mașinile de cusut averile, cineva a dosit aici tot ce era prețios și tot ce promitea a fi util: „Era sertarul salvator: dacă nu se găsea vreun mărunțiș prin casă, el oferea o ultimă șansă.”

Interesant e faptul că lumea din sertar e una completă: inventarul materialelor scoate la iveală obiecte din diferite domenii de activitate, care, puse însă cap la cap, reconstruiesc o viață de om: unelte și medicamente, obiecte de decor, o ilustrată,

semințe, dopuri, sticlute de parfum, panglici, o medalie, cretă de școală, creion de tâmplărie, o lupă, o linguriță, poza unei femei – fiecare are la rândul său o poveste și o simbolică. Viața familiei e prinsă în sertarul acesta.

Pragul dintre două lumi e trecut, autorul încearcă să găsească o utilitate mașinii. Prin însăși destinația ei, mașina leagă două părți, aduce împreună lucrurile împrăstiate cum și face acum în sertarul ei: „O voi păstra, presimt: de dragul formelor ei voluptuoase, generoase, de dragul acestui sertar burdușit, colcăitor. Astea funcționează încă! ... Sunt atâtea mărunțișuri acolo: nu știi niciodată dacă bietul nasture, bunăoară, la care privești acum fără să-l vezi, nu se va potrivi, mâine, la cheotoarea unei haine noi.” Iar țâcănitul monoton ar putea fi chiar al unui ceasornic cosmic, o muzică ce invită la reflecție: „Sigur, n-o să mă apuc eu acum să învăț să cos la mașină! Dar, măcar să apăs de câteva ori pedala, să-i aud zumzetul de demult, muzica. Muzica.”

Cu ajutorul unui simplu obiect, autorul pare a fi găsit sensul vieții. Transmiterea din generație în generație nu doar a lucrurilor, dar și a amintirilor, a sentimentelor, e văzută aici într-o manieră modernă în care lucrurile banale au multe de spus.

II. Primăvara la Timișoara. 2009. La Aniversară

Publicată postum în revista *Poesis Internațional*, numărul 2 din 2010, schița *Primăvara la Timișoara* e și ea, ca și precedenta, un balans între nou și vechi. Decupajul cotidian, spațiul urban, tonul ușor ironic încadrează scrierea în tendința postmodernistă a vremii.

Acțiunea e simplă: scrisă la persoana întâi, autorul fiind și personaj, narațiunea înregistrează momente simple – vrând să ajungă dintr-un loc în altul, de la librărie la Piața Universității, are de trecut un obstacol: trotuarul e blocat de doi tineri care stau de vorbă, doi îndrăgostiți.

Decupând din povestire elementele simbolice, avem conflictul dintre generații, individul și cuplul, primăvara ca anotimp al dragostei și al miresmelor, ce este și ce pare a fi. Drumul de la librărie către Piața Universității, de la un punct mic adică la un loc larg, de la un loc încărcat de cultură la unul cu perspectivă, funcționează simbolic ca *nu vreau de-astea* și drumul vieții. Obstacolele pot să apară: în cazul de față obstacolul e perechea de îndrăgostiți, prilej pentru autor de a face o divagație pe tema tânăr/bătrân. Menirea artistului însă rămâne neschimbată, calea sa nu poate fi decât una, ca la marii romantici, fără ocolișuri, ci drum drept: „Chiar ca atare, trebuie să-mi continui traseul. Să cobor de pe trotuar pe drumul, ce-i drept, de câteva ori mai larg, nu-i chip, haita de mașini acoperă totul. Să trec printre cei doi, fără să mă frec de vreunul, nu merge: trotuarul e, cum ați reținut, îngust, spațiul dintre cei doi de asemenea: aproape coitus.” Pot să fie interferențe, atingeri, însă scriitorul nu se abate de la principiile sale: „Nu aș fi vrut să deranjez. Va trebui să mă interpun, să mă strecor, să mă ating de careva, în scurta mea trecere pe acest trotuar.”

Finalul, conciliator, întărește ideea că fiecare își urmează drumul. Trotuarul, doar o latură a marelui drum pe care trec în viteză alții, e marginea de pe care scriitorul, ca în

toate narațiunile sale, privește atent în jur. Primăvara, asociată cu renașterea, regăsirea, e cadrul perfect pentru o împăcare cu sine și cu lumea: „Și, atras tot mai tare de efluviile dinspre iarba de curând cosită, am abandonat și eu, ca un înțelept, gâlceava. Iată de ce zăbovisem ceva mai mult pe trotuarul acela strâmt, pe care oricum trebuia să-l trec. Apoi am făcut în liniște cei câțiva pași: în fața mea s-a deschis, deodată, larg, Piața U. Iar bobul de zăbavă îmi sporește bucuria clipei.”

Cu atmosfera aceasta de parabolă, Ioan Radin se îndreaptă sigur spre postmoderni, nu însă fără a arunca o privire în spate, către o perioadă pe care trebuie să o părăsească: „– Da, domnule: sunt un nostalgic! De când m-am născut sunt. De când mă știu.”

III. Șapte povestiri inedite

Ciclul celor șapte povestiri a fost publicat de revista *Vatra*, postum, în numărul 9 din decembrie 2015, număr care a fost dedicat în întregime scriitorului Ioan Radin. Acestea sunt: *Pasărea Tiuk*, *Portocala*, *Noaptea aselenizării*, *Vacanța mare*, *Din nou despre pisici*, *Turdus merula*, *Patetica*. *Preludiu*. Deși ideatic nu sunt legate între ele, povestirile pot fi privite ca un tot unitar, deoarece faptele sunt decupate din cotidian, sunt reale, însă narațiunea e infuzată cu elemente fantastice, spirituale ori de parabolă, conturând viziunea scriitorului despre viață, despre menirea oamenilor și menirea fiecărui lucru, despre relațiile ce se stabilesc între interior și exterior. În buna tradiție postmodernă, exteriorul e câmp de cunoaștere și influențează umanul, iar individul e privit din această perspectivă. Nu mai avem aici umorul fin. Tonul scrierilor e serios

1. Pasărea Tiuk

Schița de față este inspirată din proza absurdă a lui Daniil Harms, din care a și tradus volumul *Un spectacol ratat* și care și conține o scriere intitulată *Tiuc*. Cuvântul *tiuc* desemnează sunetul care se aude la producerea unei lovituri puternice. La Harms povestirea surprinde, în maniera sa obișnuită, un fapt banal: Olga Petrovna se chinuie să spargă cu toporul o buturugă. La fiecare lovitură, Evdochim Osipovici spune *tiuc*. Femeia îl roagă să nu mai pronunțe acest sunet, dar deși promite că așa va face, Evdochim continuă să îl spună.

Din scrierea lui Harm, Ioan Radin a păstrat pentru acest cuvânt sunetul metalic al toporului, dar l-a legat de o pasăre, căreia îi spune pasărea *Tiuk*. E o pasăre magică pe care numai aleșii, inițiații o pot vedea, iese numai noaptea și e vestitoarea unor fapte iminente: „Pasărea *Tiuk*! Vestitoarea! Se arată numai noaptea. Străvezie, ca un glob ovular, fosforescent. Iute ca fulgerul. Aduce prăpădul! Aduce dezastre. Iminente cutremure, erupții, diluvii, pârjolul o urmează, catastrofe aviatice, invazii de lăcuste, uragane, accidente feroviare, teroarea se instaurează la câteva minute după trecerea ei.”³

În proza lui Harms, *Tiuc*, „...comunicarea e în relație cu absența legăturii dintre cauză și efect, deoarece promisiunea lui Evdokim Osipovich de a nu mai spune *tiuk* nu are niciun efect, așa cum toporul nu are niciun efect asupra bușeanului, iar efectul sunetului său e suplinit de Evdokim („communication is related to the absence of the link between cause and effect, since, in a vicious circle, Evdokim Osipovich’s promises not to

say tiuk have no effect, just as the axe has no effect on the log and its sound effect is supplied by Evdokim.”)⁴

În scrierea lui Radin, deși pasărea apare și se știe că prevestește urgii, nu se întâmplă nimic: „Îmi revin spre zori, năclăit, așteptând iminenta catastrofă. A fost vestită. A zburat peste parcul acesta, peste oraș, peste tot. Dar, nimic. Nimic. Nimic-nimic: nicio mișcare, nicio adiere, niciun zgomot, niciun sunet, nicio voce, nicio lumină. Catastrofă!”

Dacă privim simbolul acesta în sens invers, tocmai acest nimic e ceea ce se întâmplă. Aceasta e catastrofa vestită, absența sunetelor, a luminii, a mișcărilor sunt de fapt nenorocirea. Lumea întreagă a amuțit, a încremenit. Încadrându-se astfel în conotația parabolei de care aminteam la începutul acestui studiu, scrierea de față e mesajul subtil pentru starea de fapt a realității. Scriitorul se trezește deodată a fi singur, nedumerirea sa e notată direct: „Ar trebui să fac ceva, dar ce să fac?! Și-apoi de ce tocmai eu? Unde sunt toți?” Schimbarea ar trebui să vină dintr-un cumul de forțe, din puterea grupului. Briza pe care omul o așteaptă în balcon e vântul schimbării, iar acesta nu mai vine. Iar pasărea prevestește tocmai această singurătate și nemișcare a lumii: „Din nou nechezatul, mai aproape. O lumină vineție a irizat o clipă frunzișul parcului. Și-apoi tipătul: Tiuk! – ascuțit, metalic, ca izbitora piezișă a tăișului într-un nod de cer. Razant peste balconul în care aștept briza.” Prezența unui obiect ascuțit indică război, nodul de cer ar putea fi nodul gordian, iar faptul că nodul e al cerului ne indică absența divinității. Aceasta e catastrofa: singurătate, absența divinului, încremenirea.

2. Portocala

Dacă în *Primăvara la Timișoara* aveam conflictul dintre generații, în schița *Portocala* avem doar alăturarea firească a două generații: tatăl și fiul. Pline de promisiuni exotice, venite „poate că tocmai din Maroc”, fructele se perindă din sacoșa tatălui în mâinile fiului, apoi pe masa scriitorului. Sunt fructe optimiste, care inspiră și îmbie la visare.

Tonul duos dezvăluie scene calde, casnice; tatăl cumpără zilnic portocale pentru ca fiul, „care e în perioada de creștere” să se vitaminizeze. Amintind cumva de capra din povestea lui Creangă, tatăl vine acasă cu sacoșa plină de fructe și e întâmpinat de băiatul său. Nu mai e aici mama care hrănește și veghează, ci tatăl. Iar portocala e mereu una specială, învăluită de arome și invitând la reflecție. Exotismul său duce cu gândul la căldura tărmurilor îndepărtate, la promisiunea unei călătorii, la o anume căldură și stare de bine.

Privindu-și fiul mâncând din fruct, tatăl nu se poate opri să nu admire opera de artă care e aici chiar băiatul cu portocala: „Uneori îmi fac de lucru prin preajma lui, contemplan felul în care le descojește de fiecare dată, cu un cuțit foarte ascuțit, rezervat exclusiv pentru această operațiune, obținând câte-o floare, ca de lotus, din coaja ei: toată camera și-a decorat-o cu aceste flori...” De la fructul inspirațional, la floarea de lotus ca simbol al începutului, al legăturii spiritualului cu materia.

Dacă se vorbește de portocală, nu puteau lipsi notațiile senzațiilor gustative și olfactive: „Dar, gândeam, târziu în noapte, când în gură se instaurează gustul acela amar al nopții și nicotinei, când gâtjeul e uscat și abia mai înghiți, în sec, și când cafeaua, salvatoarea atâtor clipe goale, acum răcită și fără nici un gust, când ochii oboșiți de lumina prea puternică

a veiozei pretind o pauză de întuneric, atunci câteva felii de portocală vor prinde bine, vor umecta căile respiratorii care, astfel împrăspătate, vor fi gata să primească, vor pretinde chiar, un nou val de fum și pauza de întuneric va trece mai ușor.”

Finalul schiței e unul revelator. Închizând în ea toate promisiunile, portocala nu e consumată, ci așezată pe birou pentru a inspira mai departe: „Astfel, în fiecare seară, când mă așez în acest scaun, în fața colii albe, am în stânga lumina lămpii cu abajur verde, iar în dreapta lumina caldă a portocalei, poate că tocmai din Maroc. Și, sub această lumină amestecată, văd cum, lin, ca în acele globuri de sticlă, mici diorame cu decor hibernal, în portocală încep să ningă zăpezile de altădată. Astfel, în fiecare dimineață regăsesc, pe masă, câmpiile albe, imaculate, în care disting, în sfârșit, abia vizibile, urme tridactile de păsări care au coborât câteva clipe, în timp ce dormeam.”

Scriere optimistă, *Portocala* aduce în prim plan relația tată-fiu fără a marca un conflict între generații. Scrisă într-un stil simplu, valorificând prozaicul și apelând la experiențele personale, scrierea trimite pe plan estetic la metaliteratură, la ficțiunea care ia naștere din ficțiune. Are loc deasemenea o descompunere și recompunere a simbolurilor, de la simplu la complex, de la imaginea portocalei ca fruct, la imaginea ei ca fruct al imaginației, roditoare de idei, inspirațională, printr-o tranziție narativă bazată pe principiul cauză-efect. Cu ajutorul șiretlicurilor lingvistice, Radin schimbă ușor cadrul de conexiune al ideilor, permițând sensurilor figurate să apară firesc, dând posibilitatea cititorului să interpreteze și să tragă concluzii independent de viziunea autorului.

3. Noaptea aselenizării. Transmisiune în direct

Dacă schița anterioară era despre tată-fiu, aceasta de față e un pas în spate, e o narațiune despre bunici și nepot, despre vechi și nou, vechi și modern, despre odinioară și progres. Schița e un tablou și la propriu și la figurat: scriitorul îi prezintă pe bunicii care se uită la televizor, urmărind transmisiunea despre prima aselenizare, din 1969. Primul rând al scrierii pune deja în balans momentele: bunicii privesc la cutia modernă într-o manieră ca pe vremuri, sunt uimiți, sunt copleșiți de importanța momentului, sunt depășiți de progres: „Ca odinioară la gura sobei, bunicii, în mijlocul familiei întregi. În lumina obscură a camerei. În fața ecranului alb-negru. Ore în șir. Absorbiți. În așteptarea aselenizării. În așteptarea celui pas uriaș pentru omenire. Amuțiți. Contrariați.”

Uimirea e însă întreruptă de ceva prozaic: pauza publicitară, binevenită de altfel, pentru că toți telespectatorii își caută altceva de făcut. Bunicii se duc să mănânce în bucătăria de vară. Iar cina lor seamănă chiar ea cu o scenă de la televizor, mai ales că scriitorul o privește ca într-un spectacol cu umbre, „pe coala de hârtie albă care acoperă fereastra, puțin mai mare decât ecranul (încă) alb-negru al televizorului.” Imaginile simple, gesturile bătrânești, mișcările liniștite, zgomotele papucilor târșăiți – toate sunt privite cu duioșie, sunt creionate sumar, rapid. Întorși în lumea lor tihnită, bătrânii contrastează cu energia desfășurată la televizor, gesturile lor pioase și ceremonioase întorc lumea către primordial.

Punând în echilibru aceste antinomii, Ioan Radin reușește să transforme faptul divers într-o evocare colorată,

banalul devine important, detaliile sunt atent studiate și accentuate pentru a scoate în evidență simbolurile din spatele gesturilor și ale faptelor. Vizualul e partea importantă a acestei schițe. Promisiunea că se va vedea ceva în spațiu și imaginile concrete, terestre, casnice – un joc dual, prozaic, întors de la ficțiune la realitate. Aselenizarea pare ceva imaginar, ceva ce ține de fictiv și imposibil, după cum spune și bunica: „Să-mi aduci aminte când termină caraghioșii ăștia cu Luna. Auzi la ei! Pământul nu le mai ajunge!”, buncii preferând palpabilul, cotidianul: „Am uitat să pun orezul la înmuiat. Măine fac un pilaf. Cu ciuperci.” Și autorul preferă certitudinea prozaicului: în loc să se întoarcă în fața televizorului, el rămâne în grădină, rugând să fie chemat când va avea loc evenimentul.

Pentru că spunând mai puțin, spune de fapt mai mult, cititorul poate descoperi în spatele textului alte repere decât cele enunțate direct de scriitor: promisiunea progresului, așteptarea, incertitudinea, improbabilul – promisiunea socială că va fi mai bine, incertitudinea acesteia, o așteptare care se lungește prea mult și în timpul căreia îți dai seama că poți face ceva real, ancorarea de terestru, de prozaic fiind o alegere. Radin expune aici, în acest fel, viziunea sa scriitoricească.

4. Vacanța mare

Când nu are fapte diverse pe care să le studieze, autorul apelează la propria viață. Crâmpetele de amintiri se transformă rapid în subiecte relatate pe îndelete, cu voce de povestă, la o cafea spirituală: „Toată dimineața alergasem după minge, în plin soare. Încă înainte de amiază însă, așșia aprigă ne-a dat gata, ne-a stricat jocul și ne-a risipi care-ncotro. Eu, unul, am sărit gardul în grădina de vară a cinematografului Arta...”

Povestirea la persoana întâi aduce un plus de autenticitate. Relatarea simplă e îmbogățită cu un punct culminant, cu un detaliu senzațional, cu câteva descrieri de locuri și de persoane, cu puțin umor. Ascunzându-se în cinematograful de căldura verii, personajul, care văzuse filmul de 11 ori, trece de la spectacolul de pe ecran la spectacolul din sală, înregistrând atent și minuțios cum s-au așezat spectatorii, cum reacționează ei: „De aici, de unde ședeam, îi priveam pe toți ca-n palmă. Priveam ecranul, dar cu privirea periferică îi țineam sub observație și pe cei din sală. ... Pentru că era un spectacol la matineu, fiind lume puțină, spectatorii se purtau mai în voie. Trebuia doar să-i lași în pace și să-i observi: nu tot timpul, desigur, ci doar când scenele tensionate de pe ecran te epuizau și aveai nevoie de destindere.”

E de remarcat faptul că la Radin toate etapele unei narațiuni sunt bine definite, punctate și inserate. Scrierile sale au o anume rigoare matematică în a cuprinde tot, în a fi complete, în a oferi o viziune amplă și completă. Spre exemplu, amănuntul ilar vine să detensioneze atmosfera: în sala de cinema intră doi soldați care se așează pe scaune fără să își scoată beretele: „De undeva din spatele lor cineva i-a luat la rost: – Scoate boneta, soldat, că ești în sala de spectacole! Cei doi și-au scos automat bonetele, au sărit imediat în picioare și, în poziția de drepti, au salutat spre locul de unde venea vocea autoritară. – Boneta pe cap, răcan! De când saluți în capul gol!?”

Nici grupul de spectatori nu e lăsat la voia întâmplării, în sală aflându-se toate categoriile sociale de indivizi: copii, adolescenți, un bătrân, adulți, doi îndrăgostiți, o tânără, doi

soldați, ceea ce ne duce cu gândul la spectacolul uman, la viața privită ca o mare scenă, imagine des întâlnită la Radin.

Punctul culminant, plasat strategic spre sfârșitul povestirii, ia prin surprindere: „Și tocmai atunci m-a trăsni! Cineva mi-a plesnit o palmă năprasnică peste ureche, mi-a prins și ochiul stâng, de la spate m-a lovit, că imediat a început să-mi vâjâie-n cap, și câteva clipe am fost de-a dreptul orbit: o lumină albă mi-a fulgerat în fața ochilor, m-am aplecat așteptând o altă lovitură, care n-a mai venit.” Tânărul spectator caută să afle ce sau cine l-a lovit, cercetează sala, curtea, parcul, însă nu află pe nimeni vinovat de această faptă. Scena are un rol dublu aici: e punct culminant, aducând suspans în toată povestirea liniștită de până acum, dar și contrariind cititorul deoarece pare că naratorul nu ne dă niciun indiciu clar. Corelând însă titlul și frazele finale, citim printre rânduri simbolistica întâmplării: maturitatea îl lovește: „Nici atunci, nici în zilele următoare, nici în anii următori, n-am reușit să dezleg misterul. Câteva zile am rămas trist și nedumerit. Dar, eram la începutul ultimei vacanțe, vacanța mare și, o vreme, am uitat întâmplarea. Se apropia examenul de maturitate și asta devenise principala mea preocupare.”

Ca toate celelalte scrieri ale lui Ioan Radin și aceasta se încheie scurt, parcă fără un final prestabilit, fără concluzie sau morală. E modelul său de a lăsa cititorul să descifreze ideea, să tragă linia și să înțeleagă printre cuvinte.

5. Din nou despre pisici

Subintitulată *Studiu de caz*, scrierea de față prezintă o adevărată acțiune de detectiv în a stabili veridicitatea unui fapt banal: de ce pisicile se ascund sub mașinile parcate pe stradă. Subiectele urbane l-au interesat întotdeauna pe Radin, spațiul orașului fiind un câmp literar nou ce oferă multe subiecte de abordat. Cu o ușoară tentă mistică, schița *Din nou despre pisici* aduce în discuție, prin ocolișul unei demonstrații și prin cercetarea la fața locului, fragilitatea individului.

Mai mult de jumătate din scriere tratează strict subiectul pisicilor, ancheta personajului în a elucida mistere: urmărind noaptea jocul felinei, personajul descoperă că și vecinul de deasupra sa urmărește pisicile ce dau târcoale mașinii sale. Când am spune că nu mai poate interveni nimic interesant, Ioan Radin introduce elementul surpriză, unul macabru de data aceasta, dar revelator: pisicile atrag răul, prevestesc ceva iminent: „Acesta însă a fost și finalul investigațiilor mele. Pentru că a doua zi, spre amurg, în fața casei au adus și parcat (definitiv!), la locul rezervat, hârbul mașinii albastre: vecinul de sus pierise într-un tragic accident rutier. ... Acest tragic final mi-a întărit convingerea, dobândită încă pe vremea poveștilor cu vrăjitoare, auzite în copilărie, la sat, că mâtele, însoțitoarele acestora, dețin o putere malefică.” Că e așa, vrea să dovedească autorul prin încadrarea pisicilor în aceeași categorie cu pasărea Tiuk, și ea prevestitoare de dezastre.

Epilogul întoarce povestea la cele lumești. Un șofer oarecare crede că pisicile caută de fapt șoarecii și aceștia ar fi adevărații producători de dezastre, deoarece intră sub capotele mașinilor și rod cablurile electrice. Coborâtă din mistic, povestirea marchează acum cercul vicios al naturii și în mod ironic atenția e îndreptată către câini care s-au înmulțit și pe care nu îi prinde nimeni.

Funcționând ca o parabolă a societății în care cercul vicios funcționează perfect – cei mai mici sunt prinși de cei mai mari, și unde nu întotdeauna vinovatul e prins, ba mai mult, se caută mereu un țap ispășitor, scrierea de față se aliniază narațiunilor postmoderniste în care realul e infuzat cu fapte fantastice și mistice, trecând ideile dintr-o parte în alta a planurilor, pendulând mereu între faptele văzute și cele ascunse.

6. *Turdus merula* – var. *rubra*

În limba latină *turdus merula* e numele mierlei negre, pasăre cântătoare mică ce trăiește prin crânguri și parcuri. Subiectul e simplu: mierla cântă zilnic la ora 5 dimineața, trezind tot cartierul. Aceeași formulă narativă lasă cititorul să urmărească firul epic: personajul pânđește mierla, ar vrea să o vadă, cartierul oferă un spectacol matinal în fiecare zi, oamenii se trezesc, se pregătesc... E prezentă aici ideea de viață ca spectacol, iar decorul dimineții e redat cu precizie, creând backgroundul: „Era doar matineul, un matineu matinal: pe măsură ce trilarile mierlei luau amploare, și amplitudine, vedeam cum se deschid ferestre, ușile de la balcoane, pe care oameni plini de voioșie ies în grabă și încep înviorarea, fie prin exerciții de gimnastică, fie doar desfășcând brațele să respire aerul încă răcoros, fie doar savurând minunea muzicii, fie expunându-și trupurile amortite de somn razelor încă blânde ale soarelui, cu mișcări feline, unduioase, leneșe, lascive. Și-apoi, deodată, după o privire la ceas, după un strigăt zorit de undeva din întunecimea casei, totul lua viteză, oamenii parcă intrau în panică, lifturile urcau și coborau tot mai des și cu tot mai puține pauze, începeau să mârâie și să toarcă motoarele mașinilor, autobuzele pufăiau și fornăiau nerăbdătoare și primul val de trudituri lua drumul uzinelor, fabricilor, complexelor alimentare.”

Ca și în alte scrieri de proză scurtă, acțiunea începe într-o zi de vară. Poate căldura sufocantă sau poate ritmul zilelor încinse sunt motivele pentru care oamenii se bazează mai mult pe aparențe. Talentul scriitoricesc al lui Radin poartă narațiunea prin amănunte parcă nesemnificative, totul e notat cu precizie, scrierea devine oarecum plictisitoare: avem de-a face cu un insomniac ce pânđește o mierlă.

Odată cu venirea toamnei lucrurile se schimbă și aparențele se dizolvă. Copacii au rămas fără frunze, iar personajul poate acum să vadă mierla: „Am ieșit pe balcon și am văzut: mierla era înțepenită într-o crăcană, o ramificație a trunchiului, dar cânta de zor! Uluit, priveam fără să înțeleg, la început, nimic: de ce nu se zbate, de ce nu flutură din aripi, de ce nu încearcă să se elibereze din strânsoare; de ce nu e neagră, ci mai degrabă roșie; de ce nu are aripi; unde i-e ciocul galben-portocaliu? Am dat fuga în cameră, am luat binoclu. Și, în sfârșit, m-am dumirit: ceea ce luasem drept mierlă, era o cutie de tablă, năpădită de rugină! Dar cânta în continuare. Nu-mi puteam crede ochilor, nu-mi puteam desprinde ochii de pe binoclu. Și am mai descoperit ceva: un fir de cablu, subțire, strecurat pe lângă trunchiul plopului cobora până jos, în iarbă, în care se pierdea; dar se ițea din nou lângă zidul clădirii și se cățara până la fereastra administrației blocului!”

Descoperirea e șocantă și aduce cititorului un zâmbet. A meritat așteptarea și citirea rândurilor fără acțiune pentru a primi în dar această ilară scenă: mierla era de fapt o cutie cântătoare

manipulată de cineva din bloc. Subînțelesul narațiunii ne duce cu gândul la vechea formulă care spune că oamenii joacă așa cum li se cântă, manipularea fiind aici subtil voalată în faptul acesta divers desprins din viața cartierului.

7. *Patetica. Preludiu.*

Începând cu o propoziție declarativă, ce s-ar potrivi mai bine finalului, Ioan Radin așterne în această schiță o metodică analiză de personaj: bunicul – „La anii săi, bunicul se ține încă bine.” Textul care urmează e o trecere în revista a activităților acestuia, a stărilor sale contemplative, o expunere explicativă a modului său de abordare a vieții.

Model de urmat și la propriu și la figurat (autorul chiar îl urmărește pe bunic să vadă ce face toată ziua pe drum), figura bunicului se construiește încet cu fiecare pasaj, ca într-un tablou în care pictorul decide să mai adauge un detaliu și încă unul, până pare mulțumit de rezultat. Supraviețuitor a două războaie mondiale, bunicul a păstrat „o ținută mai degrabă militărească”. Acum studiază oamenii care îi ies în cale cu psihologia omului care le-a văzut și le știe pe toate: „Nu, nu se holbează, nu se zgâiește, aruncă doar o privire, iute, scurtă, ca un blitz, imaginile captate le ia cu el, le analizează, le savurează apoi, pe drum, acasă, în liniște, fără martori. În intimitatea camerei lui obscure.”

Dacă într-o altă schiță l-am întâlnit pe acest bunic în pereche cu soția, aici se plimbă singur. E un prilej pentru autor de a decupa din familie figura sa, de a-l izola pentru a-l studia, pentru a-i afla secretul.

Construit prin acumulare de detalii, textul e vioi, în contradicție cu imaginea pe care o avem despre un bătrân. E o narațiune optimistă și bogată, rapidă, cu multe enumerări, ca niște opriri pentru a contempla. Juxtapunerea propozițiilor simple, aglomerarea de verbe dă scrierii o anume iuțea: „Se oprește, coboară privirea în pământ, răcăie pământul cu vârful de aramă al bastonului, se disloce vreo pietricică, sau vreun nasture, sau vreo monedă sclipitoare.”

Fin observator al indivizilor, Ioan Radin ne oferă în acest text un model dinamic de portret și deși textul nu are sușuri și coborâșuri, puncte culminante, enigme, interesul cititorului e susținut de diversele tablouri pe care le creionează, de trecerea rapidă de la o acțiune la alta.

IV. *Superbia* (fragmente disparate dintr-un roman nesfârșit)

Ioan Radin avea ca proiect să scrie romane. Unul dintre acestea ar fi fost probabil dedicat bibliotecii sârbe în care lucra și activității sale. Scrierea a fost publicată postum în revista *Vatra*, numărul 9 din 2015. Narațiunea *Superbia* ar putea fi începutul acestui roman. Relatarea la persoana întâi ne indică faptul că Radin e au autor subiectiv, participant la acțiune, relatarea fiind experiența sa proprie. Începutul viitorului roman e pus pe hârtie în manieră ironică, dar ca orice început, zgomotos: muncitorii veniți cu un pikamer au ca sarcină să spargă zidul pentru ca la subsolul bibliotecii să se deschidă un bar. Subiect economic de actualitate, alăturarea unui bar de o bibliotecă pare bizară doar pentru oamenii de cultură, nu și pentru cei care își dau acordul pentru construirea unui bar în proximitatea unei case a cărților.

Rândurile care urmează sunt un început de jurnal de bibliotecar. Ioan Radin face inventarul cărților, notează aspectele privitoare la fondatori și prietenii bibliotecii, trece în revistă întâmplări hazlii. Nu scapă sarcasmului său seara dedicată poeziei, eveniment organizat chiar de bibliotecar, cu sprijinul casierului-șef, dar la care invitații trec direct la mâncare, fără să mai asculte lectura poeziilor: „Și scaunele pliante au fost unanim pliate, rezemate de rafturile cu cărți, pe ringul astfel eliberat se porni viermuiala, în cercuri și brâne, jur-împrejurul bogatei mese, dădeau ocol prezenței cu farfurioarele de plastic în stânga, cu scobitoarea în dreapta vitează, ca cu sulița dau roată mesei până de curând cu mult gust aranjată; o rumoare surdă, un zumzet ca al roiului pe mușuroi, polifonii de clefăit, molfăit, scrâșnet, plescăit, mormăit mulțumit, OOOOO!, surprins plăcut, uimit, admirativ ... zvon de butelii, clinchet vesel de pahare ...”

Dacă ar fi reușit să înregistreze mai multe momente din bibliotecă, probabil Radin ar fi alternat episoadele în care acest spațiu bogat și dedicat culturii e folosit cu chibzuință și cu rostul adevărat pe care trebuie să îl aibă, cu momentele în care îi sancționează aspru pe cei care își văd doar propriul interes. Scrierea de față începuse să facă acest lucru, Radin apostrofând blând pe Bosul care locuiește la etaj, dar căruia îi aparține clădirea bibliotecii și care decide construirea unui bar la subsol ori pe contabilul-șef de la centru care a organizat o masă festivă printre cărți, de parcă aceasta ar fi menirea instituției.

Acțiunile care nu sunt în concordanță cu menirea bibliotecii sunt văzute de Radin ca și un atac terorist, pe la spate, neanunțat. Bibliotecarul, păzitorul cărților, e luat prin surprindere de astfel de acțiuni și nu li se poate opune.

Scrișă ca un jurnal, cu capitole și notații, Superbia e o narațiune cu tentă parodică. Umorel vine din situațiile la care personajul ia parte. Judecățile sunt făcute din perspectiva omului cult, cu ironie blândă, cu înțelegere pentru cei care nu pot mai mult decât satisfacerea unor dorințe primare. Așa e bunăoară scena ce se petrece la toaletă și e pentru prima oară când scriitorul nu mai suportă ce vede în jr și adună în doar câteva rânduri toată mizeria: „Încerc imediat să intru la WC, să-mi spăl frișca de pe obraz, dar la budă e un du-te-vino de neoprit, iar ușa vânturată ca un evantai acționează cu putere de ventilator, alimentează sala cu duhoare de rahat, parfumuri ieftine, naftalină, urină încinsă, transpirație, borătură, o mixtură de vomitoriu, dar nimeni nu sesizează, sau nu mai are simțurile treze; prind în cele din urmă closetul liber, cineva a uitat robinetul deschis, chiuveta e plină, debordează, plescăie ca o cascadă...”

Scrișă într-un limbaj obișnuit, narațiunea are vioiciune, pare că e spusă ca între prieteni, are un ritm alert, o frază simplă și o acțiune destul de palpitantă pentru o clădire liniștită cum e cea a bibliotecii.

V. Scolopendra

Una dintre nuvelele de mai mari dimensiuni, *Scolopendra*, scrisă între anii 1980 – 1981 pe când lucra la revista *Vatra* din Târgu Mureș, a apărut pe fragmente, postum, în periodice: primele șapte capitole au fost publicate în revista *Orizont*, numărul 3 din 2015, iar următoarele două capitole în

numărul 9 al revistei *Vatra*, în același an. Pentru *Scolopendra*, Ioan Radin a primit mențiune de la Asociația Profesioniștilor de Televiziune din România (în octombrie 1992).

După cum povestește Ștefan Borbély în *Vatra*, *Scolopendra* ar fi trebuit să facă parte din volumul *Schiță de portret*, însă cenzura comunistă a eliminat-o deoarece aducea în discuție un subiect care nu făcea onoare societății.

Titlul nuvelei, *Scolopendra* (numele unui un miriapod), menționarea „ești o gânganie”, dar și subiectul amintesc de cartea lui Frantz Kafka, *Metamorfoză*. Personajul principal, Damian Bahnea, e încuiat în cameră de către soția sa, Despina și concubinul acesteia, Anatol. Nu aflăm motivul clar al acestei decizii, dar din parcursul scrierii ne dăm seama că Damian făcuse ceva ce nu era pe placul celor doi.

Cu nuvela aceasta Ioan Radin afișează cele mai bune arme ale sale: construită ca un dialog continuu, narațiunea mizează mult pe incapacitățile indivizilor, pe fixațiile lor, pe absurd. Scrișă la persoana a treia, de un narator obiectiv, proza de față are o acțiune dramatică, iar repetarea scenelor și a replicilor duce la nevroză. Oamenii apar deformați, hidoși, egoiști și iraționali, mânați de interese ascunse, morbide. Ștefan Borbély afirmă că această construcție a nuvelei are la bază teatrul absurdului, iar detaliile sunt luate din realitatea vremii: „Inspirat, ca dialog conjugal abstruz, direct din teatrul absurdului (tehnica lui Ionesco îl obseda pe autor la vremea scrierii textului), prima ironie „subversivă” vizează însăși „celula” încarceratului, camera în care e închis personajul fiind goală și lipsită de ferestre, ceea ce înseamnă că ea asigură toate condițiile pentru o înaniție sordidă. Sistemul „cămărilor goale” încă nu se generalizase la data scrierii textului, însă premoniția disciplinării sociale prin înfometare – dusă la paroxism de către regimul ceaușist spre mijlocul și sfârșitul deceniului 9 al secolului trecut – plutea deja în aer, simbolul ei coroborându-se și cu un mecanism de re poziționare socială înspre instinctual, care-l preocupase pe autor și în alte proze.”⁵

Acțiunile personajelor sunt patologice, mergând până la marginea umanului. Pe de o parte e Damian care, încuiat în cameră, neputincios, încearcă să spargă ușa cu lovituri repetate sau încearcă să îi exaspereze pe temnicerii săi. Pe de altă parte e Anatol, care, pentru a-l domoli pe întemnițat, bate în ușă cuie lungi, împiedicându-l pe Damian să mai lovească cu pumnii și cu picioarele. Între cei doi se află soția, Despina, care adunând ura de peste ani, răbufnește acum împotriva soțului, apărută de neputința acestuia, simțindu-se mai puternică ori de câte ori îl umilește.

Ușa, ca simbol al separării spațiilor, închide pentru unul și deschide pentru celălalt, îl izolează pe Damian, dar îi dă libertate lui Anatol. Acesta din urmă însă are un sâmbure de înțelegere pentru Damian și deși se teme că va fi prins de Despina, îi dă prizonierului să bea vin pe sub ușă. Zilele petrecute în cameră îl abrutizează pe Damian. Când în sfârșit reușește să se elibereze, decide nu să plece, să scape, ci să se întoarcă înapoi în cameră: „De ce să scap? Nu vreau. Întinericul este bun! E odihnitor, e cald, ce mai, e ca o mamă! E perfect! Vorba aia: nici vîntul nu mă bate, nici soarele nu mă arde! În schimb, mi se ascute privirea: ochii mei au învățat să vadă în întuneric!”

Dacă privim scrierea *Scolopendra* ca o parabolă a societății, înțelegem această robotizare și abrutizare. Regimul comunist ștergea individualitatea persoanelor, izolarea ducea la uniformizare, la mușamalizare, la golirea de sentimente. Așa este Damian: izolarea îl determină să își creeze o nouă identitate, camera devine o nouă lume, nu se mai vede locuind în altă parte. Cercul mic în cercul mare, camera în contextul casei, izolarea în mulțime: „Voi v-ați bucurat cel mai mult! Dar v-ați cam grăbit: uite că n-am de gând să eliberez locul! Casa asta este a mea! Eu am zidit-o și n-am de gând să plec din ea! Locul meu este în casa mea! Sunt exact acolo unde mi-e locul! Noapte bună!” Și tot din acest unghi vedem că titlul, ducând cu gândul la monstrozitatea gândacului, face referire la izolarea prin transformare. Pe de altă parte, Damian „îi bate” pe cei doi cu propriile lor arme: deși au crezut că vor scăpa de el, Damian nu doar că nu pleacă, dar amenință că se încuie înapoi în cameră, de bună voie, luând cheia cu el.

Și totuși, ultimul rând al nuvelei răstoarnă ideatic toate planurile: Damian afirmă că totuși nu va încuia ușa, ci o va lăsa deschisă pentru cine dorește să intre, de unde și ideea că la un moment dat, toși, indiferent de mediul în care trăiesc, chiar neizolați, se vor transforma și vor căuta un refugiu. Pe de altă parte, gestul său benevol indică faptul că a preluat conducerea: atâta timp cât el decide dacă să stea sau nu în cameră, e o identitate, prezintă un pericol, e o posibilă amenințare.

Ca în toate scrierile sale și în această nuvelă Ioan Radin pune pe tapet realitățile sociale, dar răsul său nu e batjocoritor, ci amar. Ducând prin dialog acțiunea la cote maxime, ne oferă aici o stratificare socială la nivelul microcosmosului familial, o reitarație a societății în care legea e făcută de cel mai puternic, iar neîncadrarea în anumite norme, în anumiți parametri face că indivizii să fie excluși.

VI. Proza scurtă cuprinsă în antologii

Schițele din antologia *Puncte de reper, o antologie de proză scurtă 1971 – 2010* realizată de revista *Vatra* în 2011 sunt fragmente din narațiunile apărute în volumul *Aventurile tânărului Serafim: O problemă care nu suferă amânare, Telefonul, Se mai întâmplă*.

Prima dintre ele, publicată în 1975 în revista *Vatra*, iar în 1976 în volumul *Aventurile tânărului Serafim*, îl are ca protagonist pe Serafim Anghelescu, funcționar abulic, nevrotic. Subiectul e un moment din episoadele de la birou, o ședință între colegi. Serafim dorește a aminti că are o problemă, vrea să ceară o locuință, însă timiditatea îl oprește să ia cuvântul. Discuțiile se rostogolesc și iau o altă întorsătură, colegii abordează alte aspecte. La sfârșitul ședinței lui Serafim nici nu i se mai pare așa importantă problema sa și consideră că o poate aborda și altă dată. Autorul sancționează însă subtil nehotărârea acestuia, ezitarea naivă: „Și, în timp ce tânărul Serafim se gândea să ridice o mână, neputându-se hotărî pentru una din cele două, se ridicară alte trei, ale colegilor: N-are rost să mă înghesui! – își spuse el și amână intervenția pentru mai târziu...”⁶

Construit astfel, personajul nici nu își pune problema importanței problemei sale, pentru el primează spaima vorbitului în public: „Rămas singur, tânărul nostru se așează din nou la masă, scoase o coală albă și se apucă de redactat o nouă cerere. Era fericit în sinea lui că și de data asta a reușit să se strecoare fără a vorbi în public.” Deși aparent autorul își salvează personajul, finalul narațiunii ne lasă a înțelege că în realitate insul se mulțumește cu foarte puțin și se amăgește singur din dorința de a nu fi ridicol și neacceptat de cei din jur, considerând că are alte calități pentru care ar putea fi apreciat, cum ar fi, de exemplu, ascultarea celorlalți.

Tot ironică e și schița următoare, *Telefonul*, apărută inițial în numărul 4 al revistei *Vatra* din 1976 și în același volum, *Aventurile tânărului Serafim*, în secțiunea schițe satirice. E una dintre primele schițe în care faptele reale sunt amestecate cu unele imaginare, mistice, chiar dacă în fond acestea din urmă sunt o glumă. Personajul principal, Proca, primește în miez de noapte câte un telefon. La capătul celălalt al firului este, după cum se prezintă interlocutorul, Sfântul Petru, care îl ceartă pe Proca pentru toate nelegiuirile pe care le face: pentru că își bârfește șeful în fața nevestei, pentru că sparge porțelanurile nevestei sau pentru că nu își cumpără bilet când călătorește cu tramvaiul. Minte umană joacă feste, e mesajul autorului, iar Proca, de unde „nu crezuse niciodată în niciun fel de sfinți”, admite la un moment dat că vocea ar putea fi chiar una divină, doar pentru faptul că îi spune despre el lucruri pe care nimeni altcineva nu le cunoaște.

Ultima scriere, *Se mai întâmplă*, a apărut inițial tot în numărul 4 din *Vatra* în 1976 și în volum cu titlul *Vine asfaltul*, pentru că în 1981 să fie cuprinsă în antologia lui Mircea Iorgulescu, *Arhipelag*. Peisaj urban, problemă de actualitate: asfaltarea drumului e privită cu umor în toate etapele sale de târăgăneală, amânare, indecizie. Muncitorii vin și pleacă, se odihnesc, muncesc puțin. Spiritul civic al autorului îl determină să scrie această narațiune, cu scopul clar de a ironiza, de a atrage atenția asupra unor fapte reprobabile din societate. În spiritul său blând însă, Radin nu sancționează brutal, iar finalul e sub semnul lui „tot răul spre bine”: „Apoi șantierul a trecut încet, încet pe strada vecină. La noi pe stradă acum e liniște. Uneori, e drept, se mai întrerupe curentul sau nu avem apă, și atunci știm că dincolo, pe strada vecină, lucrările avansează.”

¹ Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second edition, Cambridge University Press, New York, 2007, p. 190.

² Ioan Radin, *Mașina de cusut*, în revista *Steaua*, nr 7-8, 2009, pp. 56-57

³ Ioan Radin, *Pasărea Tiuk*, în *Vatra*, nr. 9, 2015, p. 148

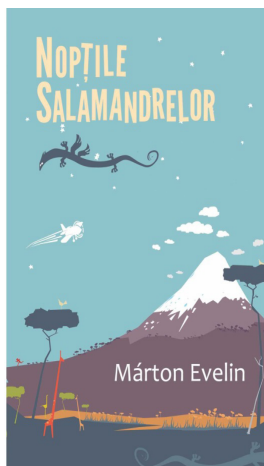
⁴ Neil Cornwell, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, Palgrave Macmillan UK, Macmillan Publishers Limited, p. 115. *Anul???*

⁵ Ștefan Borbely, *Scolopendra*, în *Vatra*, nr 9, 2015, p. 45.

⁶ Ioan Radin, *O problemă care nu suferă amânare*, în *Puncte de reper, antologie de proză scurtă 1971 – 2010*, Kocsis Francisko, coord, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2011, p. 323.

Rodica GRIGORE

Márton Evelin. Călătorie spre descoperirea de sine



Într-un studiu publicat la începutul anilor '90, *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur încerca să definească identitatea narativă și identitatea personală, pornind de la constatarea că cea dintâi nu este altceva decât „locul căutat al chiasmului dintre istorie și ficțiune”. Această structură pune în lumină renunțarea la ordinea paralelă a istoriei și a ficțiunii și permite abordarea identității narative ca element structural al organizării sintactice a narațiunii, cu un rol major în dialectica constituirii acțiunii și a sinelui. Disociind între identitatea ca *idem* și identitatea ca *ipse*, Ricœur insistă asupra echivocității termenului generic care desemnează, fără nici o diferențiere, o multitudine de nuanțe. Astfel, în vreme ce „ipseitatea” nu implică aserțiuni privitoare la un pretins nucleu neschimbător al personalității, „idemitatea” („mêmeté”) reprezintă o ierarhie de semnificații: identitatea absolută, simultaneitate și permanență în timp, reducere a diferenței, a variabilității, a discontinuității și a instabilității, similitudine și egalitate cu sine a personalității. Ca trăsătură constitutivă a ipseității, alteritatea desemnează variațiile identității narative, esențialmente dinamică. Comparația între acțiune și personaj, faptul că identitatea personajului se construiește în raport cu configurația intrigii, dând naștere unei concordante discordante, caracteristică, de altfel, oricărei narațiuni, face ca între istorie și personaj să se dezvolte o relație simpatetică. În felul acesta, pe măsură ce narațiunea înregistrează eclipsa identității personajului, ea își va pierde, desigur, și atributele strict narative.

Marcând o evidentă schimbare de paradigmă (caracteristică, în fond, literaturii zilelor noastre!) față

de proza deceniilor trecute, Márton Evelin a făcut la rândul său din această adevărată tragedie a conștiinței mereu duble, mascate sau dedublate a eului unul dintre subiectele sale principale. Căci, după cum spunea și Emmanuel Lévinas, „identitatea individului nu constă în a fi asemenea lui însuși și a se lăsa identificat *din afară* prin indexul care îl desemnează, ci în a fi *același* – a fi el însuși, a se identifica din interior.” Scrierile de până acum ale lui Márton Evelin (născută în 1980, la Cluj-Napoca, specialistă în istoria artei și redactor la Radio România Actualități, secția maghiară), de la *Bonjour Leibowitz* (2008) la *Mâzgă* (2011) sau *Inimă de hârtie* (2012) par, privite din această perspectivă, un bun prilej oferit criticii de specialitate pentru a vorbi despre instaurarea regimului unei ficțiuni „de consacrare a pierderii identității”, în condițiile în care, în grăbita epocă în care trăim, ipseitatea a început, ea însăși, să-și piardă consistența. Romanul *Noptile salamandrelor* (*Szalamandrák éjszakái*) a apărut în anul 2015 și a fost recompensat cu Premiul Csíki László (2016) și cu Premiul pentru Artă Contemporană Maghiară din Transilvania (2017). Considerat cea mai reușită creație de până acum a scriitoarei (și excelent tradus în limba română de Kocsis Francisko, în ediția publicată de curând la București, de Editura Curtea Veche), textul este centrat pe figura lui Anwar, o tânără cu origine amestecată, persană și maghiară și care, în încercarea (utopică) de a evita maturizarea cu tot ce implică aceasta, alege să călătorească prin lume – și prin literatură. Astfel, în peregrinările sale care o duc din Europa până în Africa, ea decide să experimenteze aventura, prietenia, dragostea, extazul și excesul pentru a cunoaște lumea și, fără îndoială, pentru a se cunoaște pe sine; doar pentru ca, paradoxal, să-și poată ascunde adevărata identitate în spatele unor elaborate măști, existențiale sau livrești, care s-o salveze de risipirea în cotidian și de tragicul care pândeste mereu ființa umană, în ciuda aparenței senine ori chiar comice, pe alocuri, a întâmplărilor prin care trece protagonistă: „De multe ori se întâmplă ca omul să se descopere pe sine mai lesne în cuvintele altuia decât în ale sale.”

Noptile salamandrelor reușește, în acest fel, să descompună formula narativă consacrată, manifestând, în paralel, tendința accentuată de ștergere a identității personajului-narator, cu scopul declarat de a transforma textul, în punctele sale nodale, (și) într-o variantă elaborată de eseu, părand a duce, uneori, până la o reală deconstrucție a narațiunii și la etapa următoare, numită de Ricœur, în eseu deja citat, „criza închiderii” ei. În fond, Márton Evelin nu face altceva decât să aplice, la nivelul literaturii, celebrul *motto* al lui Marguerite Yourcenar, de natură a o individualiza și pe ea în mijlocul lumii în care se mișcă: „Nu cred așa cum cred ei. Nu trăiesc așa cum trăiesc ei. Nu iubesc așa cum iubesc ei.” Privite astfel, aventurile protagonistei Anwar dobândesc semnificații în plus, la fel și apropierea sa de poetul Kaigal, („tătarul

poet al iubirii noastre”), de Erabbi, cumnatul său, de Pilot, cel care îi și devine soț și, la urma urmei, de toți cei cu care intră în contact.

Narațiunea se face la persoana întâi, vocea narativă este feminină și, cu toate acestea, suntem departe de domeniul (auto)biografiilor, al jurnalelor sau al altor texte de frontieră. Se știe foarte bine că (auto)biografia nici nu este viață, ci invenție a vieții prin scris. Pentru că orice biografie, nu este pur și simplu un efect mimetic al vieții, un rezultat doar al lui „bio”. Ea apare numai în condițiile în care viața personală, acea variație existențială din jurul temei fundamentale a eului întâlnește activitatea scrisului, „graphia”. Așadar, am avea de-a face cu un răspuns dat vieții, cu o analiză a acesteia, dar, așa cum se întâmplă în proza lui Márton Evelin, fapt perfect identificabil în *Noptile salamandrelor*, și cu o punere în scenă a reprezentațiilor eului, cu spectacolul său, cu o reinventare și recucerire de sine. Toate făcându-se prin intermediul și cu mijloacele artei, ale imaginarului și spectacolului. Doar în felul acesta, existența – și niciodată cea strict și exclusiv personală – poate fi transformată în scriitură. Avem de-a face, așadar, cu o adevărată supradimensionare a subiectivității, care va sfârși, desigur, prin a modifica raporturile dintre eul creator și obiect, în primul rând prin intermediul unui foarte interesant proces de introversiune, de interiorizare acută a unei relatări epice care are ca prim efect punerea sub semnul întrebării a realității însăși, vinovată de a se fi devitalizat sau banalizat: „Căci ce dovedesc eu aici? E iarnă. O situație banală. Un bărbat, o femeie. Restul nici n-ar trebui să ne preocupe. Ar trebui să ne comportăm de parcă în preajma noastră n-ar exista nimic. Nici nu există. Doar în mintea noastră. Respectiv, e posibil să existe.”

De fapt, Márton Evelin a construit acest roman în așa fel încât cititorul atent la nuanțe să intuiască treptat îndrăznețul ei proiect de a scrie, în mod experimental, o istorie fals biografică, adică nefocalizată pe un singur protagonist, oricât de importantă pare Anwar. Richard Butler a inventat termenul de *allobiografie* (din grecescul *allos* care înseamnă *altul*) menit să desemneze un asemenea tip de relatare fals personală, interesată mai mult de lumea exterioară și de avatarurile eului în cadrul acesteia. Pentru autoarea *Noptilor salamandrelor*, nu doar lumea interioară a eului este capabilă să-și impună punctul de vedere asupra a ceea ce se află în lumea exterioară, ci dimpotrivă (și nu numai o dată), lumea însăși își impune reprezentările ei spectaculare asupra tuturor celorlalte aspecte ale operei. Se știe că raportul dintre viață și operă este cel care, de la Taine cel puțin, pare a aduna cel mai bine numeroasele interogații suscitade de literatură, înainte ca formularea sa să nu înțepenească în automatisme. Din acest punct de vedere, se poate spune că Márton Evelin ilustrează, la rândul ei, alături de alți scriitori contemporani, tema interogației implicite asupra eului, dar orientând-o mereu într-un sens diferit decât te-

ai aștepta. Autoarea ar putea, uneori, să afirme flaubertian: „Anwar c’est moi”, atât de convingătoare sunt, mai ales în unele pagini, considerațiile tinerei protagoniste – privind fie viața, fie literatura. Căci, vorbind despre o asemenea eroină, Márton Evelin n-a făcut altceva decât să se caute pe sine și să se regăsească unde altundeva decât printre cărțile adesea invocate de personajele din *Noptile salamandrelor*, uneori chiar în situații-limită, așa cum i se întâmplă lui Anwar după operația de cancer pe care o suferă: „Mi-a povestit că-mi reveneam uneori, dar eram cu totul dezorientată, nu știam când e seară, când e dimineață, uneori nu știam nici unde sunt și din ce cauză mă află acolo unde sunt. Cu ani în urmă am citit amândouă cartea lui Oliver Sacks, *Revenirea la viață*.”

În studiile sale referitoare la evoluția prozei, Jacques Dubois pornea de la vechea concepție asupra romanului privit ca „vastă entitate organică”, dar nu uita să atragă atenția asupra devenirii, de cele mai multe ori imprevizibile, datorită numeroaselor mutații și metamorfoze, a acestei specii care se dovedește atrasă de refacerea, „până la forme de-a dreptul paradoxale, a complexității și pluralității lumii.” Căci romanul contemporan nu redescoperă doar resursele utopiei sau fantasticului, ci, deopotrivă, pe acelea ale reflexivității și recursului la mecanismele povestirii. Iar aceste caracteristici nu fac deloc desuetă sau lipsită de nerv proza rezultată, dovadă că așa stau lucrurile fiind și *Noptile salamandrelor*. Dar nota esențială în această carte este (și) dorința personajelor (mai ales a lui Anwar) de a fi fericite, de a face orice pentru a descoperi motive de bucurie chiar și în vremuri grele și de restriște, asemenea oamenilor din Africa, în stare să rădă chiar și atunci când nimeni altcineva n-ar fi putut-o face și când toți alții ar fi tentați să considere asta un act vecin cu iresponsabilitatea. Deloc întâmplător, Márton Evelin plasează unele dintre acțiunile romanului pe fondul sângeroaselor confruntări armate de pe continentul negru, în zilele noastre. Tocmai de aceea, protagonista sa, cu toate aventurile ei erotico-sentimentale, nu cade niciodată în derizoriu, ci se salvează mai cu seamă prin capacitatea sa de a crede în fericire și în posibilitatea descoperirii acesteia și a trăirii ei până la capăt, chiar și într-o lume ce stă sub semnul războiului. Cartea devine, astfel, deopotrivă romanul unei educații sentimentale, dar și excelent studiu psihologic, mizând foarte mult – și câștigând în fiecare pagină – pe transformarea lui Anwar, din tânăra inocentă și ușor exaltată, într-o persoană gata să-i ajute pe cei de alături și capabilă să găsească împlinirea exact în aceasta.

Cartea lui Márton Evelin stă, astfel, mărturie că linia aparent tradițională a prozei (mai ales a romanului de formare), în ceea ce are mai bun și mai viabil din punct de vedere estetic, renaște în fiecare epocă, dar sub forme noi, care revoluționează viziunea și înțelegerea cititorului asupra realului, precum și poetica însăși a romanului. În acest fel, va fi reconsiderat – chiar reevaluat – însuși



universalul, dar nu neapărat, așa cum s-ar putea crede, în dauna individualului. Romanul *Noptile salamandrelor* adevărește acest fapt, deoarece în paginile cărții tensiunea ideatică se identifică, adesea, cu noile modalități de asumare a lumii și de proclamare a rolului unui narator lucid, dar care, totuși, trebuie (și știe!) să poarte, cel puțin în anumite momente, toate măștile indicate de regulile prozei actuale. Astfel că privirea autoarei prezidează, în calitatea sa de creatoare de lumi, cuprinzând, însă, și atributele vechii sensibilități acute și condamnate să surprindă totul, raporturile temporale, spațiul narativ, meditația observației, planurile narative multiple. Iar mai presus de toate se găsește dorința, devenită, pe alocuri, o adevărată obsesie, de raportare la Istorie, sau, dacă nu, măcar de reconstituire și recompunere a unei istorii personale credibile – de aici multiplicarea perspectivelor, o istorie, altfel spus, a ființei proiectate pe fundalul experiențelor sau pe acela al urmărilor acestora la nivelul individului și, implicit, al conștiinței colective. Privind lucrurile din acest punct de vedere, putem spune că romanul lui Márton Evelin încearcă – și reușește – să se constituie, în ceea ce-o privește pe Anwar, într-un soi de inedită biografie, nu doar una personală, ci și colectivă, plasată în Europa și Africa de azi, dar și într-un timp bine definit al scriiturii. Astfel, romanciera atinge și ceea ce Wayne C. Booth numea idealul creditabilității și al omniscienței prinse în cadrul aceluiași impuls creator. Cu toate acestea, Márton Evelin n-a ales să practice simpla aventură a scriiturii (înțeleasă ca textualism sau experiment narativ), ci altceva, și anume introducerea aventurii scriiturii în cadrele generale și solide ale scriiturii aventurii, proprie unui bun Bildungsroman. Căci, în *Noptile salamandrelor*, a scrie aventura (Istoria!) înseamnă a coagula, din desfășurarea acțiunii pe mai multe planuri, un adevărat ritual al semnelor, esențiale atât pentru

personajele implicate în povestire sau în desfășurarea efectivă a acțiunii, cât și pentru condiția naratorului. Doar în felul acesta, existența – și niciodată cea strict și exclusiv personală – poate fi transformată în literatură.

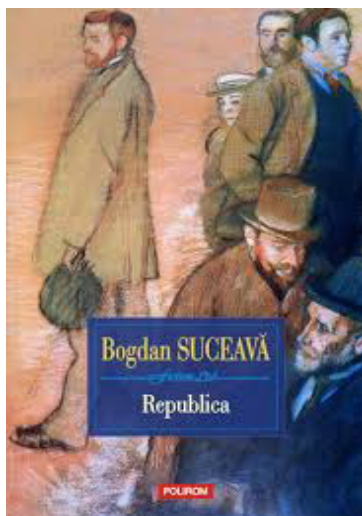
Autoarea încearcă, așadar, să recompună, din fragmente disparate, trecutul – fie el istoric sau personal. Nu doar din nevoia de a restabili adevărul, privit ca fundament al existenței umane, ci mai ales pentru că protagonista, Anwar, încearcă să înțeleagă totul și să-și explice evenimentele la care ia parte. Pe de altă parte, la sfârșitul cărții, cititorul va fi silit să constate că, în cazul acestui roman, e neapărată nevoie de o a doua lectură, care să pună cap la cap detaliile din care se compune adevărul existenței lui Anwar, dar și adevărul funcționării marelui mecanism al Istoriei. Esența romanului de față nu se reduce, însă, la atât, el fiind și un bun exemplu pentru proza de atmosferă. Atmosfera apare, în literatură, numai după ce evenimentul care i-a dat naștere s-a încheiat, după ce lumea pe care acesta a dominat-o a dispărut sau a devenit inaccesibilă. Decurge de aici că proza de atmosferă reprezintă adunarea laolaltă a unei serii de amintiri ale naratorului ce recompun o epocă în ansamblul ei, în ceea ce are ea mai semnificativ și mai personal (să nu uităm, în sensul acesta că una din funcțiile literaturii este, după cum a demonstrat Octavio Paz, „reprezentarea pasiunilor”), precum și un spațiu cultural aparte, Africa, în cazul *Noptilor salamandrelor*, un loc cam prea adesea surprins, de alți autori, doar în datele sale exterioare, ale unei așa-zise „culori locale” exotice și comerciale.

Scrierea unui astfel de text este, dacă ne gândim bine, constitutivă modului istoric de înțelegere, iar punerile în intrigă – explicative sau narrative – ale evenimentelor trecute constituie un construct cu adevărat esențial. Dar spre deosebire de aceia care susțin că adeseori realitatea istoriei este mai neverosimilă decât ficțiunea, Márton Evelin pare a spune la tot pasul că o consideră pe cea dintâi ca fiind un fel de „grad zero” al ficțiunii, sau, alteori, o ficțiune cu grad suficient de înalt de verosimilitate, deoarece evenimentul petrecut e la fel de verosimil pe cât e și de adevărat. La fel ca și pentru alți scriitori contemporani, pentru autoarea *Noptilor salamandrelor*, ambele constituie adevărate „sisteme de semnificații”, ca să repetăm o sintagmă a Lindei Hutcheon, prin care se poate făuri un adevărat sens al trecutului readus în actualitate, deoarece, fapt important, semnificația și forma nu sunt de găsit doar în evenimente, ci în aceste sisteme atât de interesant construite. Iar ceea ce își propune cartea de față să provoace cu toată hotărârea sunt toate vechile concepte naiv-schematice ale reprezentării. Și trebuie să recunoaștem că, știind cum să actualizeze tocmai procedeele predilecte ale scriiturii realiste, reușește perfect în această inițiativă.

* Márton Evelin, *Noptile salamandrelor*. Traducere de Kocsis Francisko, București, Editura Curtea Veche, 2017

Simona SIGARTĂU

Revolta „Republicii”*



Metaficțiunea istoriografică „Republica” aduce numele lui Bogdan Suceavă alături de promotori de succes ai acestui gen, precum Filip Florian și Florina Ilis. Prozatorul pornește de la „Boborul” lui Caragiale, operă care parodiază încercarea de revoluție din Ploiești, 1870. Pe fondul războiului franco-prusac, Alexandru Candiano-Popescu plănuiește o revoltă împotriva ordinii din Principatele Române, urmărind instaurarea republicii conduse Ion C. Brătianu. Revoluția pornește pe străzile Ploieștiului, dar încercarea de rebeliune devine un carnaval, un șir de discursuri, într-un cadru al exuberanței și al desfătărilor. Marea mișcare este inhibată de regimentul de gardă, sosit de la București. Încep anchete, interogatorii, arestări. Toate acestea au miezul necunoscutului: proclamarea Republicii de la Ploiești – victorie sau chermheză?

Romanul lui Bogdan Suceavă, apărut la Polirom în 2016, propune reconstituirea acestei victorii de cincisprezece ore, dar și a felului în care este camuflat ridicolul politichiei. Revoluția înseamnă conflict, sânge, schimbare, înseamnă „toți de aceeași parte”, dar nu aici. Evenimentul se transformă într-un spectacol al cetățenilor turmentați. Absurdul situației este dat de scene cu liberali amețiți de vinul bun și mai puțin de perspectiva revoluției, de grătare și veselie generală, de arestarea responsabilului cu ordinea, beat turtă, de amețea informatorilor.

Adevărul legat de acest eveniment e compromis de o serie de erori și inexactități din interiorul investigațiilor. Prima îi aparține lui Caragiale, calculul greșit al vârstei majoratului constituie un punct de tensiune și o curiozitate pentru Bogdan Suceavă. Totuși, inexactitățile sunt depășite, miza romanului nu este

adevărul istoric. Importanța romanului rezidă tocmai în refuzul autorului de a promite, mima sau căuta adevărul. Îndepărtarea de Caragiale se conturează în diferite forme, iar această îndepărtare oferă greutate romanului. Dintru început trebuie menționat că acest text poate fi citit ca un act de revoltă.

Un prim aspect interesant în construcția romanului este nota care promite adevărul, deci o primă încercare de a răsturna ideea documentarului istoric, prin ironie: „A fost cum se arată aici”. Imediat după această garanție a adevărului istoric, romanul se desfășoară sub forma unei piese de teatru. Refuzul acesta al formei este și refuzul ficționalizării? Coperta anunță un roman, romanul are replici, didascalii, acte și scene. Aici autorul face el însuși insurtecție față de regulile prozei.

Dacă în opera lui Caragiale evenimentele de la Ploiești sunt conturate ca fiind absurde, ridicole și specifice lumii politice a urbei doritoare de afirmare, Bogdan Suceavă depășește aceste șabloane. Orașul încetează să mai fie un cadru al tipologiilor, intervin aici chestiuni ce țin de tactul și inteligența personajelor, desfășurarea evenimentelor devine complexă, iar replicile personajelor nu mai sunt simple prefabricate ale demagogiei. Lumea nu mai este un schimb de așteptări între politicieni și simplii cetățeni, intervin strategiile, dar și bunii cunoscători ai psihologiei mulțimilor.

Personajele capătă noi dimensiuni, descoperite în timpul investigațiilor. Bogdan Suceavă deconspiră lașitatea din spatele fervorii celor mulți, tipologia propusă de Caragiale este anulată de anacronisme și mărturisirile celor angrenați în luptă de dragul de a lupta. Revolta autorului se manifestă ca o încercare de a surprinde mai mult decât tipologii umane și tare ale societății, este evidentă intenția de a creiona personaje complexe ca parte la nașterea și/sau căderea unui ideal/program/stat.

Un personaj-cheie în abordarea lui Bogdan Suceavă este Caragiale, iar ipostaza în care este prezentat este inedită. În 1870, Iancu era copist la tribunalul din Ploiești, această muncă devine o corvoadă pentru spiritul său tânăr și în căutarea schimbărilor. Minor sau nu la acel moment, Caragiale va fi răsplătit pentru efortul și sprijinul acordat revoluționarilor, primește funcția de subcomisar al poliției. Această funcție durează câteva ore, rolul lui se mută în cadrul anchetelor de după suspendarea acțiunilor revoluționarilor. Implicarea lui îl duce la o nouă pierdere a poziției sociale. Perspectiva lui este dublă, cunoaște îndeaproape ambele tabere. Romanul surprinde și pierderea inocenței, lumea devine o dezamăgire pentru tânărul entuziast: „Toate chipurile par măștile unui carnaval domestic, în care nimic nu pare serios, ci totu-i luat în șagă. [...] Toți sunt marionete cu picioare și brațe din segmente de lemn, frumos încheigate la încheieturi, dar atârând de un șir de scripeți mecanici legați de clapele unui clavecin. [...] o oglindă, una în care noaptea se vede limpede ca ziua, marionetele capătă

chipuri, glas, simțire și n-au vreo rușine să și le arate.” Societatea se deschide în fața lui, mișcarea lumii devine stridentă, tulburătoare, un joc al marionetelor, coordonat prin aburii vinului. Eșecul republicii înseamnă și eșecul lui Iancu, discursul despre societate și politică devine discurs despre personalitatea și idealul cetățeanului.

Intertextualitatea reprezintă un alt aspect de luat în considerare. O mare parte din replici sunt preluate din memoriile lui Candiano, dar și din operele lui Caragiale. Personajele nu fac excepție, supraviețuiesc aici Mița și Didina, dar și cetățeanul turmentat, cu numeroase voci, de această dată triplu valorizat. Pierderea depeșei trimite la o nouă odisee a scrisorii pierdute, discursurile și mesaje demagogice sunt inconfundabile. Cu toate acestea, personajele marchează diferențiere și distanță față de Caragiale. Anacronismele și erorile sunt puse pe tapet pentru a anunța faptul că societatea e, înainte de toate, defectă. Umorul specific textului caragialian este secundar. Evenimentul de la Ploiești devine, în această cheie de interpretare, unul grav, asemănat momentului 1989 – ambele angrenează o mulțime cel puțin dezorientată în căutarea unui ideal.

Subiectul romanului este mai mult decât un moment istoric. E mai puțin importantă veridicitatea evenimentelor din 1870, contează prea puțin biografia lui Candiano sau a lui Caragiale. Ceea ce face din acest roman unul remarcabil este aducerea în discuție a unei imagini care a supraviețuit timpului. Momentul 1870 din romanul lui Bogdan Suceavă este, de fapt, starea societății, în forma ei continuă, imperturbabilă. Comunitatea este importantă aici, modul în care se dărâmă și renaște, din repetabilele disfuncții. Comunitatea în criză pare să ocupe un loc central în romanul lui Bogdan Suceavă. Criza vine din imposibilitatea de a fi împreună cu adevărat, în momentul încercării de revoluție. Odată trecută beția și frenezia momentului, are loc o nouă ruptură în interiorul comunității, aceea provocată de raportarea fiecărui individ la adevărul istoric.

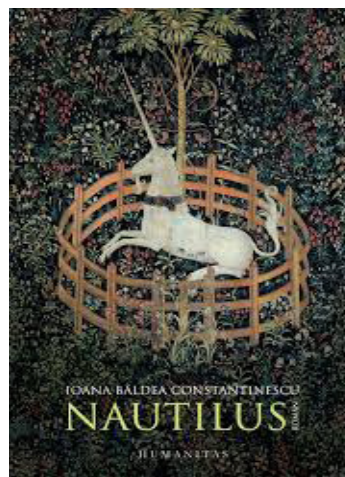
Evenimentul a fost un foc slab, revoluționarii nu au avut alte arme decât buna dispoziție, nu au existat morți, vinul n-a ucis pe nimeni. Doar idealul a fost unul prea mare, se pare, oamenii „au luat boleșnița revoluției de la Victor Hugo, care i-a stricat la cap”.

Dincolo de formarea prozatorului, de locul lui în lumea literară, de receptarea romanului, devine evident faptul că textul lui Bogdan Suceavă este despre un prezent continuu, acela al politicii românești, cu puterea ei de a dărâma și repune pe picioare idei, de a exista pentru și după reguli proprii. Perspectivele unei schimbări nu se întrevăd, rămâne doar luciditatea autorului în a creiona portrete – de societate, de revoluționari, revoltați, pasivi, bețivi, flămânzi sau îmbuibăți. „Ehe, da’ nu-i fiecare după capul lui?”

* Bogdan Suceavă, *Republica*, Editura Polirom, Iași, 2016

Camelia CIOBAN

Nautilus – metafora vieții*



Ioana Bâldea Constantinescu e la al doilea său roman, reușind și de data aceasta un tur de performanță cu romanul *Nautilus* (2017), la fel de incitant ca și *Dincolo de portocali* (2015).

Dincolo de portocali este o carte ce îmbină șase povești, cu personaje care se intersectează și se completează sub forma unui joc postmodern, în care autorul se retrage și îl lasă pe cititor să se piardă în povești, să o trăiască și să-și activeze toate simțurile pentru a reuși să evadeze din labirint și să-i înțeleagă sensurile. Asemenea acestui roman în care găsim planuri paralele, din lumi și spații diferite, care la un moment dat se și întrepătrund și se completează reciproc, *Nautilus* deschide drumul spre același tip de lectură cu care ne-a obișnuit deja Ioana Bâldea Constantinescu.

Nautilus, apărut la Humanitas, este un roman care îmbină ficțiunea cu realitatea, propunând un univers circular în continuă devenire. Romanul debutează cu un prolog în care autoarea stabilește raportul pe care îl are naratorul cu cititorul, un cititor activ, atent la detalii și care e menit să contribuie la realizarea întregii povești. E o introspecție și în același timp o retrospecție, o căutare a propriei identități posibil de recreat prin descoperirea sinelui și acceptarea fricii ca element constructiv, benefic ființei umane: „Mi te povestesc încontinuu. Mi te povestesc și îți povestesc despre noi. Cred că asta e tot ce mă mai ține. E un fel de promisiune vitală. Ceva care mă reclamă în integralitatea meschinărilor mele de zi cu zi. Ai devenit o secvență narativă. Nu publică. Personală. Ceva care mi-l spun numai mie. Pe care ți-l spun. Ceva mai mare ca puterile mele de-acum. Larger than life.” (p. 7) Al doilea subtitlu, *Pont Marie*, surprinde, în memoria naratorului-personaj (Luna), momentul accidentului suferit de Marc și trăirile reactivitate de amintirea aceluia eveniment tragic din viața ei.

Nautilus este un roman care se dovedește mai complex decât primul, prin tematica și modalitatea modernă de a se raporta la cele „trei cercuri” identice cu trei destine diferite. Autoarea, prin intermediul subtitlului, ne aduce pe rând cele trei povești, care la rândul lor se ramifică în alte povești, dându-i cititorului senzația că se pierde într-un labirint din care singura șansă de evadare rămâne parcurgerea întregului roman. Astfel, suntem inițiați într-un spațiu și timp contemporan – Franța, Parisul zilelor noastre – și un timp și spațiu istoric, plasat în Evul Mediu.

Această structură polimorfă este una preferată de Ioana Bâldea Constantinescu, e într-un fel semnătura ei, recunoscând într-un interviu că romanul ei e „structurat ca matrioscele”, multitudinea de planuri ne invită la o adevărată artă a cunoașterii și a descifrării. Autoarea, fiind foarte bine documentată, atât în domeniul medical (detalii despre ciumă, autism), cât și în domeniul artei (informații despre colecții importante), oferă o imagine clară a elementelor reale ce se suprapun ficțiunii.

Subtitlurile romanului, alese cu măiestrie, surprind esența fiecărui plan existențial al personajelor: Primul cerc. Octavian, Al doilea cerc. Marc, Al treilea cerc. Blanche etc. Astfel, acțiunea romanului are în prim plan o familie „ciudată”, am putea spune, alcătuită din două surori și un copil autist; un al doilea plan prezintă destinul lui Marc (un tânăr doctorand român aflat la studii la Paris) și cel deal treilea plan este o incursiune în perioada Evului Mediu în Franța, având-o ca protagonistă pe Blanche de Navarre (personaj real atestat istoric).

„Primul cerc” ne prezintă familia formată din Luna, Arabella și fiul ei autist, Octavian, de care au grijă cele două surori. Octavian se raportează la o lume concentrică, formată din cercuri infinite care de fapt sunt încercări ale adolescentului de a se sustrage din realitate – o realitate de care îi este frică – și de a-și crea un spațiu ocrotitor. În urma unui accident stupid, părinții celor două surori mor și Luna decide să se implice în îngrijirea lui Octavian. Astfel, viața lor devine „o închisoare”, fiind prinse în lupta cu autismul. Ele consultă medici, vraci, încercând tot felul de terapii, mai ales că băiatul are numeroase crize violente. În încercarea de a scăpa de această povară a vieții, Luna are o relație cu Marc, un tânăr doctorand român, și află lucruri interesante despre regina Blanche, pentru care tânărul dezvoltă o pasiune.

„Al doilea cerc” îl are în centru pe Marc, iubitul Lunei. Acesta va locui într-o clădire veche care se pare că a fost cândva reședința reginei Blanche și va face cercetări în acest sens. Marc studia „cabinete de curiozități” și aflăm despre el că era „bursier rezident îndrăgostit de Paris, fascinat de colecționism, gata, la orice oră din zi sau noapte, să recite inventarul cabinetelor de curiozități ale lui Francesco Calzolari sau Basilius Besler... și să schițeze minute în șir cochilii de *Nautilus pompilius*, specia lui favorită”. (p. 35)

Ultimul „cerc” îl conduce pe cititor pe urmele reginei Blanche, în Evul Mediu, moment dramatic pentru Europa din cauza ciumei care decima populația. În această luptă pentru supraviețuire un rol important îl are Yaakov, un fel de vraci, un evreu care devine medicul și omul de încredere al reginei. De fapt și el este un personaj enigmatic, deoarece zilnic își creează propriile „leacuri” care fac posibilă întâlnirea cu Miriam, soția moartă. Astfel, aflăm că singurul tratament capabil să salveze umanitatea de ciumă rămâne cochilia.

Legătura dintre cele două planuri principale prezente în roman o face Marc, iubitul Lunei și studentul obsedat de imaginea lui Blanche. De aceea, fiecare cerc trebuie înțeles și analizat individual, pentru ca la final toate să formeze un întreg, un univers care se construiește în fața noastră și care aduce personaje aflate într-o luptă continuă de a ieși din „cercul existențial”, dominat de frică. Cele două povești par a fi una singură, văzută în oglindă, fiindcă dezbat aceleași teme cu specificul perioadei la care se raportează (boala: autism vs. ciumă), dar care se reiau la nesfârșit (cercul) sub o altă formă.

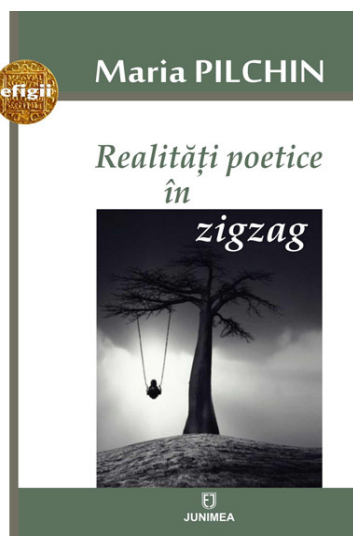
Referindu-mă strict la romanul *Nautilus*, pot spune că este construit pe o documentație minuțioasă, nimic nu este la voia întâmplării, deși uneori îți dă senzația de nonsens sau haos, dar imediat un eveniment vine să clarifice, parțial, acest „gol nedefinit” în care se simte abandonat cititorul. Coperta romanului este și ea sugestivă în înțelegerea mesajului pe care autoarea dorește să-l apropie de sufletul cititorului și – de ce nu?!, să contribuie la clarificarea acestui mister existențial în care se pierd personajele. Luna, personajul-narator al romanului, este cea care explică parțial semnificația acestei imagini, raportate la propria ei viață: „seria de tapiserii medievale cu unicorni... Una anume înfățișează unicornul în captivitate. În mijlocul unei grădini, într-o împrejmuire minusculă. Pare că nu știe ce să facă... Pentru privitor, unicornul e falnic, strălucitor, puternic. Dacă ar vrea, ar putea sfărâma cu ușurință gardul fragil care-l ține izolat. Nu poți să nu te întrebi de ce nu o face. Oare nu vrea? Sau nu poate? Sau nu știe cum?... Ceva îl ține acolo și noi știm prea puțin ce anume.” (comparație cu destinul lui Octavian) (p. 151)

Ceea ce este cert e că în urma lecturii lucrurile nu par să se clarifice, din contră, rămân o serie de întrebări și incertitudini care poate au fost intenționat inserate în roman pentru a-l determina pe cititor să ducă la bun sfârșit acțiunea creatoare a lecturii, până la deslușirea enigmei. Ioana Bâldea Constantinescu este de părere că romanul trebuie să „își creeze o poveste cu cititorul... pentru că orice poveste există prin omul care o consumă, care o internalizează, care trăiește cu ea”.

* Ioana Bâldea Constantinescu, *Nautilus*, Editura Humanitas, București, 2017.

Hristina DOROFTEI

Pedagogia poetică¹



Ultima carte a Mariei Pilchin, *Realități poetice în zigzag*², apărută la Editura Junimea anul acesta, analizează texte lirice din România și din Republica Moldova tipărite în ultimii ani. Volumul este bipartit, fiind compus dintr-o mică parte conceptuală (*De la poezia realității la realitatea poeziei*) și una practică, mai dezvoltată (*23 de incursiuni în teritoriu*), împreună formând un fel de pedagogie a lirismului. Prima secțiune se conturează sub formă de *Introductio* în tainele poeziei (o binevenită incursiune teoretică bună și ca note de curs), explicând legătura dintre autor-lector-corpus poetic sau între poezie și realitate: „Un poet este conținut de o *realitate*¹. Vorbim despre o convenție prin care toți cad de comun acord sau se prefac că sunt de acord că aceasta este o realitate (disimularea este și ea un aspect al realității). Nu putem să nu ne referim și la *realitatea*² una secundă și intimă, la viața interioară a poetului. O realitate terță, *realitatea*³, ar fi modul în care cea de-a doua este prezentată celei dintâi, adică unei colectivități umane.”³

Cea de-a doua parte a volumului se vrea o aplicare a cunoștințelor evidențiate anterior, deșirând fir cu fir poemele care i-au marcat simțul estetic și lingvistic sau i-au provocat anumite amintiri autoarei din Republica Moldova. Această secțiune conține douăzeci și trei de eseuri dezvoltate pe marginea textelor și a volumelor subiectiv selectate, Maria Pilchin devoalând în unele dintre ele relația cu autorul operei poetice sau raportarea textului/volumului la experiența sa personală. Astfel, biografia autoarei devine mult prea prezentă. În aceste cazuri, experiența personală nu îi permite să fie imparțială decât până în momentul în care o imagine,

un simbol, un vers, un nume îi amintesc despre ea. Obiectivismul și detașarea necesare discursului critic sunt așezate în plan secund, iar autoreferențialitatea își scoate colții vanitoși la fiecare ocazie ivită, mușcând cu poftă din aceasta și mestecând apoi tacticos. Volutatea de a se insera în comentariul exegetic sau în biografia poetului îi vine ca o mănășă Mariei Pilchin, conferind textelor sale cochetărie, o picătură de teatralism, dar și o nevoie vădită de (auto)răsfăț: „Nu l-am cunoscut pe Alexandru Mușina...” sau „Acolo am fost nevoiți cu Ivan Pilchin să ne adaptăm permanent la natura lui poetică” ori „În ultimul timp mă preocupă în mod special poezia tânără a unor *poetae novi*” etc. Astfel, analiza critică este serios concuroasă de privirea întoarsă redundant asupra propriilor stări, amintiri și scopuri. Aceste „scăpări” (voite ori ba!) sunt specifice textelor semnate mai la începutul „carierii” de recenzent literar, undeva prin anii 2013-2014, și publicate inițial pe site-ul metaliteratura.net. Textele redactate mai târziu se scutură de subiectivitate și capătă tonul firesc al cronicilor literare, fiind concepute cu un ochi sfredelitor și un limbaj aplicat, profesionist, dezvăluind o cercetătoare atentă și riguroasă. Astfel, volumele lui Arcadie Suceveanu („Ferestre stinse de îngeri”), Nicolae Adam („Ereticul răstignit”), Aurelia Borzin („De-ale viețuitoarelor”), Grigore Chiper („Cărări înapoi”), Teo Chiriac (lui i se dedică un studiu foarte serios asupra unei părți importante din întreaga operă) etc. beneficiază de o asemenea aplecare, Maria Pilchin exersând un număr reușit de echilibristică textuală și culturală: „De la bun început, nu poate fi ignorat faptul că este prezent în acest volum un *nevermore* al sublimului tanatic. Nu vorbim despre vreun nihilism artistic, ci de o încercare metodică (metoda e una poetică) de a atinge Marele Nimic în care convergem când dispărem;”⁴ sau: „Există în recuzita textuală a lui Nicolae Adam un soi de *exordium ex ebruptio*, un fel de a prezenta situații și personaje așa din mers, din mersul istoriei umane, din mersul istoriei lor personale, din mersul textului, este ceva asemănător cu filmul, în care mișcarea camerei este un procedeu în sine.”⁵

Realități poetice în zigzag este o carte cu personalitate, cu un discurs împletit cu croșeta de lemn a unor mâini dibace aflate în căutarea Poeziei prin toate cotloanele textelor lirice.

¹ Titlu preluat de la Jorge Larrosa.

² Pilchin, Maria, *Realități poetice în zigzag*, Editura Junimea, Iași, 2017.

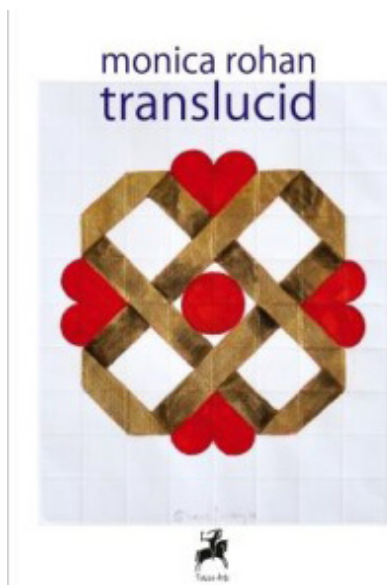
³ *Idem*, p. 14.

⁴ Pilchin, Maria, *op. cit.*, din eseul „Poeme din orașul *Nevermore* (Arcadie Suceveanu)”, p. 65.

⁵ *Idem*, din eseul „Omul de avangardă sau erezia ca necesitate (Nicolae Adam)”, p. 99.

Angela NACHE MAMIER

Doi poeți



„Blindaj cu cuvinte în tentă sepie“

Poezia Monicăi Rohan are irizările gris negre ale melancoliei neo-romantice -, mascând o stare jubilarie pentru actul scrisului, dar cu rezervă, evitând compromisuri literare patetice. Subiectele de predilecție sunt adesea sumbre, în clar-obscur (voit), neo-romantic: viața, moartea, religia, rădăcinile, războiul cu sinele, biograficul, *les affres du style*, natura, apetitul de a scrie ... Criticul Cornel Ungureanu o analizează într-o prezentare judicioasă: „După anii lugojeni, Monica Rohan s-a retras mereu într-o *margină* care nu mai e nici măcar a umbrelor Provinciei. E într-o retragere a ei, într-o poezie în care invocă, omagiază lumina – transparențele pe care ea le pune în valoare. Ea, poeta, iradiază, își trăiește iluminarea”. Autoarea ne duce cu gândul la Edith Södergran, Emily Dickinson ... prin același apetit de extremă conciziune și perfecțiune, auster: „Când cade noaptea/ oțelul negru al trădării izbește smulgându-ți inima/ dintr-o singură cumplită mușcătură/ Și noaptea nu se mai ridică/ damnat/ îți duci eternitatea durerii/ într-un coș de oase arse, în strigătul mut/ măduvă vie ecoul inimii zvâcnind...” (*Fără vreo vină reală*). Scriitura sa poartă tensiuni difuze, atinge uneori frontierele unei explozii iminente ... pândim avertizați această acumulare nervoasă și paradoxală, care nu va veni niciodată, căci nu e în natura autoarei a se da în spectacol, provocatoare: „Uliul pestriț venise la mine, primăvara, în luna mai,/ în primăvară venise la mine uliul roșcat-arămiu/ dintr-o icoană s-a

rupt și-a zorit înspre casa/ cea liniștită până mai-ieri.// *Porumbeii n-o să-i dau,/ porumbeii n-am apucat să-i ascund, nu-i mai văd!// I-a ucis uliul aprig, vânătorul de-aramă?//* Toată noaptea vântul a izbit cu mânușile ploii/ -n ferestrele plângăcioase/ Ziua-ntreagă de-apoi n-a nctat tânguirea văzduhului veșted.// Țiue uliul pestriț și ademenește puii stăncuțelor/ turturele și porumbei deopotrivă/ scutură penele înroșite de spaimă.// *Nu-i lua uliule, gheață de aur, strălucire lichidă/ incandescență a fierului!//* Flămândă ca moartea, privirea din lucruri/ vânează clipă de clipă, ochiul de cer/ devorează lanțul fântânii...” (*Întâmplări adevărate*). Un univers impregnat de misterul poeziei, fiecare vers are o pondere filozofală, poeta are o gândire extravagantă, învelind cu eleganță și discreție fisurile vieții. Un surâs de Gioconda, decalat, străbate cartea, cochetând cu diversele curente literare - expresionism, dadaism, onirism, suprarealism: „Vântul stârnește sunetul primăverii/ cântarea țesută cu-alămuri/ și fire de raze lunare/ Așez mâna ta pe brazda însingurată/ și din sângele crud răsar pâlcuri de ghiocei/ Ești visul care își lasă genunchiul/ pe inima casei/ apăsarea de tăciune/ scrie cuibul primelor rândunici/ în cămașa lui M, cu amintirea zimțată,/ răsuflă copilăria// Copila trece pragul câmpiei/ vămuitorii dorm-duși/ copila ține în brațe un pește/ aproape viu/ aproape pământ/ aproape uitare...” (*Greu de pământ*). Volumul este cel al unei contestatare, sceptică, una care pendulează între o luciditate extremă și un onirism provocat, puternic. Neliniști sufletești traversează volumul, o resemnare mahnită ori (de fapt) un caz particular de liniște sufletească prezentă în cuvinte, și absentă în realitatea de toate zilele. Pactul poetei este cu îngerul poeziei care o va proteja de apocalipsa resimțită în fața unei lumi inerte, glacială, atinsă de un autism iremediabil: „(...) Își strecoară mâna sa răcoroasă,/ dă la o parte penajul foșnitor/ ca un arbust întomnat// în vârful fiecărui deget deschide câte un ochișor/ cât bobul de rouă sclipind/ în inima unei privighetorii// Îmi întinde mâna sa care vede și cântă/ și tămăduiește înflorind totodată/ și totodată numindu-mă cu numele său, trec alături/ prin norul fraged ca o coroană de rouă-nstelată.” (*Alăturarea (Îngerul)*). Poezia este retragerea în sine, rupere de legăturile cu o lume descărnată, umbroasă, tărâm infernal, abscons și absurd.

Cu o gestualitate de Casandră, comunică telegrafic cu cosmosul, provoacă un efect bizar, se abandonează unor transe lirice, încalcă normele unei poezii terestre, se lasă antrenată de o nebunie livrescă. Monica Rohan e în pelerinaj spiritual, vrea să se răspândească în versuri, să se regăsească, să se apropie cât mai mult posibil de limitele subconștientului, într-o foame de autocuprindere, autocunoaștere totală. (*Pecete înșorită; Prag; Subșiri interogații; Prevestire; ș.a.*) Senzualitatea din poemele de dragoste este încorsetată, învelită într-un veșmânt liric solemn, imaculat: „Necunoscutule,/ hieroglifele somnului, se nășteau calde/ foi de viță plutind pe sub

norii de mentă, sticloși,/ peste hotar/ inundă uitarea.../ văd holda macilor arși/ mătasea sfâșierii adulmecând ispita/ inadecvată-i tânguiera sub pomul neumbros/ cu transparența împletită-n șase/ fără de vină-n miez de cerc supus/ și numai ceață împrejur/ și-un fir însângerat iradiind/ părea că generează subțirea rază de realitate...” (Semne) Poemele formează o geometrie de control asupra fluxului verbal, poeta este într-o smerenie, într-o rugă încremenită pe altarul unor stări care îi vin de departe, dintr-o limbă surdă, necunoscută: „Matrița cuvintelor, în zorii lumii, adulmecă timp/ acolo-i căldura tremurătoare a luminoasei gândiri/ puilul de soare lăcrimând în mijlocul frunții/ aburul nădejdi exultă din fiecă formă/ se-ncheagă deasupra-i/ în fină zidire de raze vii/ nu am loc între puterea atâtor fire măiastru țesute/ în smerită-ascultare fagurele-și adună splendoarea/ și-nmugurește// Urzeala cifrelor la o parte se-nclină/ vârlurind rânduiei un sâmbure nou// fiecă strop de candoare se-adaugă mierii sporindu-i îndestularea/ încât albită-i transparența de noapte/ și-ntunecarea-i cât norul în destrămare —// Stoluri de strălucire se-arată pe cer...” (Urzeala cifrelor) O vrăjitoare din Salem, bolborosind trăiri negre, insolite, între suprarealism și expresionism care nu caută cu orice chip comunicarea dintre poet și cititor. Corzile lirei sunt încordate și momentele de ruptură cu viața terestră devin mesaje pline de mister, uneori ininteligibile. Poeta trădează un exces de exigență față de actul de creație, gustul ei fiind cel al unei autoare cu o vocație pentru scris, indiscutabilă, care își merită un loc bine definit în poezia contemporană, satelit solitar, plin de farmec.

Natura este interlocutorul esențial, se resimte o armonie și o comuniune cu cosmosul, cerul, luna, stelele, norii, toate sînt parte integrantă din sânul ei. Poeta, prezență desculță, în picioare, dreaptă, respirând în cadența cuvintelor așa cum îi vin în ritmurile sufletești, sacadate ori line: „Și-atunci marea se tulbură a doua oară/ și din adânc se fărâmițează pâinea cuvintelor/ și vin vietățile apei înspre/ alt fel de hrană/ Însă vederea inimii numai în clipa de har/ se arată întreagă/ încât orbesc oglinzile toate (...)” (A treia strigare) Un anumit relanti cinematografic surprinde viața proprie, dar și a chipurilor dragi, familiale, culoarea peliculei e în alb-negru ori sepia, le luminează cu flăcări de lumânări. O infinită delicatețe, în această carte a unei poete retrase, discretă, monastică, departe de lumea dezlanțuită. O sobrietate doloristică, ce ne duce cu gândul la cuvintele și profunzimea unei poete la fel de singulară, Edith Södergran, ca și cum Monica Rohan și-ar fi găsit unele ame-sœur, în această existență dramatică: *Ma vie, ma mort et mon destin, je vous salue.* (Edith Södergran) ... *Buvez la chaleur de ma main, ma main a le même sang que le printemps.* (le jour s'estompe).



Poezia „black & white” – un e chilibru interior, vital*

Macrina Lazăr (n. la 25 august 1980, Toplița) este licențiată a Facultății de Studii Europene a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca și a Facultății de Litere a Universității „Transilvania” din Brașov. A publicat cu precădere în reviste online. A debutat în 2015, cu placheta de versuri *Între noi*. O poetă interesantă, care dovedește că după optzeciști nu a avut loc acea „apocalipsă” a talentelor care a fost anunțată de unii sceptici. Poezia cotidianului postindustrial, stupizenia consumerismului frenetic, lipsa voită de dantelării și *frous-frous* în poezie, umorul placid, lucid și vehement, refuzul langorii microase, tonul pesimist, adesea haios, ce ascunde o furie locvace, fără metaforită, ori deliruri guralive, fac din ea o poetă de excepție: „ți-aduci aminte?/ ți-aduci aminte, mamă/ în ziua de Crăciun/ cum ne trăgeai prinși cu sfoară groasă în sanie/ prin Lunca Mureșului// (traversam o imensitate de gheață/ un deșert complet alb/ purtam mânuși și suflam în ele/ de plictiseală/ cu gecile ponosite/ înaintam/ te-ntrebam cât mai e/ înaintam/ știam că dincolo/ de acest nesfârșit ca o lumină împresurată de cețuri/ o să se întâmple magia/ o să pătrundem/ într-un interior mămos/ ca pântecul unei/ fecioare)// nicio tristețe nu mai avea cum să/ știrbească/ împărțășirea” (*ți-aduci aminte*). Tonul dominant este cel al unei bătălii cu sinele. „Fauna vie” e privită cu un microscop. Între lehamite și cinism, percepția nu se transformă niciodată în lehamite sau cinism definitiv: „de departe disting coliviile soarelui/ își aprind grăbite becurile/ proiectând/ ca pe o scenă de spectacol câmpenesc/ munți cețoși de 5 etaje U și L/ mă frec la ochi, în clar de lună/ clar încă nespălată, ca să dispară ceața/ cum ar dispărea o presimțire/ dar aia nu dispăre/ ci te urmărește” (*primul vis al*

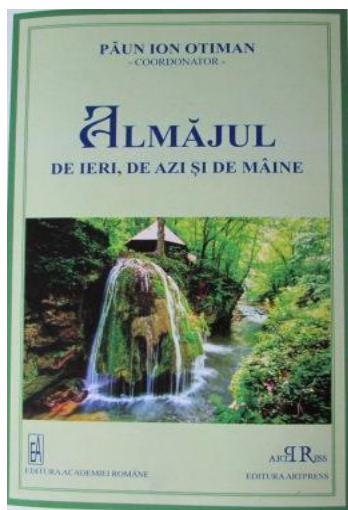
dimineții). Lumea e robotizată, mohorâtă, rinocerizată. Demonstrațiile se acumulează explicite și acuză cu ironie aceasta dezumanizare omniprezentă. Scăldându-se între cotidianismul optzecist, tonul sorescian, oralitatea „perfomeră”, autoarea nu cade niciodată în liricizare siropoasă, ci, mai degrabă, se înarmează cu un ton epicizat, cu nucleee narative și portrete care vorbesc singure și se recomandă prin cumul de acțiuni și descrieri flash-fotografice. Autoarea sare cu dezinvoltură peste stadiul lirismului bleg (sic), trecând direct la o poezie deloc confesivă, bazată pe acuitatea reflexivă, care lasă loc intuițiilor fiecărui cititor (există în volum, de aceea, și câteva poeme în proză interesante, experimentale).

Senzații glaciale poartă mesajul unui paradis pierdut, poeta favorizând realitatea, în pofida fanteziei: „gem,/ sunt aici/ ca omul care își găsește refugiu pentru mâine/ mă păcălesc/ sub teaca asta de piele sîdefie/ spălată de sânge/ necontrolat/ pulsând la orice sperietură/ ce-ai spune/ dacă azi am decide/ să dăm cu toții jos masca/ sau, dacă vreți,/ pielea arsă de pe față/ cine am fi?/ din ce COLECTIV?/ din ce familie?/ din ce bar?/ din ce bucătărie/ din ce bloc...?/ ca o scurgere de femeie/ târâți prin scări/ oamenii plâng câteodată/ copii cu upgrade primit de la tați/ a cui e vina/ că oamenii în flăcări/ au împânzit orașul?/ și cine mai recunoaște?” (*Je suis COLECTIV*)” O exasperare necenzurată scapă de sub control în pagină, o ruptură, un ocean de deziluzii revarsă un anumit ton sarcastic, remediu probabil pentru la „nausée” existențialistilor. Luciditatea autoarei este demnă, asumată, neîmpacată, iată de ce politicienii sunt niște clovni desfigurați sub grimasele minciunilor: „unde va la Est:/ faceți-vă bagajele,/ fine taifunul!/ unde va la Vest:/ faceți-vă bagajele,/ vine uraganul!/ unde va la Est de Sud Est:/ faceți-vă bagajele,/ vin trupele Statului Islamic!/ unde va la Est de Vest:/ faceți-vă bagajele,/ vine petrolul!/ unde va la Vest de Est:/ faceți-vă bagajele,/ vin refugiații!/ unde va în Sud-Est:/ ștergeți-vă balele!” (*drum închis*). Asistăm la un salt tonic și profund în drama cotidiană. Filmul lansează întâmplările „în direct”, în „live”. Poeta suscită interogații asupra propriei vieți, dar viața străzii nu o lasă indiferentă... Suntem într-un cinematograf neorealism italian, de calibrul marelui Vittorio de Sica, *La Strada* lui Federico Fellini, *I. Vitelloni* cu Alberto Sordi, fără a cădea în mizerabilism. Poeta ne „forțează” să luăm un loc și să privim cu ochii ei. Scrie din nevoia instinctivă, dar vitală, de a exorciza „le mal du siècle et le mal être”. Individul este condiționat de mediul social și acestei presiuni poeta îi opune o sinceritate dezarmantă, simptomatică. Se angajează existențial, propria biografie își are locul său în carte. Poeta nu sacralizează, mai degrabă este într-o „mise à nue” complexă, impudică. E o „passionaria”, scrisul îi influențează psihismul, luciditatea chiar nu exclude rădăcinile unui umanism sentimental, ci îl face să fie bine temperat, sintetizând

lucidul cu ludicul, uneori cu sentimentalul. Poeta are curiozitatea de a experimenta noi tematici, un limbaj nou, desacralizat, impur, refuzând ingenuitatea gratuită: „2. pentru a scrie frumos/ adună documente de arhivă/ versuri prinse-n părul unui arcuș/ tras pe doi cai frumoși priponiți/ în curtea cu câini a lui Crist/ reper ce s-a defectat în această țară a vacii nebune (...) 5. deschide pieptul cu sulita armura prăfuită a gloriei/ pe îngusta fâșie a câmpiilor elizee trucate/ ca finalul aplauzelor” (*123 elefanți*).” Suntem în plin dialog cu sine, iar nostalgiile sunt evitate, pentru a nu sufoca reflecția obiectivă. Poeta devine tot mai interesantă pe măsură ce face inventarul crizelor zilei, ingenuitatea și frumusețea nu își mai au locul, tehnicile cibernetice au deschis căi halucinante și adictive (titlul este ales în acest sens!). Poezii de azi ies sceptici din chiliile lor și mass-media a devenit noul zeu al acestei epoci. Poezie vorbită, vehementă, deloc elitistă; poeta, dezorientată, caută breșa originalității și accesul spre cifra sensibilității moderne. Are nevoie de credibilitate, poemele sunt polemice, se opun „tradiției” băstinașe, congenitale, are umori „canibale”, hărțuind „florile răului” careucid „Robinsonii” pe veci. Poeta are curajul de a sări peste barierele care limitează autonomia artistului. Portretele sunt urâte, absurde, desfigurate, căci ipocrizia a mers prea departe și a distrus frumosul, estetica, valorile morale: „n-aveam niciun chef când m-a sunat administratorul/ am pornit în urma lui pe scara prăfuită cu chitanțierul/ să strângem cotizația de curățenie și de iluminare/ în vis se făcea că doamnele de la unu apăreau la obiectele/ patrimoniale// stăteau toate agățate pe pereți ca niște mâțe desperecheate/ la doi una dădea cu mopul absorbită de legea din carte/ îndrepta rosturile pe jos cu soluție ce merge și pe perdele/ avea gânduri simetrice și vise descriptive uitate în modele// alta era coborâtă la contor în subsol, se lua după volt/ în jur câteva învârtteau mătura pe degete din colț în colț/ iluziile rânjeau fosforescente ca paharul pe jumătate gol/ să ne-ntoarcem în timp, zic, ca un program de calculator” (*cotizație*). Macrina Lazăr își proiectează propriile convingeri ale realității sale interioare pe ecranul unui dialog cu propria-i conștiință, fără a-și da aere de martiră, împarte cotidianul în segmente alternative, pure, impure, verticale, confuze, ori precise. Reținem că Al. Cistelean analizează pe coperta a doua a volumului: „Confesiunea merge departe în sinceritate, dar nu riscă niciodată să atingă note care n-ar mai putea fi de-dramatizate (o singura dată, totuși, dar nu cu mare folos: în „Je suis Colectiv”), și asta pentru că Macrina are spirit de joacă și-l folosește chiar și-n scenele de cotidian tensionat sau în decupajele domestice. Cel mai bine se simte acest duh al jocului cu nuanțe compasionale în suita de portrete răspândită în carte”. Una dintre cele mai bune autoare din această colecție de poezie, deja reputată.

Alexandru NEMOIANU

**„Almăjul de ieri, de azi și de mâine sau
mult dorita Vale a Miracolelor”**



Sub acest titlu apare în 2017 acest masiv volum de 939 pagini. Pe foaia de titlu este trecut coordonator Academician Păun Ion Otiman, dar ediția este prefăcută și îngrijită de către Prof. Dumitru Popovici, cu sprijinul Asociației Culturale „Țara Almăjului”. Mărturisesc că foaia de titlu este ușor confuză și neortodox organizată. În toate cărțile citite până acum am văzut că pe coperta întâi sus e locul autorului cărții, iar „coordonatorul” își are poziția tradițională în pagina de gardă. Situată coordonatorul pe locul autorului este până la urmă o uzurpare de rang, ca să zicem așa, generată de dorința trufașă a „uzurpatorului”. Fără îndoială, orice carte are un rost. În privința atingerii scopului propus se pot exprima puncte de vedere. Iar în cele ce urmează, voi exprima un asemenea punct de vedere.

Cred că volumul s-a voit o lucrare „peste și dominând timpul, mulțumind pe toți și pe toate”. Dar nu sunt vremile sub oameni, ci sunt bieții oameni sub vremi, ca să amintim vorbele cronicarului. O încercare de a răsturna acest adevăr fundamental nu avea cum să se termine decât – și folosesc cel mai blând termen care îmi vine la îndemână –, dezamăgind. Am să încerc să le iau pe rând. Primul capitol, „Geografia, calitatea solului, relieful”, semnat de către Ana Neli-Ianas, este bogat în amănunte, scolastic întocmit, însoțit de grafice și imagini convingătoare. Cred că acest capitol este un succes.

Al doilea capitol, „Almăjul de-a lungul timpului”, trebuia să fie piesa de rezistență a cărții și coloana ei vertebrală. Sunt adunate acolo sumedenie de date, este folosită o bibliografie bogată, deși insuficientă, dar capitolul rămâne neconvincător și conținând destule concluzii eronate. Epoca veche (paleolitic, neolitic, bronz, Halstatt, La Tene și vremea romană) este tratată corect și cu acribie, fiind, până la un punct, un adevărat inventar istoric. În schimb, tratarea

epocii medievale dezamăgește profund. Autorii nu au înțeles rostul special al Almăjului în Evul Mediu, locul său special, aproape autonom, sub coroana maghiară și mai ales nu au înțeles originea districtelor militare. Autorii ajung să prezinte aceste districte ca pe un soi de inovație a regalității maghiare, când ele erau o realitate străveche, pur românească, pe care regalitatea maghiară a fost obligată să o recunoască și să o trateze cu respect. Faptul că în bibliografie nu par să fi fost folosite lucrările fundamentale asupra formațiunilor românești din Transilvania Evului Mediu, semnate de către Radu Popa, cu siguranță a contribuit la vehicularea unor concluzii greșite. De folos ar fi fost și folosirea studiului semnat de subsemnatul despre *Cavalerii Teutoni în Banat* (articol prezent și în volumul meu *Borloveni*, Cluj, 2008 pe care, se pare, unii dintre autori l-au consultat.) Pentru epoca otomană e utilizată mai cu atenție lucrarea lui Traian Birăescu, *Banatul sub turci*, Timișoara, 1934. Dar absolut dramatic insuficient și greșit este prezentat veacul al XVIII-lea bănățean. O perioadă esențială, dacă nu decisivă, în formarea caracterului bănățean. Nici nu putea fi altfel, căci două lucrări fundamentale: Sonia Jordan, *Die keiserliche wirtschaft politik in Banat in 18 Jahrhundert*, München, 1987, și Hans Wolf, *Das Schulwesen des Temeswarer Banats in 18 Jahrhundert*, Baden, 1935, au fost pur și simplu ignorate. Cărți care foloseau documente din Arhiva de război și civilă a Vienei, cărți care sunt esențiale și a căror citare nu este opativă. Pentru veacul XIX și până la 1944 autorii s-au străduit, dar iarăși cu poticneli. Sunt ignorate personalități almăjene esențiale, spre exemplu Colonelul Pavel Boldea, ajuns șef al preoților Ortodocși din armata cesaro-craiască. Nu sunt amintite personalități și rolul lor în cadrul Comunității de Avere grănicerești. Mă gândesc la Lt.Col. Romulus Boldea (Prefect al Severinului în 1927-28 și 1938 și Președinte al Comunității de Avere în 1939-1944), care a acordat sumedenie de burse pentru școlarii merituosi din Banatul grăniceresc (între ei, viitorul Mitropolit Nicolae Corneanu), la faptul că sub administrația lui a fost ridicat Hotelul „Cerna” din Băile Herculane și că din inițiativa lui a fost publicată „Istoria Comunitatii de Avere” a Dr. Antonie Mărchescu. (Cu regret trebuie să spun că reeditarea acelei cărți de către acad. P.I.Otiman a fost făcută sub orice nivel editorial, de fapt a fost copiată ediția princeps cu toate greșelile, cu normele ortografice din momentul apariției și cu o hârtie de cea mai proastă calitate). Din bibliografie lipsește o altă lucrare esențială, cea a lui Petre Nemoianu, *Valea Almăjului*, apărută în volumul „*Banatu-i fruncea*”, Lugoj, 1929. Personal, găsesc exagerate meritele atribuite lui Iancu Conciatu (prezentat de presa interbelică din Timișoara într-o lumină nefavorabilă) și total insuficiente cele care îl privesc pe Eftimie Gherman. La fel de expediate sunt rolul Episcopiei Caransebeșului și numele celor care au susținut material Biserica. (Mă refer din nou la un caz pe care îl cunosc, al lui Romulus Boldea din Borlovenii Vechi.) În general, referindu-ne la bibliografie, trebuie să sesizăm, din păcate, că o mare parte a lucrărilor foarte importante scrise despre Almăj nu a fost nici parcursă și nici reprodusă

în acest volum. Ceea ce explică, desigur, în unele capitole, schematismul, sărăcia ideilor și a evenimentelor prezentate.

Tragica experiență a scurtei perioade din toamna lui 1944, când trupele sovietice au trecut pe acolo, este scurt și cam impersonal prezentată. Ororile acelea sunt înfățișate ca detalii dintr-un trecut ireversibil. Este pomenit acolo învățătorul Vasilică Popovici, dar nu sunt pomenite ororile pe care el și familia lui le-au suferit. Păcat! Mai departe: nu sunt redate îngrozitoarele persecuții din anii următori, genocidul, distrugerea în masă a populației germane a Banatului și modul în care economia și gospodăriile fruntașe almăjene erau distruse deliberat, bucată cu bucată. Sunt amintiți partizanii din Almaj, dar nu și cozile de topor care i-au trădat sau care au acceptat să fie *martori ai „acuzării”* contra lor. Nu sunt amintite numele celor care au făcut în Almaj „colectivizarea” și crimele la care s-au dedat. Din amintire îl pomenesc pe Ilie Tola din Borlovenii Vechi, o bestie. Un adevărat scandal îmi pare însă punerea în paralel a unor gânduri exprimate de către Dr. Iuliu Maniu și Petru Groza. Dr. Iuliu Maniu, un simbol al corectitudinii morale, și Petru Groza, o bestie amorală și o rușine a politicienilor români! La fel de scandalos, la limita indecenței, îmi pare faptul că, pentru a doua oară, o anume Icoana Budescu exprimă anumite regrete pentru desființarea colectivelor din Almaj. Mai apoi nu este exprimat faptul că epoca stalinistă a însemnat distrugerea sistematică a Almăjului, a tradițiilor sale spirituale, economice, culturale și de ierarhie socială. Capitolul al 3-lea, „Populație și locuire în Almaj”, de Ana Neli-Ianas, îmi pare scris bine și profesional, prin date și documentare; la fel cap.4, „Graiul almăjenilor”, al Florinei Băcilă, mi se pare foarte convingător, cu observația că autoarea uită adesea tema pe care și-o propune – graiul almăjean – și utilizează sintagma de bănățean, ceea ce-ar presupune extinderea ariei de cuprindere și obligă la considerații ample, având în vedere diversitatea subdialectului bănățean. Excelent mi se pare Capitolul 9, despre învățământul din Almăj, scris de profesorul Pavel Panduru, care arată condițiile dramatice în care dascălii almăjeni, persecutați, marginalizați, au reușit să-și facă datoria. Capitolul 10, „Cultura și Arta în Almăj”, scris de Florina Nica, este foarte informativ, util și bine scris. La fel, capitolul 11, „Tradiții almăjene,” scris de Maria Vâtca și Diana Otiman, merită laude pentru utilitate. Sunt de părere că următoarele capitole dedicate vieții spirituale și culturale din Almăj ar fi trebuit adunate sub un singur generic. Mă refer la cap. 10, 11 și 12, acesta din urmă, dedicat vieții spirituale din Almăj, scris de către Gh. Rancu-Bodrog, o încercare merituoasă, dar cred că insuficient a fost demonstrat faptul că tot ce este superlativ în sufletul almăjean se datorește Ortodoxiei românești. În acest context am rămas surprins de reproduceri de „biserici” de lemn almăjene din, zice autorul, veacurile XVI-XVII. Nimeni nu știe dacă acele biserici au existat și absolut nimeni nu poate ști cum arătau. Imaginile respective sunt fantezii care nu își aveau locul într-un capitol de prezentare a istoriei reale. Mai multe detalii meritau cele două mănăstiri almăjene, Putna și Țara

Almăjului. Cât privește „Minoritățile” religioase și rolul lor în viața almăjenilor, acestea sînt prezentate, după părerea mea, cu prea mare generozitate.

După părerea mea, capitolul al 13-lea, „Scrieri despre Almaj”, este cel mai interesant. El a fost alcătuit de către Prof. Iosif Băcila și fiica sa, Conf. Dr. Florina Maria Băcila. Scriitorii almăjeni sunt prezentați, în marea lor parte, într-o imagine cuprinzătoare. Dar sunt și excepții, cu atât mai surprinzătoare, când e vorba de unul din cei mai importanți (dacă nu cel mai important) scriitor al zonei și al Banatului, Ion Marin Almăjan, a cărui operă a fost prezentată, paradoxal, foarte parcimonios, alături de un scriitor a cărui operă este consemnată doar în manuscris. Un spațiu mai generos trebuia acordat activității Părintelui Profesor Doctor Petrică Zamela. Dar spiritul Almăjului apare acolo viu și nemuritor. În ceea ce privește capitolul al 15-lea, scris de C. Goșa și acad. I.P. Otiman, care s-ar fi dorit a fi un soi de „finis coronat opus,” el dezamăgește mult. Autorii au căutat să mulțumească pe toți și finalmente au iritat pe mulți. În primul rând ei comit o enormă greșeală de logică. Folosesc o logică „circulară”, *circulus in probando*. Adică afirmația devine argument prin aceeași vorbă sau una similară. Cu alte cuvinte, ei par a spune „În Almăj este rău fiindcă este o stare negativă”. Asta nu ajunge. Este amintită depopularea Almăjului (în general în lume problema nu este depopularea, ci suprapopularea) dar, chiar așa fiind, de ce nu sunt amintiți cei vinovați de această depopulare? Cei care au silit generații de tineri almăjeni să ia calea dureroasă a „școlilor profesionale”. Este oare mai puțin rea depopularea prin „școli profesionale” decât căutarea de lucru în „apusul” Europei? Nu cred. Măcar parte din cei plecați în „apus” vor veni înapoi și vor putea relansa economic Almăjul. Nu este pomenită catastrofa administrație Sorin Frunzăverde. Un personaj cu asemenea nume predestinate nu ar fi trebuit să fie tolerat în viața publică din capul locului. Nu sunt amintite jafurile forestiere și încercările de distrugere a singurei bogății autentice a Almăjului, frumusețea naturii. Nu sunt amintite cazuri de încercare de furt și înșelăciune sfruntate. Așa a fost încercarea Miclea-Țiriac la Bozovici sau încercările de „concesionare” fraudulentă și distrugere a râului Nera, făcute de condamnatul penal Pavel Verindean al Prigorului. Graficele multiple și socotelile făcute în zone ale Elveției și Olandei nu sunt de ajutor. Almăjul nu este nici Elveția și nici Olanda.

Cartea dezamăgește fiind, voit sau nevoit, un soi de justificare a sistemului neamului prost care stăpânește România din 1990. Viitorul va fi al unui Almăj renăscut spiritual, învigorat demografic, inventiv, viu. Același ieri, azi, întotdeauna.

Am încheiat aceste rânduri în zori de ziua, în gangul casei Boldea din Borlovenii Vechi. Era rece, dar senin și soarele urma să răsăre peste brazii care dominau pădurea gospodăriei, „cracul Boldei”. L-am urmărit cu ochii larg deschiși, până ce, răsărit, soarele mi-a umplut ochii cu lacrimi. Atunci am știut că o nouă dimineată s-a revărsat asupra Borloveniului.

Reiner KUNZE

Poeme

Născut în 1933 la Oelsnitz, Reiner Kunze este unul dintre puținii scriitori care s-au opus regimului comunist din RDG. Dezavuarea invadării Cehoslovaciei de către armata sovietică în 1968 i-a atras interdicția de a mai publica. Alăturându-se, mai târziu, în 1976, protestelor împotriva expulzării lui Wolf Biermann, a fost nevoit să părăsească la rândul său țara și să se stabilească în RFG, unde a dobândit curând o mare notorietate ca poet. Heinrich Böll a desemnat creația sa drept „exemplu de persistență a poeziei, a poeziei germane în realitatea germană”. Și, într-adevăr, chiar și după stabilirea lui în Vest, el nu a încetat să pledeze pentru libertatea conștiinței și a creației, să se ridice împotriva tuturor ingerințelor străine în artă și să denunțe tendințele malefice pe tărâmul politicii și pe acela al vieții spirituale. Pentru el, poezia, deja trecută prin experiența subversiunii în vremea „socialismului real”, rămâne un fel de bilet secret strecurat de către un deținut „sub suprafața comunicării cenzurate”, adică un mod de a „străpunge mereu absurdul”, cum spune Milan Kundera caracterizându-l.

Printre volumele sale de versuri cele mai reprezentative se numără *Sensible Wege* (*Drumuri gingașe*), 1969, *Zimmerlautstärke* (*Vorbe în șoaptă*), 1972, *Auf eigene Hoffnung* (*Pe propria speranță*), 1981 și *Eines jeden einziges Leben* (*Unica viață a fiecăruia*), 1986. Autorul a publicat de asemenea proză scurtă: *Die wunderbaren Jahre* (*Anii cei minunați*), 1976, precum și eseuri și un jurnal.

Sfârșitul fabulelor

A fost odată o vulpe...
începe să spună
o fabulă cocoșul

Dar bagă de seamă
că așa nu merge
dacă vulpea aude fabula
o să-l înhațe

A fost odată un țăran...
începe să povestească
o fabulă cocoșul

Dar bagă de seamă
că așa nu merge
dacă țăranul aude fabula
o să-l taie

A fost odată...

De la una la alta, domnule,
nu mai există fabule



Călăreț între zi și faptă

Păsările tulbură somnul

Gândurile
dau pintenii inimii

Gonesc nebunește, cât timp
zac

O s-o dea gata, dacă
nu mă trezesc

Balaurul de tutun

Ești un balaur
când fumezi
(zicea fata mea)

Sunt un balaur

Acum simți
pădurea din jurul nostru

Acum simți
valea de sub noi

Fiecare zi

pentru Elisabeth

Fiecare zi
e o scrisoare

În fiecare seară
o sigilă

Noaptea
o transportă

Cine
o primește

Drumuri gingașe

Gingaș
e pământul deasupra izvoarelor: nici un copac
nu trebuie doborât, nici o rădăcină
smulsă

Izvoarele ar putea
seca

Câți arbori sunt doborâți
și câte rădăcini smulse
în noi

Invitație la o ceașcă de ceai de iasomie

Poftiți înăuntru, dezbrăcați-vă
tristețea, aici
puteți să tăceți

Reîntoarcere din Praga

Dresda, primăvara lui 1968

O învățătură îmi stă pe limbă, dar
vameșul îmi umblă printre dinți

Noapte albă

Nimic pe cer
Să-i acopere pe îndrăgostiți

Nici măcar un perlon negru
pentru piele

Nimic, numai
un nasture rupt

Dar și el
strălucește

Elegie

Weimar, clopoțel de înmormântare
la stejarul german

Răsuni
la cavoul princiar

Răsuni
la Ettersberg

Tu
răsuni

Dar unde rămân
păsările

Conferință

A fost aici și unul
care a notat totul

cuvânt cu cuvânt
vers după vers

a scris

Dimineța ziarele
au trecut sub tăcere

Seara ecranul
prezenta imagini

despre statornicie

**Reamintirea unei promisiuni
pentru Milan Kundera**

Milan, pagină albă
a cărții noastre de oaspeți
în toată nuditatea ta stai deschisă
pe masă

Da, da, fetele de aici nu vorbesc
ceha

Germania, Germania

pentru Alexandr Soljenișin

I-am auzit mândrindu-se
cu statornicia lor

Nu cu statornicia unui
comandant de baterie, decorat
cu ordine și răni

Nu cu statornicia unui
învîgător, condamnat
la lagăr exil

Nu cu statornicia unui
poet, care
totuși scrie

Cu statornicia de a fi trecut numai ei
sub tăcere
cartea unui statornic

i-am auzit
lăudându-se

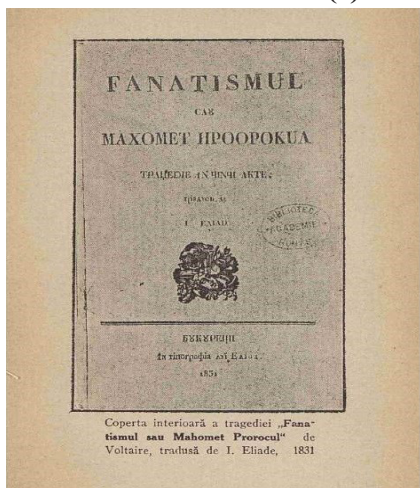
* * *

Textele fac parte din Reiner Kunze, *gespräch mit der amsel*
© S.Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1984

**Prezentare și traducere de
Herbert-Werner Mühlroth**

Anca HAȚIEGAN

Apariția actriței profesioniste: elevele primelor școli românești de muzică și artă dramatică (I)



În Europa occidentală, în țări precum Spania, Italia¹ (cu excepția Statelor Papale) sau Franța, femeile au fost admise pe scenă începând din secolul al XVI-lea, în ciuda obstacolelor ridicate de autoritățile laice și religioase.² În Anglia, ele au dobândit acest drept în epoca Restaurăției (secolul XVII), în timpul domniei regelui Carol al II-lea (mare amator de teatru și de actrițe...), deși a existat o femeie, doamna Coleman, care a jucat într-un spectacol dat mai înainte, în perioada cromwelliană, după cum amintea actrița de origine poloneză Helena Modjeska³, în 1893, la un congres mondial al doamnelor organizat în Statele Unite ale Americii.⁴ În secolul XVIII, o femeie, „Fredericke Caroline Neuber (1697-1760), cunoscută și sub numele de «Neuberin», a fost cea care a pus bazele teatrului profesionist german, având o contribuție decisivă la consacrarea socială a profesiei de actor, care până atunci fusese privită ca o ocupație imorală și antisocială”⁵. Tot în secolul al XVIII-lea, mai la est, în Rusia, primele actrițe și-au făcut apariția pe o scenă patronată de Natalia Alexeevna (1673-1716), sora lui Petru cel Mare, care a fost cea dintâi femeie-dramaturg din istoria țării. Actrițele ruse au beneficiat apoi de deschiderea pro-occidentală și de protecția împărăteselor Ana Ivanovna, Elisabeta Petrovna și Ecaterina cea Mare, ceea ce le-a ferit, inițial, de etichetele insultătoare pe care trebuiau să le suporte colegele lor de breaslă din Anglia sau Franța, asociate în imaginarul colectiv cu prostituatele, deși adulate. (Această asociere, de care nu aveau să scape nici actrițele române, s-ar fi produs – potrivit cercetătorilor occidentali ai fenomenului – datorită faptului că actrițele, asemeni prostituatelor, își etalează trupul privirilor bărbaților, stârnindu-le simțurile, și simulează diverse trăiri și sentimente contra-cost... De altfel, în multe țări europene, primele profesii publice

ale femeii au aparținut celor două branșe: actoria și prostituția.) În Polonia, femeia a fost admisă pe scenă cu un secol mai devreme, la începutul veacului al XVII-lea, după spusele aceleiași remarcabile actrițe Helena Modjeska. Primele trupe de teatru maghiare – constituite spre sfârșitul secolului al XVIII-lea (mai întâi la Pesta, în 1790, apoi în Transilvania, la Cluj, în 1792) – au avut în componență lor femei, chiar dacă într-o proporție mai redusă decât cea a bărbaților. Astfel, trupa lui Kelemen László din Pesta era alcătuită din 10 bărbați și trei femei. Trupa lui János Kótsi Patkó, care și-a început activitatea la Cluj în 11 noiembrie 1792 (dat fiind avântul pe care îl luase orașul după recenta mutare a sediului „Guberniului” Principatului de la Sibiu aici), a numărat, la început, în rândurile sale șase bărbați și trei femei – Fejér Rozália, Kis Terézia și Keszeg Terézia (ultimele două venite din Ungaria). În țările din sud-estul Europei ocupate de turci, dezvoltarea teatrului a fost mult întârziată și obstrucționată de către cuceritori, dar și de capii bisericii răsăritene. Prima societate teatrală bulgară, de pildă, a fost creată abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis în 1866, la Brăila, pe teritoriul României (pe atunci, al Principatelor Unite), de către Dobri Voinikov⁶, refugiat aici din pricina persecuțiilor suferite de bulgari în Imperiul Otoman. Trupeii lui Voinikov i s-au alăturat și două femei, Anica H. Costovici, o bulgăroaică, și scriitoarea Ecaterina Vasileva, bulgăroaică după mamă și româncă după tată (care a scris în limbile română și franceză). Potrivit lui D.N. Mincev, autorul unui foarte interesant articol dedicat celei din urmă, Anica și Ecaterina s-au numărat printre primele femei din istoria teatrului bulgar cult care au urcat pe scenă.⁷ „Ceva mai mult – relatează Mincev, n.n. -, Vasileva este autoarea unui monolog *scris în românește*, și intitulat «Peninsula Balcanică», pe care l-a recitat la începutul reprezentației piesei «Velislava - domnița bulgară» de Voinikov. Reprezentația a avut loc la Brăila în 1871, rolul principal, cel al Velislavei, fiind jucat de dânsa”⁸ (subl. a.). Monologul în cauză (reprodus de Mincev în articolul pomenit) e mai mult un manifest politic decât un text dramatic - o chemare la luptă și un îndemn la unitatea popoarelor creștine balcanice aflate sub jugul otoman. În mult năpăstuita Albania, care s-a aflat sub ocupație turcească vreme de 500 de ani, câștigându-și independența abia în 1912, regizorul Sokral Mio, educat la Paris, a încercat să pună pe picioare o primă companie teatrală albaneză profesionistă în prima jumătate a secolului XX, dar a trebuit să se mulțumească să lucreze cu amatori, rolurile feminine fiind jucate, în mod obișnuit, de bărbați.

Româncele au făcut primii pași, timizi, pe scenă, spre sfârșitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea. Deschizătoarele de drum ale căror nume au rămas gravate în istorie - moldoveanca Elena Ghica și munteanca Marghioala Bogdănescu - nu și-au dedicat însă viața scenei și nu și-au câștigat existența pe seama ei. Apariția primelor noastre actrițe profesioniste se leagă de deschiderea celei dintâi școli românești de teatru, și anume Școala de muzică vocală, declamație și literatură din cadrul Societății Filarmonica (sau, mai simplu spus, „Școala Filarmonică” ori „Filarmonica”), activă între

anii 1834-1837, sub direcția lui Ion Heliade Rădulescu, a lui Ion Câmpineanu și a lui Costache Aristia. (Heliade Rădulescu și Aristia, după ce-și intersectaseră pașii, ca elevi, pe scena de la Cișmeaua Roșie - unul jucând în primele spectacole românești de teatru din Muntenia, organizate sub oblăduirea profesorului Gheorghe Lazăr, celălalt în spectacolele școlarilor greci -, au devenit, în 1832, colegi de corp didactic la Sf. Sava, hotărâți să le insuflă învățăcelilor de acolo dragostea de teatru, ceea ce le-a și izbutit din plin.) O școală similară, denumită Conservatorul filarmonic-dramatic, s-a deschis la Iași, din inițiativa lui Gheorghe Asachi, doi ani mai târziu, în 1836, și a funcționat până în 1839.

Societatea Filarmonică, înființată în 1833, a avut peste o sută de membri, fiind continuatoarea în spirit – parțial și în componență – a Societăților literare fondate la Brașov (unde se retrăseseră boierii și boiernașii munteni din pricina „zaverii” lui Tudor), în 1821, respectiv la București, în 1827. Membrii acestor societăți urmăreau obiective culturale și politice inspirate de iluminismul occidental și de ideile Revoluției franceze. În programul Societății literare bucureștene, ai cărei fondatori au fost Ion Heliade Rădulescu, Dinicu Golescu și Stanciu Căpățâneanu, la punctul șapte, se prevedea necesitatea înființării unui teatru național, obiectiv care avea să prindă contur abia odată cu inaugurarea Școlii Filarmonice. La această școală au studiat atât elevi, cât și eleve - într-o proporție de 15, inițial, apoi de 25 (poate și mai mult), la 5 (!). În „Curierul românesc” (nr. din 7 ianuarie, 1834⁹), Heliade Rădulescu înștiința publicul cu privire la programul studiilor, condițiile de înscriere și altele de acest tip. Viitoarelor cursante, întrucât aveau de înfruntat (pre)judecăți mult mai severe cu femeile ce îndrăzneau să se înfățișeze pe scenă decât cu bărbații, urmau să li se asigure condiții de școlarizare speciale, aproape irezistibile pentru cele provenite din familii nevoiașе. „Încât pentru fete, - scria Heliade Rădulescu, n.n. -, am arătat că se vor pune în pension spre învățătură, cu îmbrăcăminte, hrana și cele trebuincioase din casa societății. Se va alege un număr de până la cinci copile, cu principii bune și moral (clauză menită, probabil, să contracareze aceleași prejudecăți pomenite mai sus, n.n.), și cu dispozițiuni de muzică, și învățăturile ce li se vor da în pension vor fi limba românească și franțuzească, declamațiunea, muzica vocală și dansul”¹⁰. Părinții care se hotărâu să-și înscrie fetele la Școala Filarmonică trebuiau să dea asigurări că acestea vor urma după încheierea studiilor cariera actricească (lucru valabil și pentru băieți). Cele cinci fete înscrise într-un final la cursurile Filarmonicii au fost: Frosa Vlasto, Caliopei, Ralița Mihalache (sau Mihăileanu), Lang și Elenca – aceasta din urmă dată afară mai târziu din școală, vom vedea mai încolo din ce pricină, în locul ei fiind primită Catinca Buzoianu. Pe baza datelor pe care le avem despre trei dintre ele, se poate stabili, cu aproximație, că fetele aveau vârste cuprinse între 11/12 ani și 19/20 de ani la momentul înscrierii la Filarmonică. (Dacă ar fi să transpunem datele respective în zilele noastre, am obține următorul tablou: o fată de clasa a VI-a sau a VII-a de școală generală, învățând, cântând și jucând alături de una de clasa a VIII-a sau din prima clasă de liceu, și

de o tânără studentă, în anul II sau III de facultate...) Dimitrie C. Ollănescu, fiul lui Constantin Ollănescu, el însuși elev al Filarmonicii, le-a creionat fiecareia în parte, în cartea sa despre *Teatrul la români*, portrete savuroase, bizuindu-se inclusiv pe evocările părintelui său.¹¹ Savuros e și următorul comentariu interbelic, aparținând lui I(on). (Diacu) Xenofon, deși surprinde, de fapt, o realitate mai degrabă deprimantă: „Felul cum se predau disciplinele în școala filarmonică era mult superior mentalității elevilor, și mai ales elevelor, care, când au intrat în școală, nici nu știau să scrie. Exceptând Frosa Vlasto, toate celelalte veneau din cine știe ce fund de mahala, unde până atunci nu își formaseră nici brumă de cultură, unde până atunci croșetau ciorapi și luau parte la bârfelile mătușilor”¹². Fetele au fost găzduite inițial la „pensionul” profesorului de dans și scrimă al școlii, francezul Duport, situat în vecinătatea bisericii Stavropoleos. După spusele lui Ion Heliade Rădulescu, citat de Ollănescu: „D-l Diupor, în toată vremea ce școlarele au fost încredințate sub îngrijirea dumnealui și d-nei madamei soției dumisale”¹³, s-a arătat către dânsule întocmai ca un tată de familie, silindu-se a le insufla moralul și bunacuvință și a le deprinde pe cât s-a putut întru buna și plăcuta purtare a trupului și a mișcărilor”¹⁴. Ulterior, toate - sau o „parte din ele”¹⁵ (potrivit lui Teodor Burada) - au trecut la pensionatul Vaillant¹⁶, aproape de hanul Golescului. La pensionatul doamnei Vaillant își înscriau ficele, de obicei, membrii protipendadei bucureștene, așa că pentru elevele Filarmonicii (mai puțin Frosa Vlasto) intrarea aici a reprezentat o șansă extraordinară, la care probabil nici nu visaseră înainte. La școală, lecțiile durau între două și patru ore pe zi. Heliade Rădulescu le predă elevilor literatură și mitologie, Costache Aristia – mimica și „declamațiunea” (altfel spus, cursul de actorie), Bongianini și Conti predau muzica vocală, Schlaf ținea lecțiile de pian, Eric Winterhalder (care era, totodată, secretarul și bibliotecarul școlii) îi iniția pe tinerii învățăcei în istoria artelor, iar Duport, așa cum am văzut deja, îi învăța dansul și scrima. Mai târziu s-au introdus și lecții de franceză (pe care le predă tot Costache Aristia, profesorul de declamație). Pentru fete – și numai pentru fete – s-a angajat, de la început, și un profesor de limba română, care să le învețe să scrie și să citească. Acesta a fost ales chiar din rândurile elevilor Filarmonicii. E vorba de Costache Mihalache/Mihăileanu, fratele Raliței. Cazul lor e cât se poate de ilustrativ pentru mentalitatea patriarhală a vremii: copii de bărbier, de condiție foarte modestă, îi diferenția doar știința de carte. Spre deosebire de sora lui mai mică, ținută acasă, băiatul (cu cincisprezece ani mai vârstnic) urmase și absolvise cu merite deosebite cursurile Colegiului Sf. Sava (unde se formaseră, de altfel, mai mulți dintre colegii săi de sex masculin). Costache a fost, așadar, însărcinat cu instruirea surorii lui și a celorlalte fete, sarcină de care s-a achitat cu brio în decurs de șapte luni, astfel că, înaintea primei reprezentații a elevilor Filarmonicii, din seara zilei de 29 august 1834, cu tragedia *Fanatismul sau Mahomet proorocul*, după *Le Fanatisme ou Mahomet Le Prophète* de Voltaire, în traducerea lui

Heliade Rădulescu, acesta din urmă se putea lăuda cu faptul că „D-l Mihalache Costache, care astăzi debută în rola lui Omar, învățătorul fetelor la românește, în vreme de șapte luni, începând de la slovenire, le-au adus în stare de a ceti, a scrie și a socoti”¹⁷ (de unde se vede că sânguinciosul profesor și-a depășit atribuțiile, predându-le fetelor și matematica). Trebuie spus că Ion Heliade Rădulescu a fost un promotor important, deși oscilant, al emancipării femeii și al educației egale pentru băieți și fete, idei promovate în suplimentul literar al „Curierului românesc”, nu întâmplător intitulat „Curierul de ambe sexe” (1837). Spectacolele ucenicilor lui Aristia s-au jucat, într-un ritm susținut, pe scena teatrului din bârne și paianță ridicat, în 1828, de bucătarul de origine italiană Girolamo Cardini, zis „Momolo” (sau „Momulo”), din curtea casei boierilor Slătineanu (în zona Hotelului Capșa de astăzi).

¹ Femeile au deținut un rol central în Commedia dell'Arte italiană, după cum evidențiază Erika Fischer-Lichte în *Geschichte des Dramas* (1990), consultată de mine într-o traducere în limba engleză. Multe trupe de Commedia purtau numele actriței principale din echipă. Primele vedete feminine ale teatrului european au fost, așadar, de origine italiană. Vezi Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre [Istoria dramaturgiei și teatrului european]*, traducere de Jo Riley, Londra, New-York, Routledge, pp. 134-136.

² Vezi Gilli Bush-Bailey, *Revolution, legislation and autonomy [Revoluție, legislație și autonomie]*, în *The Cambridge Companion to The Actress [Ghidul Cambridge cu tema Actrița]*, editat de Maggie B. Gale și John Stokes, Cambridge University Press, 2007, p. 19.

³ Helena Modjeska (1840-1909), cunoscută în Polonia natală sub numele de Modrzejewska, a fost o actriță de renume internațional, specializată în roluri de tragedie și mai cu seamă în rolurile din piesele lui Shakespeare. Mare patriotă, a intrat în conflict cu ocupanții Poloniei, care fusese împărțită în secolul precedent între Rusia, Prusia și Austria, trebuind să părăsească țara pentru a-și putea urma în voie vocația. În 1876 s-a stabilit în America, devenind una dintre cele mai faimoase actrițe de turneu ale epocii și strălucind în repertoriul shakespearean, pe care nu s-a sfiit să îl abordeze inclusiv în țara „marelui Will”. A militat pentru drepturile femeilor și pentru drepturile polonezilor, fiind declarată *persona non grata* în Rusia după un discurs susținut în 1893. Un volum impresionat de memorii, redactate în limba engleză, i-a fost publicat postum.

⁴ Vezi Helena Modjeska, *Women and The Stage [Femeile și scena]*, în *The World's Congress of Representative Women [Congresul mondial al femeilor reprezentative]*, ediție de May Wright Sewall, New York, Rand, McNally & Co., 1894, pp. 164-173, text disponibil online la adresa: http://www.theatredatabase.com/medieval/women_and_the_stage.html.

⁵ Radu-Alexandru Nica, *Nostalgia Mitteleuropei. O istorie a teatrului german din Sibiu*, Cluj, Editura Eikon, 2013, p. 79 (nota de subsol 82).

⁶ „Dobri Voinikov (1833 - 1878), gazetar, învățător și autor dramatic. A urmat la Constantinopol liceul francez (1855 - 1858). A fost învățător la școlile bulgare din Brăila (1865-1871) și Giurgiu (1871-1873). La Brăila, între 1867 și 1870, redactează ziarul «Dunavska zora» (Aurora Dunării). A scris numeroase piese patriotice, care erau jucate de către trupa ce o înjghebase în

1866. Voinikov este considerat drept părintele teatrului bulgar.” Vezi D. N. Mincev, „Din relațiile culturale româno-bulgare: Ecaterina Vasileva”, în *Romanoslavica X* (revista Asociației slaviștilor din R.P.R.), București, 1964, p. 440 (nota de subsol nr. 3).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cf. Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, ediție îngrijită, prefată, note și comentarii de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 126.

¹⁰ *Ibidem*, p. 130.

¹¹ *Ibidem*, pp. 177-182.

¹² I. Xenofon, *Filarmonica de la 1833. Centenarul primei reprezentatii de teatru național în București*, București, Editura „MUNCA LITERARĂ”, 1934, p. 23.

¹³ Pe d-na Duport o găsim mai târziu, alături de fiica sa (viitoarea soție a Principelui Dimitrie Ghica), predând lucrul de mână elevelor primei școli publice de fete din Țara Românească, deschisă în 1843 de Elisabeta Știrbei, soția lui Barbu Știrbei (domn al Țării Românești între 1849-1853 și 1854-1856). În timpul acesta, domnul Duport le preda dansul fetelor familiei Știrbei și ale altor boieri. Vezi C. I. Istrati, „Prima școală publică de fete în București”, în *Literatură și artă română*, anul IV, 1899, p. 552.

¹⁴ Apud Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 134. Într-un text despre Societatea Filarmonică inclus de Heliade-Rădulescu în volumul *Echilibrul între antiteze* (elaborat între 1859-1869), autorul se autocitează, făcând trimitere la același număr din *Curierul românesc* (nr. 39/ 1834) invocat de Ollănescu (sau, mai devreme, de Burada, vezi nota următoare). Citatele date de unul și de altul nu sunt tocmai identice. Astfel, la Heliade-Rădulescu, pasajul legat de Duport sună în felul următor: „Dupor, în toată vremea cât școlarele au fost încredințate dumnealui și madamei, soției d-sale, s-a arătat către dânsule ca un părinte, însuflându-le moralul și bunacuviniță și deprinzându-le la bunele maniere, ce se cer de la o femeie destinată a juca diferite roluri de persoane de calitate”, I. Eliade-Rădulescu, *Echilibrul între antiteze*, vol. I, cu o prefată, indice de persoane, cuvinte și forme de Petre V. Haneș, București, Editura „Minerva”, 1916, p. 142.

¹⁵ Teodor T. Burada, „Cercetări asupra Școalei Filarmonice din București, 1833-1837”, în *Convorbiri literare*, anul XXIV, nr. 1, 1 aprilie 1890, p. 12. „Cercetarea” continuă în numărul următor al *Convorbirilor* (nr. 2, din 1 mai, 1890), pp. 115-144.

¹⁶ Pensionat ținut de Carolina Vaillant, soția lui Jean Alexandre Vaillant - profesor, activist politic, istoric, lingvist, traducător, autor al volumului *La Roumanie* (1844), lucrare dedicată istoriei celor trei mari regiuni istorice locuite de populație majoritar românească, exprimând vederi pro-unioniste. În 1833, pensionatul număra 22 de interne. În 1834, notează cu obidă V.A. Urechia, „Eforia, în loc de a organiza, cum se face în acest an la Iași, o școală specială pentru creșterea fetelor, se mulțamește de a subvenționa pensionatul privat francez al D-nei Vaillant. Pe 1834, acest pensionat primește 6.000 lei, în loc de 3.000 lei, câți erau prevăzuți în bugetul acestui an. Se vede că această școală era bine patronată de societatea mai aleasă bucureșteană interesată a învăța pe fete să vorbească franțuzește!”. Vezi V. A. Urechia, *Istoria școalelor de la 1800-1864. Cu o scurtă introducere coprinzând note din istoria culturii naționale anterioare secolului al XIX-lea și cu numeroase facsimile de documente, semnături, autografe, etc.*, tomul I, București, Imprimeria Statului, 1892, p. 263.

¹⁷ *Ibidem*, p. 134.

Crista BILCIU**Mata Hari**

Moto: FOC!

(Un reflector se aprinde în fundul scenei, luminând în contre jour silueta unei femei, care dansează încet. Din difuzoare se aude o voce.)

PROLOG

(VOCE) Cum e să trăiești toată viața un vis?
Cum e să-ți petreci întreaga existență dansând
la limita dintre realitate și fantezie?
În întunericul vremurilor, să fii mereu un soare pentru ceilalți
un soare de carne?
Eu sunt "ochiul zilei".
Ochiul unei ere.
Mata Hari

M-am născut pe Coasta Malabar într-o familie de brahmani.
Tatăl meu era un om simplu, pios și cu inima pură
Mama mea, o dansatoare în templul lui Shiva, a murit dându-mi naștere
Avea 14 ani
Sunt o prințesă hindusă din Indiile de Est
abandonată la naștere pe treptele unui templu indian,
Tatăl meu era preot în templul cel sfânt
Am crescut în junglă pe insula Java printre sălbăticiuni
o preoteasă a lui Shiva m-a învățat dansurile vedice.
Mama mea a murit la naștere
mama m-a învățat toate dansurile sacre
Sunt din Jaffna Pattanam
Sunt din Ceylon
Sunt de pe insula Java,
sunt liberă
sălbatică
și mănânc bărbați pe pâine

(Se aud mai multe împușcături, o execuție.)

(VOCE IMPERSONALĂ) La 40 de ani după ce a fost împușcată de un pluton de execuție,
un iubit fură capul mumificat al lui Mata Hari de la Institutul de Medicină legală.

Furtul nu e descoperit decât alți 50 de ani mai târziu.

(Se aprinde lumina. Vedem o celulă sărăcăcioasă de închisoare. Un pat, un scaun. Gratii. Femeia se apropie.)

1.MARGARETHA

M-am născut Margaretha Geertruida Zelle,
la 7 august 1876,
în orașul olandez Leeuwarden.
Eram cea mai mare dintre 4 copii,
prima și unica fiică a pălărierului Adam Zelle,
care făcea și afaceri cu petrol.
Tata se prezenta tuturor ca „duce”,
ultimul dintr-o linie de aristocrați străvechi.
Nimeni nu-l contrazicea pe tata cu mica lui nebunie
Toți îl iubeau și îl lăsau să fie duce pe simpaticul pălărier din Leeuwarden
Iar noi eram mici pui de duce mereu împopoțonați cu panglici și catifele.
Sătenii ne priveau înmărmuriți danteluțele scrobite și vestuțele cu blazon
Priveau cum ducem la gură furculițe cu blazon
Cum ni se puneau fundulețele pe olițe de noapte cu blazon
în micul nostru regat cu blazon de împrumut.
Eu am fost mereu „prințesa lui” tata,
minunea neagră a lui tata
Aveam ochi de întuneric, bucle de păcură și pielea măslinie
Mai târziu o voi închide și mai mult cu vopsea de corp, dar asta la Paris.

Părinții mei erau blonzi cu ochi albaștri
Ba chiar toate fetițele și băieții din orașul nostru erau blonzi cu ochi albaștri
Olanda întreagă era spălăcită, cu ochi albaștri
și asta m-a făcut să mă simt toată viața atât de specială.

Tata voia numai ce e mai bun pentru familia lui
Pe mine m-a dat la o școală exclusivistă pentru fete
M-a învățat de la început cum să le arăt care e locul meu.
La 6 ani, mi-am făcut apariția printre colegele mele într-o mică trăsură roșie
trasă de un țap alb ca laptele
și îmbrăcată în cea mai frumoasă rochiță roșie.
Nu avea falduri, danteluță și tiv,
ci petale, cele mai înnebunitoare petale.
Pe atunci nicio fetiță nu avea rochiță roșie ca a mea
Tata spunea că nici soarele nu-și poate dezlipi privirile de pe mine,
Spunea că dacă mă învârt repede-repede cu rochița asta
însuși soarele o să amețească și o să cadă în Râul Middlezee.
Uneori făceam asta și mă învârteam repede-repede
Mă învârteam până mă bușea sângele pe nas
iar sângele meu avea cea mai aristocrată culoare roșie
Mă învârteam și mă luam la întrecere cu soarele
Mai ales seara câștigam întotdeauna.

Știam de la început că sunt diferită de celelalte fete,
spălăcitele de fete.
O orhidee într-un câmp de gălbenele.

2. TREZIREA

Până la urmă, iubirea lui tata a dat faliment,
fantasmele sale „aristocratice” i-au păpat toată agoniseala
așa că a părăsit-o pe mama pentru altă femeie,
care nu mirosea a sărăcie ca noi.
Mama s-a uscat și a murit.
Brusc, la adolescență, am pierdut totul.
Sau aproape totul: rămăsesem fata în rochiță roșie,
orhideea într-un câmp cu găbenele,
asta nu mi-o va lua nimeni niciodată.

Rochia a crescut o dată cu mine
sau, mai degrabă, eu am crescut, în sfârșit, destul de mare pentru rochia roșie
Aveam deja 16 ani și înfloream,
În mine, neștiuți, pocneau muguri de carne și se rotunjeau vise alunecoase
Bărbații făceau orice să ajungă să-mi miroasă petalele.
Eram orfană și unchiul m-a trimis la o școală de educatoare cuminiți,
În pauză, celelalte fete încercau mereu să mă zgârie pe față
Mă spoiau cu făină să arăt leșinată ca ele
Așa că mi-am găsit acolo un alt tătic protector,
pe directorul școlii.
Tăticul cel nou avea 40 de ani și chelie
Tăticul cel nou avea burtă, nevastă și copii de vârsta mea
Tăticul cel nou a ajuns repede să-și bage degetele printre petalele mele,
Am să te protejez, mi-a spus
iar eu mi-am dat seama că e bine să ai un tătic puternic.
Numai că orașul de spălăciți cu ochi albaștri a amenințat că-mi dă foc
că-mi smulge petalele una câte una
pentru că femeia este întotdeauna de vină
ea îl are pe dracul în ea
în ochii ei
în mintea ei
în sexul ei
Cum ar fi putut bietul tătic,
cumsecadele tătic de 40 de ani să se împotrivească unei fete de 16?

Am fugit.
Așa s-au terminat subit studiile mele
și n-am mai ajuns educatoare.
Eu cred că am avut, pur și simplu, noroc.
Am descoperit că sunt miere pentru bărbați.
Am simțit că forța mea sexuală poate disloca munții.
Aș fi putut să mănânc bărbați pe pâine
Aș fi putut să-i culeg pe toți, unul câte unul
și să-i adăpostesc în pântecul meu
Aș fi putut să-i înghit ca o mare floare carnivoră

Am încălecat pe sexualitatea mea ca pe un cal năvălaș
și am plecat în lume.
Fetele cuminiți nu au făcut niciodată istorie.

3. RUDOLPH

La 18 ani singură, cu reputația pătată.
I-am cunoscut pe Rudolph MacLeod,

Căpitan în armata Indiilor de Vest,
actualmente în permisie.
Cu 20 de ani mai în vârstă decât mine,
își dedicase viața armatei și acum își căuta o soție.
L-am cunoscut printr-un anunț matrimonial,
dat în glumă de prietenii lui.
„Caut o tânără cultivată, cu aspect plăcut și caracter blând”, spunea anunțul
I-am răspuns imediat,
atașând o fotografie care dezvelea toate rotunjimile caracterului meu blând.
Peste două săptămâni îmi cerea mâna.
Ce scrisori pasionale ne scriam!
Ne-am căsătorit în 1895.
Aveam 19 ani.

Rudolf nu mi-a dat niciodată mare lucru,
asta dacă nu luăm în considerare infecția cu sifilis
dar despre asta voi afla mai târziu.
Ce am aflat imediat după nuntă a fost că Rudolf mai avea o nevastă indiană
plus o concubină oficială.
Iar când era prea beat ca să meargă la bordelul de pe insulă,
îmi trăgea un dos de palmă și mă viola pe masa din bucătărie.
Când e cu acte nu se numește viol
Când prin siluire, bătaie, și câteva mângâieri abrazive soțul tău îți plantează sub inimă doi feți frumoși
nu se mai cheamă viol
Se cheamă armonie conjugală.
I-am făcut lui Rudolph doi copii, Norman și Jeane,
Pe fată o alintam Nan
De multe ori îi lăsam cu servitorii și evadam pe insulă.

Acolo am văzut, pentru prima dată, dansul exotic.
Acolo am văzut preotese sacre închinându-și trupul soarelui.
Ele nu aveau rochițe roșii, ci saronguri și bijuterii strălucitoare
Se învârteau și se învârteau
și nu soarele se prăvălea la picioarele lor, ci ele se închinau zeului de foc
Mi-am dorit să fiu și eu așa, un fluture colorat
Un fluture liber dansând în lumina soarelui.

În scurt timp, Rudolph a fost promovat comandant de garnizoană
și mutat pe insula Sumatra.
Acolo doica malaeziană a încercat să ne otrăvească.
Ambii copii s-au îmbolnăvit.
Norman a murit, era preferatul lui Rudolph.
Avea 2 ani.

Doica avea un iubit întemnițat de Rudolph,
un iubit răzbunător.
Satul spunea că Rudolph era, de fapt, iubitul doicii.
Iubitul gelos s-a strecurat noaptea pe fereastră
și micul Norman s-a făcut îngeraș
Dar gura lumii zice că aripile lui Norman au crescut de la o supradoză cu mercur
Așa tratau pe vremuri medicii sifilisul moștenit de la părinți.
Rudolph a insistat ani în șir că boala lui e pur și simplu diabet
Aproape 20 de ani mai târziu, biata mea Nan moare și ea
de sifilis congenital.

4.SINGURĂ

Noi.

„Noi” de mult nu mai există.

Moartea lui Norman a ucis bruma de afecțiune care mai rămăsese între mine și soțul meu.

Aș spune că pe urmă Rudolph a început să bea și mai mult,

dar la el nu încăpea loc de mai mult.

Era doar o bășică mare

umplută cu licoare de amețit creierii.

Mă bătea și mă umilea.

Îi plăcea mai ales să mă lovească cu biciul

Îi plăcea cum dansez pe podele mușcată de bici ca de un șarpe de foc.

Nu eram destul de albă pentru el.

Nu eram destul de blondă pentru el.

Dacă vor zice că nu și-a luat nevastă din rasa potrivită?

Din casta potrivită?

Eram poate indiancă, țigancă, evreică.

Într-o după-amiază de duminică a sărit să mă cresteze cu cuțitul de pâine

Scaunul care s-a răsturnat peste el mi-a dat timp să găsesc ușa.

Medicii spuneau că suferă de un fel de boală tropicală

Unii o numeau „amoc”,

alții pur și simplu „sadism”.

După 7 ani de căsnicie, ne-am întors în Olanda și ne-am despărțit.

De acum, numai eu și Nan.

M-am stabilit la Haga cu fetița mea.

Nan era o mică minune neagră, ca mine

Nan nu avea cârlionții palizi ai frățiorului ei

Am iubit-o pe Nan

Rudolph mă disprețuia acum și voia cu orice preț să îmi ia fetița.

A pus 2 detectivi particulari să mă urmărească,

unul dintre ei era femeie.

Cel mai vehement dintre ei era femeie.

Primeam pe atunci vizita unor domni, ceea ce era scandalos.

Atunci Rudolph nu mi-a mai trimis bani

A apărut în presa locală: nu o mai serviți pe doamna MacLeod

Nu-i mai dați mâncare pe credit

și haine pe credit doamnei MacLeod.

Ce putea să facă o femeie fără niciun ban?

Am început să am și mai mulți tătici.

Tătici generoși și puternici.

I-am iubit pe toți.

Poate acesta este destinul meu: să iubesc.

În 1904, Rudolph a reușit să îmi ia copilul.

A ieșit cu ea în oraș și nu s-au mai întors.

Am simțit că se rupe ceva în mine.

Atunci m-am rupt de orice viață domestică.

Atunci am încetat să mai visez, ca toate fetele cumiști, o familie.

Atunci am rupt orice legătură între mine și celelalte Eve palide și cumiști.

Mi-am cumpărat o rochie roșie

și am plecat la Paris.

5. PARIS

Paris, Paris. Toujours Paris.
Am ajuns acolo cu o jumătate de franc în buzunar
M-am instalat la Grand Hotel.
Oamenii m-au întrebat: De ce la Paris?
Dar eu credeam că toate femeile care fug de soții lor ajung la Paris.
Că toate drumurile duc la Paris.
Am dat lecții de pian.
Am dat meditații la germană.
Am căutat un post de domnișoară de onoare pe lângă doamnele din înalta societate
Am încercat toate meseriile respectabile
Am luat un contract ca model pentru pictorii din Montmartre.
Eram plătită prost.
Și nici nu eram foarte entuziasmată să îmi dau jos hainele în spațiul acela sordid,
asta mă făcea cam inutilă ca model.
M-am angajat călăreață la circ!
După o vreme,
Proprietarul circului mi-a sugerat să dansez.
Așa am conceput primele mele 3 dansuri,
în costum indonezian.
Dansul florii pasiunii.
Dansul kriss, în care așșam un pumnal mare, malaezian.
Și cel mai mare succes al meu, Dansul voalurilor.
Dansam în fața lui Shiva,
aruncându-mi hainele, una câte una,
până rămâneam doar în bustiera cu bijuterii și mărgel.
Primul număr de striptease din istorie! Legal!

Atunci am devenit Lady MacLeod, dansatoare exotică.
Orice era oriental era la modă la Paris.
Ah, Parisul intoxicat de opium și orientalism.
Visam să practic aici dansurile javaneze, tot ce învățasem.
Aiurea, nu învățasem nimic.
Inventam.
Niciodată n-am dansat prea bine.
Oamenii veneau să mă vadă
pentru că era prima dată că cineva îndrăznea să se arate goală în fața publicului.
Nu, nu eram chiar goală.
Îmi păstrasem câteva bijuterii
câteva eșarfe transparente în jurul șoldurilor
îmi păstrasem bustiera și nimic altceva.
Dansam doar la petreceri private
La începutul spectacolului țineam un fel de prelegere elevată
despre cum nuditatea mea, poate șocantă la Paris,
era ceva normal la preotesele lui Shiva.
Discursul meu îi păcălea chiar și pe cei mai pudibonzi
Eram o preoteasă de budoar
O lume întreagă prosternată în fața sacralității cu care îmi scoteam chiloții!.

6. MATA HARI

Mi s-a împlinit visul.
Am fost invitată să dansez la Biblioteca Muzeului de Artă Orientală,
în fața unui public format din artiști, scriitori, intelectuali.
Dl Guimet, proprietarul muzeului, mi-a sugerat să dansez sub numele „Mata Hari”,

care înseamnă „Ochiul zilei” în malaysă.
„Mata Hari” e și unul dintre multele nume ale lui Parvati
Zeiță hindusă, consoarta lui Shiva,
Zeul creației, al distrugerii
și al dansului.

Un nume nou și o nouă înfățișare.
Guimet m-a ajutat să îmi îmbunătățesc numărul.
Aveam din călătoriile mele orientale o colecție impresionantă de bijuterii exotice și eșarfe.
Îmi coloram pielea ca să o fac mai neagră.
Așa a început cariera lui Mata Hari.
Așa au început zecile de povești contradictorii despre originea mea.
Mister, senzualitate străină, erotism,
tot ce nu ținea de Europa Occidentală creștină,
monogamă.
Dansul meu a creat senzație peste noapte.
Tot Parisul vorbea despre frumoasa femeie pe nume Mata Hari.
Mata Hari, dansatoarea indiană voluptoasă și tragică.
Am apărut în toate marile ziare.
Îmi plăcea să spun povești despre mine:
Mata Hari, prințesa javaneză.
Mata Hari, abandonată pe treptele unui templu, dansând încă din fașă pentru Shiva.
Tatăl meu, pălărierul, mă învățase să spun povești.
Le spuneam pe moment, fără să țin socoteala.
Când îmi dădeam jos chiloții nimănui nu-i mai păsa de orice le-aș fi spus.

Într-un singur an am susținut peste 30 de spectacole publice.
Am dansat pe scena Operei Scalla
și a Operei din Paris.
Am dansat în Austria, Germania. Eram vedeta dansului.
Am eclipsat-o până și pe Isadora Duncan!
Toți voiau să mă cunoască.

Deja costumele mele erau realizate de cei mai mari scenografi de teatru
Pe scenele publice purtam pe ascuns un costum mulat de culoarea pielii,
dar în presă se spunea că mi se vede zona pubiană.
Muzicieni, compozitori și coreografi au devenit interesați de mine.
Eram goală,
Goală și liberă
La sfârșitul „Dansului voalurilor” cădeam la pământ și simulam orgasmul
În 1904!
Eram zeița Parisului, cu toți bărbații la picioare.

Îi înnebunisem
Eu, Mata Hari
Sânul meu - o fructă
Coapsa mea, o petală
Pulpele rotunde mi le frec una de alta și atunci din sexul meu scapără sfântul soare
Eu, Mata Hari
Preoteasă de budoar
Templu sfânt de carne
Deschis tuturor.

Nu, dragii mei, nu e prostituție, e poezie.
Dansul meu e un poem în care fiecare mișcare e un vers sacru
Scriu poeme cu coapsele și șoldurile mele
Și fiecare orgasm al meu e o rugăciune.

7.BĂRBAȚII

Dacă am fost curvă? Sigur că am fost curvă.
 Se bârfea că dansul meu era doar o modalitate de a-mi promova serviciile intime.
 Adevărul e că găseam destui clienți care mă doreau după ce mă văzuseră aproape goală
 și erau dispuși să îmi ofere o avere pentru asta.
 Cunoșteam bărbați foarte puternici și influenți.
 M-am tăvălit printre cearșafuri dintre cele mai fine.
 Puccini era amantul meu.
 La fel și ministrul francez al războiului.
 Prințul consort al Germaniei.
 Baronul Henri de Rotschild.
 Un magnat al ciocolatei.
 Un colecționar de artă putred de bogat
 Un fotograf amator căruia îi datorez multe din fotografiile mele nude
 Cărțile mele poștale deocheate se vindeau pe ascuns în 7 țări!
 Nu-mi rezista niciun bărbat.
 În ziarele vremii scria că un prinț m-a acoperit cu smaralde.
 Un duce mi-a dăruit un cal pur sânge.
 Un bancher aproape s-a falimentat cumpărându-mi cea mai luxoasă vilă
 dintr-o elegantă suburbie pariziană.
 Au mai fost miniștri și ambasadori.
 Avocați, ofițeri, bancheri.
 Compozitorul Massenet m-a admirat suficient ca să-mi scrie un rol în opera lui „Le Roi Lahore”
 Iar un ofițer de poliție german, trimis să mă investigheze pentru „expunere indecentă”
 a ajuns să mă invite la cină și a devenit amantul meu.
 Și au mai fost mulți alții.

Ca să mă pot bucura de sexualitatea mea,
 a trebuit să îmi creez acest personaj exotic.
 Bărbații nu admit ca femeile să se bucure de sex.
 Păsărica mea le aparține.
 Dar nu și păsărica lui Mata Hari.
 Nimeni nu a supus-o vreodată pe Mata Hari.
 Dansam aproape în fiecare seară în cele mai exclusiviste saloane din Paris
 câștigam chiar și 10000 de franci pe seară
 Apoi primeam la mine în iatac pe bărbații pentru care dansam.

Vino la mine, tăticle.
 Așa cum o mână dibace își astâmpără singură arsura dintre coapse
 Așa mă strecor eu să-ți alin durerea din suflet
 Privește-o pe Mata Hari cum se unduie ca trestia în vânt,
 Leapădă-ți orice sfială așa cum și eu lepad voal după voal
 Bucură-ți ochii cu goliciunea mea
 Lasă-te frământat de curbele și unduirile mele
 Ascultă muzica
 Și fii tăticol meu
 Voi fi animalul tău sălbatic, exotic, necunoscut
 Voi fi felină
 Și feminină
 Știu exact ce îți place
 Știu exact unde te doare
 Vei trece prin mine și vei renaște fără nicio durere
 Curat ca un cristal



8.CARIERA

În ciuda succesului timpuriu,
Dansul nu a devenit o obsesie pentru mine.
Mai importanți erau bărbații.
Și viața liberă.
Viața pe care am dus-o la Paris a fost adevărata mea capodoperă.
Aveam mulți bărbați, iar bărbații aveau bani.
Așa că se poate spune că am trăit mai mult din dragoste.
Am devenit cea mai căutată prostituată din Paris
Aveam iubiți
clienți
ofițeri
Ofițerii mereu au fost o categorie aparte.

Ca să fiu sinceră,
pe mine m-a salvat dintotdeauna talentul de a-mi pune în valoare o anatomie mediocră
prin dans.
Toată viața am învățat să-mi ascund defectele.
Un nas poate prea mare,
eclipsat de cele mai fantastice diademe.
Coapse și șolduri prea rotunde,
mântuite de nonșalanța cu care le etalam.
Și cele două cochilii de metal, pe post de sutien,
care făceau din sânii mei prea mici o operă de artă.

Stilul și atitudinea mea liberă
m-au făcut o femeie foarte populară.
Pozam în fotografii provocatoare
în costume exotice
în rochii tot mai îndrăznețe.
Ajunsesem în cercurile cele mai bogate.
Europenii nu știau prea multe despre Indiile de Est, aflate sub stăpânirea Olandei
Înghițeau pe nemestecate tot ce le spuneam
Nu mă bănuiau de impostură.

Pe urmă, pasiunea mea pentru haine.
Se spunea despre mine că sunt cea mai bine îmbrăcată femeie din Paris
Deși mare parte din timp mi-o petreceam goală
Servitoarele mele nu făceau caz de asta
Uneori primeam și musafirii așa, goală-pușcă.
Nu numai cei care mă dezbrăcau erau bărbații cei mai merituoși ai vremii
Mă îmbrăcau, de asemenea, cei mai mari creatori de modă:
Erte, minunatul designer care lucra pentru Baletul Rus
Georgette Brama, Louise Emery
Și Lady Duff Gordon, mai cunoscută francezilor sub numele Lucille
Toți știau ce gusturi exclusiviste am la haine
și cât de îndrăznețe le voiam
gata să dezvăluie tot.
M-au fotografiat cei mai vestiți fotografi de teatru și modă ai vremii.
Legenda mea nu se va stinge niciodată.

Și mai era ceva:
Știam să spun povești
Vorbeam patru limbi străine
Dar cel mai bine vorbeam limba dragostei.

Circula o poveste cum că port mereu acea bustieră brodată cu mărgele
pentru că, în timpul unei scene de gelozie, soțul m-a mușcat de sfârcuri
lăsându-mi cicatrici urâte.
Eu am lansat zvonul acesta.
Nu-mi dădeam jos sutienul nici în timpul celor mai înfocate scene de dragoste.
Ei nu mă voiau pe mine în pat,
voiau să îi strângă între pulpe Mata Hari, preoteasa lui Shiva.
Așa că nu mi-am expus niciodată sânii.
E bine să ai ceva acoperit.

Mai târziu am luat și lecții de dans
Impresarul meu, Gabriel Astruc,
care reprezenta și Baletul Rus și toate marile talente ale zilei
mi-a adus un muzician indian autentic,
un mistic musulman pe nume Inayat Khan
Am încercat să creăm împreună un dans indian adevărat.
Îmi doream să joc rolul Salomeei în piesa lui Wilde
Îmi doream să fiu recunoscută pe o scenă profesionistă
Iar 1912 am fost Salomeea pentru Prințul di San Faustino,
la Palazzo Barberini din Roma.
Cronicile au fost minunate
Dar nu am fost angajată pentru rol
Mi l-a furat rivala mea Maude Allan, altă demimondenă
Nimic din ce voi face mai târziu
nu va avea succesul primelor mele dansuri dezbrăcate.

Vreme de câțiva ani, am fost cel mai mare star din Paris
Am dansat în cele mai faimoase locuri: Trocadero, la Cercle Royale și Olympia
Am fost vedetă la Folies Bergere
Făceam turnee la Viena, Berlin, Monte Carlo
Dădeam reprezentații private
Dansam în casele cele mai bogate
Și în cele mai vestite saloane ale vremii
Luam și 10.000 de franci pentru o singură reprezentație!

Ziarele afișau chipul meu
Se făceau cărți poștale cu imaginea mea
Tabachere, trabuce
și tot ce-ți mai puteai închipui.
Țigările Mata Hari
Chibritele Mata Hari
Parfumul Mata Hari
Bomboanele cu lichior Mata Hari
Ba chiar și o marcă de vin Mata Hari
Păpuși Mata Hari de porțelan, de ceară, de hârtie, de cârpă
cu bustiere pictate stângaci, produse în serie
Broșe, pandantive, bijuterii cu camee Mata Hari
Săpun tropical Mata Hari
și farduri Mata Hari
Și cărți Mata hari
Tată meu, pălărierul, a scris despre mine o carte de scandal,
venise vremea să jumulească și el păsărica.
Peste tot puteai cumpăra un produs cu chipul meu
Și eu, chiar eu puteam fi închiriată
Aveam un păreț pipărat, dar
ofeream tuturor darul suprem:
Dragoste.

Ion COJA**CLARIS – supranumit
ILARION CIOBANU**

La Constanța, pe la începutul anilor '50, când am început să merg și eu la Trei Papuci de capul meu, adică nu cu părinții, ci cu tovarășii de joacă de pe Cuza Vodă, se vorbea despre CLARIS cu mare admirație pentru isprăvile acestuia. Cea mai deosebită fiind aceea că descoperise el un loc prin care se strecura pe sub Digul Mare, cel dintre plaja Modern și plaja de la Cuter, unde se află acum portul turistic. Sărea la „8 metri”, dispărea în adâncul apelor din dreapta digului și apărea din apă în stânga digului... Era singurul care se încumeta să-și riște viața în felul acesta nebunesc de-a dreptul. Deseori ieșea din apă plin de sânge, cu pielea zgâriată de scoicile ce căpășeau blocurile de beton și pietroaiele printre care se strecura „tunelul” subacvatic al lui CLARIS... Proprietate privată!

Apoi a început să se audă de isprăvile lui Ilarion Ciobanu de la București, unde a ajuns mare ruybist și și mai mare actor! Cu vocea și ținuta sa atât de personale, inconfundabile! O adevărată legendă care ne făcea pe noi, conștanțenii, să ne uităm de sus la bucureșteni: Nu veneau, amărății, cu nicio „legendă” de calibrul lui CLARIS! Inegalabilul ILARION CIOBANU!

Întâmplarea a făcut să trăiesc alături de marele actor câteva minute de neuitat, pe care la insistențele conștanțeanului Ștefan P. accept că într-adevăr merită povestite...

Era în vara pe sfârșite a lui 1963. Rămăsesem corigent la sport și a trebuit să vin la București să fac niște recuperări. Deși eram în echipa de volei a Universității, antrenorul a ținut el să-mi strice vacanța și nu mi-a încheiat situația școlară. Riscam să fiu declarat repetent. Nu-i port pică profesorului Munteanu, fără această corigență ce v-aș mai fi povestit acum?!

Așadar, pe la ora 10 am fost declarat promovat și la prânz m-am grăbit să iau primul tren spre Constanța. Era un accelerat care mergea șnur până la Constanța, fără să oprească la Ciulnița sau Fetești. Cum corigenții nu primeau foaie de drum, venisem la București „cu Nașu” și urma să mă întorc „cu Valentin”. Acestea erau la concurență porecele pentru conductorul de tren care contra a 10 lei accepta studenți fără bilet în tren. Pe riscul lor, dacă se urca inopinat în tren supra-controlul, plătea amenda. Scăparea era să mergi din vagon în vagon și la prima stație să cobori pentru a urca într-unul din vagoanele pe unde deja trecuse „supra”. Stratagema asta nu mai putea fi luată în calcul într-un tren care nu oprea în nicio stație... Făcea trenul amintit fix două ore până la Constanța! Cu o locomotivă cu aburi!... Ce vremuri!

Deci m-am dus la gară, am plătit biletul de peron, și destul de repede l-am remarcat, cu un cap deasupra muritorilor de rând din Gara de Nord, pe Ilarion Ciobanu. M-am grăbit să mă apropiu la câțiva pași în urma sa. Era însoțit de o doamnă „voluptoasă”, cu o imensă pălărie de vară, ceva volănașe, o arătare tipică „la belle époque”. Un geamantan în mână ducea Claris, dumneaei o umbrelă de soare, mergeau la mare, desigur. Au urcat în vagonul 2, iar eu am rămas pe peron, așteptând momentul potrivit să-l abordez pe Nașu...

Spre mirarea mea Claris coboară pe peron și, după ce îl reperează pe Nașu, se duce la acesta și discută ei ceva, din gesturi și din privirile aruncate unul altuia am înțeles că marele actor făcea și el blatul... Ia te uită!... Nu-mi venea să cred, dar nici nu mă puteam înșela. Așa că mă duc la domnul actor și făcându-mă că nu-l recunosc cine este, întreb „Ce-a zis Nașu?” La care acesta se face că nu pricepe întrebarea mea, aproape că mă repede, și se urcă de unde coborâse, în vagonul 2.

Eu, cu un început de regret că m-am pripit să „decodez” greșit limbajul corpului celor doi, mai stau un pic și îl abordez pe Nașu! Care-mi zice să urc la primul vagon, dar să fiu atent, s-ar putea să aibă supracontrol!... Și chiar a avut! Doi civili s-au urcat cu el în tren și au început controlul biletelor... Trebuia deocamdată să trec în vagonul următor și om vedea până la urmă ce-o fi să fie!...

Pe vremea aceea vagoanele aveau la fiecare capăt de vagon o fereștrică prin care puteai să vezi ce se întâmplă pe culoarul vagonului alăturat. Când am trecut în vagonul 2, mă pomenesc în față cu Claris, care ținea tira, să vadă ce se întâmplă în primul vagon. „Vine supra!”, zic eu îngrijorat. „Zău?!”, îmi răspunde calm vocea bine cunoscută. „Ce facem?” „Păi ce să facem?! Urcăm pe vagon!...” Vagoanele de care vă vorbeam aveau și un soi de trepte pe care puteai urca pe vagon. Era un lucru destul de obișnuit vara să vezi câțiva „cocori” călătorind astfel

pentru a nu cumpăra bilet! Eu însă n-o mai făcusem! Și nici nu-mi trecuse prin cap că am s-o fac vreodată! Eram totuși un copil cuminte! N-am avut însă timp să mă sperii ca lumea de ce va urma, căci a urmat o mirare și mai mare. Marele actor făcu pași spre interiorul vagonului, spre compartimentul în care o plantase pe divă! Avea de gând s-o ia cu noi pe tren?! Asta cum ar veni?!... Să vezi ce nu s-a mai văzut!... Din speriat, eram acum mai mult curios!

Dar nu! Ilarion Ciobanu schimbă câteva cuvinte cu cucoana care fuma elegant pe culoar, intră în compartiment și luă din bagaje *Contemporanul*... Perplexitate și mai mare! Va citi pe vagon presa literară?! E nebun?!...

Toate aceste mirări mă făcură să nu-mi dau prea bine seama cum am ajuns sus pe vagon. Am dat să mă așez, dar tovarășul meu mă opri cu un gest colegial, desfăcu ziarul și-mi dădu mie o jumătate, s-o pun sub mine să nu mă murdăresc pe pantaloni!... Ce mai?! Profesionist!

Partea proastă e că așa cum stăteam călare pe vagon și mă uitam pe unde mă urcasem, nu puteam pricepe care au fost mișcările prin care am ajuns eu sus. Iar și mai rău era că nu-mi puteam imagina prin ce mișcări, ale mâinilor și picioarelor, pe ce pun mâna, pe ce pun piciorul, o să revin în tren?!

Tăceam eu, tăcea maestrul, eu, bine crescut, mă făceam că nu știu cu cine mă cocoșasem așa de sus, dar eram din ce în ce mai îngrozit că va trebui să cobor la un moment dat și efectiv nu vedeam care ar fi suita de mișcări necesare. Panica de care fusesem cuprins mă împiedica să gust peisajul ca lumea!... L-am reconstituit de curând într-o piesă, transfigurând aventura de atunci! Era ceva să vezi Bărgănul, de-o parte și alta, în întregul său, așa cum din tren nu poate fi contemplat!...

La un moment dat, altul, ne-am întrebat dacă trecuse de noi supra-controlul!... Ca să fim siguri, zise aceeași voce dogită și totuși puternică, arhetipală ca voce bărbătească, hai să mergem la celălalt vagon, adică să mergem pe coama vagonului 1 și să coborâm la capătul acestuia dinspre locomotivă. Stai să încetinească puțin, adăugă maestrul, parcă grijuliu cu tinerețea mea. Apoi zise hai și ne-am ridicat amândoi. Curentul de aer smulse ziarul pe care-l ținusem sub mine! Maestrul însă puse mâna mai întâi pe ziar, să nu-l ia vântul, și abia apoi se ridică! Din nou n-am înțeles! La ce-i mai trebuia ziarul?!

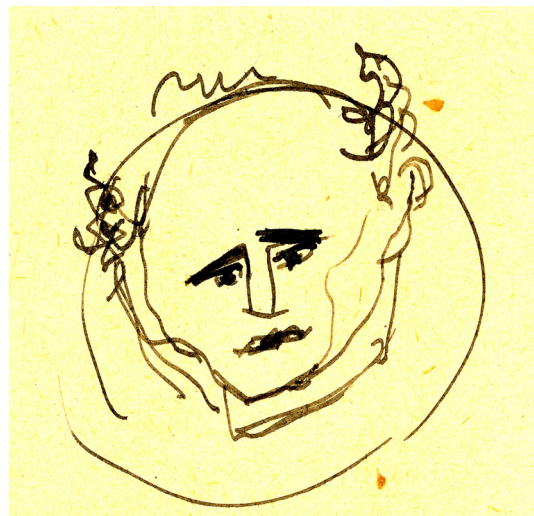
Din nou mirat și intrigat, n-am mai putut să mă sperii de ce făceam: am traversat în lung vagonul, cu pași de matelot pe covertă. Am coborât de pe vagon, am deschis ușa vagonului și am intrat în tren. Și din nou aceeași mirare: cum de reușisem?!

În tren altă surpriză! Am intrat în toaletă, eram cu palmele înnegrite de zgură, ne-am spălat și abia atunci și-a vădit din nou utilitatea *Contemporanul*, jumătatea salvată de Claris: ne-am șters pe mâini de apă, de urmele aventurii noastre...

Ne-am despărțit fără multe vorbe, eu străduindu-mă să mă prefac mai departe a nu-l recunoaște pe marele actor!...

N-am prea povestit această întâmplare. Am aflat ulterior că Ilarion Ciobanu fusese distribuit într-un film important, luase avansul pentru rol, dar nu știu din ce cauză (s-a certat cu regizorul?) rolul i-a fost luat, a trebuit să dea înapoi banii, se nimerise în acea zi să fie falit de tot!... Sau poate a făcut-o de dragul amintirilor, așa cum și eu am mai făcut blatul pe tren și când nu mai eram student, să văd dacă mai ține!... Cu sentimentul că prelungesc anii de adolescență! ...Oricare va fi fost explicația, lui Ilarion Ciobanu nu avea cum să-i facă plăcere să fie recunoscut! Cred că m-am purtat corect. „Par delicatesses”, ar fi zis Rimbaud!

Eu, la rândul meu, nu am arătat cât îmi era de frică. Ideea că mă aleg cu o amintire specială, cam fără pereche de aventuroasă, mi-a dat curajul pentru gesturi de care, altminteri, nu mă simțeam în stare să le comit!...



Apoi, cu trecerea anilor, am cunoscut mulți prieteni de-ai lui Claris. Aveam mulți prieteni comuni cu Claris. Florin Pucă, Păcă, Ahoe, Conți Bărbulescu... Am așteptat să ne revedem din întâmplare și să ne amintim de blatul făcut împreună pe tren, pentru mine de neuitat. Dar întâmplarea nu s-a produs. Regret și azi că nu am provocat-o!...

16 iulie 2017, Buriș

1985: poetul Ioan Alexandru intervenea la Patriarhie pentru preotul Ioan Marcu din Ieud

„Biserica monumentală” cum era numită biserica BUNA-VESTIRE din Ieud, s-a sfințit în duminica din 22 iulie 1984 în prezența a zeci de mii de maramureșeni și înalte fețe bisericești ale vremii.

„Ctitorul moral” al bisericii, cum i se spunea, de fapt ctitor în adevăratul sens al cuvîntului, a fost preotul Ioan Marcu care împlinise cincizeci de ani de preoție și cincizeci de ani de căsătorie.

La sfințirea bisericii au fost prezente înalte fețe bisericești: P.S.S. Iustinian Chira Maramureșeanul, I.P.S.S. Teofil Herineanu, profesorul de teologie Izidor Zăgreanu și marele poet transilvănean Ioan Alexandru.

În timpul toastului rostit, P.S.S. Iustinian Chira Maramureșeanul a spus printre altele: „Sunt credincios neamului românesc și poporului meu maramureșean pînă la bigotism”. Vorbind în fața zecilor de mii de credincioși, Ioan Alexandru a entuziasmat lumea adunată la sărbătoarea de sfințire a bisericii BUNA-VESTIRE.

După unele mărturii, se pare că înainte de sfințirea oficială, în noaptea de 20 iulie spre 21 iulie, a avut loc o altă sfințire cu ritual greco-catolic realizată în taină la care a participat cardinalul Alexandru Todea, cel care-i răspunde preotului Ioan Marcu în anul 1988, de sărbătoarea Învierii Domnului, unei scrisori pe care (e de presupus că) acesta i-o trimisese.

Probabil că și datorită zvonurilor de felul acesta care circulau cu sau fără țintă fiind lansate după sărbătoarea de sfințire, preotul Ioan Marcu e anunțat că va intra în pensie și că-n locul lui va fi trimis alt preot.

Reacționează la astfel de zvonuri, devenite în scurt timp realitate, membrii Consiliului Parohial din Ieud care-i scriu Părintelui Patriarh al B.O.R.

Și cum sorții de izbîndă erau egali cu zero intră-n scenă poetul Ioan Alexandru, căruia i se alătură alți oameni de cultură remarcabili.

Se concep patru memorii de sprijin pentru preotul ieudean. Se poartă corespondență cu acesta descriindu-i-se fiecare pas făcut la B.O.R., fiecare discuție avută cu părintele Teofil ș.a.m.d.

Corespondența aceasta (obținută prin bunăvoința domnului Radu Flaviu – nepotul preotului Ioan Marcu) e excepțională din două pricini. Tactica pe care o foloseau oamenii de cultură ținea de caracterizări, recomandări, semn că aveau influență în fața înaltelor fețe bisericești, și pe al doilea palier, e rezultatul parțial pozitiv. Părintele Ioan Marcu rămînînd pensionar dar slujind în continuare în biserica pe care o construise, episcopia nerepartizînd alt preot acolo.

Mai jos prezentăm corespondența purtată de către oamenii de cultură ai anilor '80 (cei care s-au înhămat și au dus la bun sfîrșit munca de sprijin a unui preot de țară) deoarece e pe cît de elocventă pe atît de pretabilă la “scădere” dacă ne-am apuca să o comentăm ori să scoatem nu-ș ce cuvinte mari dintr-o faptă excepțională de-altfel.

(Marian Ilea)



Nota 2: Profesorul Georgescu (care apare în corespondența cu preotul ieudean Ioan Marcu) este istoricul Vasile Georgescu (student al lui Dimitrie Gusti), născut în Vălenii de Munte, discipol al lui Nicolae Iorga (timp de 13 ani a fost prezent la prelegerile de vară de la universitatea populară din Vălenii de Munte întemeiată de către Nicolae Iorga). Istoricul Vasile Georgescu a redat perioada în care s-a construit Biserica din Șes (Ieud) ca fiind din anul 1699, înainte de invazia tătarilor, și nu din anul 1717 (cum era datată până atunci), an în care a avut loc invazia tătarilor în Ieud. Istoricul Vasile Georgescu a fost director al școlii normale din Câmpulung Muscel, apoi profesor la Liceul *Gheorghe Lazăr* din București, fiind diplomat al școlii superioare de arhivistică București.

Profesorul universitar Gheorghe Focșa, prezent și el în corespondența cu preotul ieudean Ioan Marcu, era la acea vreme director al Muzeului Satului din București. Focșa a fost și el student al lui Dimitrie Gusti.

Profesor Dumitru Șerbu, prezent și el în corespondența cu preotul ieudean Ioan Marcu, a fost paleograf principal la Biblioteca Academiei RSR, a transcris peste 15000 de acte chirilice și a descoperit în arhiva bibliotecii academiei Manuscrisul (Codicele) de la Ieud, aflat acolo din anul 1921. Profesorul Dumitru Șerbu a studiat timp de 12 ani (1962-1974) acest manuscris. Deabia în 14 Ianuarie 1974 l-a scos la lumină într-o prelegere la Academia Română, datându-l.

P.S. Manuscrisul (Codicele) de la Ieud a fost prezentat prima dată în luna August 1921 la expoziția organizată la Sighetul Marmăției cu prilejul Adunării Generale ASTRA, fiind remarcat de către Andrei Bârsan: „ca un volum afumat”, expus de către preotul Artemiu Anderco din Ieud. Andrei Bârsan duce manuscrisul la Academie și-l predă lui Ioan Bianu, pentru Biblioteca Academiei. În anul 1924 Bianu facsimilizează manuscrisul și-l publică, însă datarea acestuia nu s-a făcut atunci deoarece Ioan Bianu a crezut că cifrele anului trecut în manuscris erau litere.

NOTA 3: Într-o scrisoare adresată de istoricul Vasile Georgescu preotului Ioan Marcu (publicată în acest material) aflăm că părintele Teofil (Herineanu) îi spune istoricului „multe necazuri și bătăi de cap am avut cu preotul Ioan Marcu din Ieud”. De asemenea, zvonul care circula și astăzi în Ieud despre biserica Buna Vestire, că ar fi fost sfințită întâi greco-catolică, e datorat următoarelor fapte: SFINȚIREA BISERICII ERA PROGRAMATĂ PE DATA DE 22 IULIE 1984. ÎN NOAPTEA DINAINTEA SFINȚIRII BISERICII, CĂLUGĂRII BAZILIEI DĂNCUȘ SABIN, PRUNDUȘ ȘI UNGUREANU DE LA CLUJ, ÎN FRUNTE CU PREASFINȚIA SA DOCTOR IOAN DRAGOMIR AU SFINȚIT BISERICA DUPĂ TRADIȚIA GRECO-CATOLICĂ ÎMPREUNĂ CU PREOTUL IOAN MARCU.

La sfințirea bisericii au participat și câțiva dintre curatorii de la acea vreme. De notat e faptul că-n Ieud a existat o sancțiune disciplinară dată de Episcopia Ortodoxă

Cluj care stabilea ca ieudenii să nu aibă preoți în sat în 1948-1954 din pricină că nu i-au primit cum se cuvine pe preoții călugări ortodocși. În acei ani n-a existat în Ieud oficial un preot. Dar slujbele au fost oficiate de către preoții greco-catolici în regim de clandestinitate. Preoții au fost următorii: Ioan Dunca Joldea, Chindriș Alexandru Nănașu, Vasile Ciucle, Bota Gavrilă, Hotico Vasile, la care s-au adăugat Sabin Găvril Dăncuș și Grigore Balea (aceștia din urmă fiind hirotonisiți preoți în clandestinitate de către P.S.S. Ioan Dragomir, episcop greco-catolic al Maramureșului).

Episcopia Ortodoxă Cluj numește un preot în Ieud în anul 1954 (expirase sancțiunea!), pe preotul Ioan Marcu, care trecuse la ortodoxie în 1948.

Episcopia Ortodoxă Cluj a considerat că e mai bine să rezideze în Ieud un fost preot greco-catolic.

Preoții greco-catolici din sat care acționaseră în clandestinitate ținând slujbe în “anii sancțiunii” au mers să vorbească cu preotul Ioan Marcu la parohie, în vederea reconvertirii acestuia la biserica greco-catolică. Au avut succes. La actul de revenire au participat preoții Chindriș Alexandru și Hotico Vasile, de asemenea, fostul cîrstnic Nemeș Ioan, împreună cu Balea Ștefan. Revenirea preotului Ioan Marcu s-a făcut, evident, în clandestinitate, dar ieudenii au aflat și au început să frecventeze slujbele religioase ale preotului Marcu. Astfel se explică sfințirea bisericii în cultul greco-catolic înainte de sfințirea oficială din 22 iulie 1984 în cultul ortodox.

ADEVĂRAT A ÎNVIAT!

Mulțumesc din suflet pentru gândurile exprimate cu ocazia Sărbătorii Sărbătorilor aducătoare de haruri pentru mine, pentru fiecare din noi, pentru Biserica Unită, pentru Sfântul Părinte și pentru lumea întreagă. În mod deosebit vă urez o sfință ocrotire din partea Celui Înviat și din partea Maicii bucuriei.

Reghin, Învierea Domnului 1988

*Cu mult drag,
Alexandru Todea*

*Prea Fericite Părinte Patriarh a Bis.ort române
București*

Subsemnații membrii în Consiliul parohial și Comitetul parohial din Ieud, jud. Maramureș, în numele credincioșilor vă rugăm să binevoiți a dispune anularea deciziei de pensionare a preotului nost Ioan Marcu, care să rămână în continuare în serviciu pentru următoarele motive:

- 1) ca să se poată păstra pacea în parohie –*
- 2) am fost păstoriți de dînsul cu dragoste peste 30 de ani –*
- 3) a purtat grije duhovnicească specială față de coconii noștri botezând peste 3600 pe care i-a îndrumat spre viață creștinească și dragoste de patrie –*

4) a păzit parohia cu sectari încât nu avem nici divorțuri și nici concubinaje – la o parohie care numără peste 5000 de credincioși.

5) a condus lucrările la biserica nouă în așa fel că în anul 1976 să reușim s-o clădim din beton și cărămidă, s-o acoperim cu tablă și să așezăm pe turn Sf. Cruce în șapte luni –

La terminare Biserica ne-a costat 5.000.000 lei din donații benevole - dela copii până la bătrâni.

6) Mai avem de rezolvat următoarele obiective:

Repararea drumului de acces la Biserica mon. Istoric Deal

Zidul de incintă la biserica nouă și parc în fața ei

Dorim să clădim o casă pentru expunerea obiectelor mistice: covoare maramureșene icoane pe sticlă și lemn ștergători și alte obiecte.

Pentru realizarea acestor obiective avem nevoie de îndrumarea experimentată a preotului nost Ioan Marcu.

Preasfințit Părinte

Iustinian Chira Maramureșeanu

Au venit maramureșeni de la Ieud, să-mi spună că la ei în Parohie îl au pe părintele Ioan Marcu și nu-l vor tot satul pe un altul.

Cred că dorința lor e curată și ctitorul satului, cel ce a botezat peste 3000 (trei mii) de coconi și cocoane mici, trebuie să fie cinstit pînă la adînci bătrînețe.

Cu sfință dragoste,

Ioan Alexandru

28.I.1985

Sf. Efrem Sirul

București 19.II.1985

Înalt Preasfințite Părinte Arhiepiscop,

Înțelegînd de la colegii mei, pe care i-ați cunoscut la sfințirea bisericii din Ieud, că voiți să-l pensionați pe pr. Ioan Marcu, mă alătur dorinței tuturor intelectualilor care au fondat și conduc Universitatea Populară „Codicele de la Ieud - Maramureș”, și în calitatea care o am de conducător al tuturor manifestațiilor culturale din Ieud și din satele Maramureșului despre care am scris și scris mereu.

Vin acum cu rugămintea fierbinte ca preotul Ioan Marcu să rămînă în continuare la Ieud.

Țin să vă precizez că fără preotul Ioan Marcu, nici n-am fi putut și nici nu vom putea lucra în continuare programul nostru spiritual, care vă face cînst Bisericii și Neamului.

Vă reamintesc că eu am la Ieud „Cartea de aur” a Bisericii prin citirea textului semnat de toți cei prezenți.

Sper să mă înțelegeți și să vă pot mulțumi pentru rezolvarea favorabilă a acestei probleme.

Aceasta este dorința noastră a tuturor intelectualilor legați cu sufletul de Maramureș.

Cu credință creștinească,
Al Dumneavoastră preaplecăt
Prof. Dr. Vasile Vetișanu

Ploiești 21.II.1985

Iubite părinte Marcu,

Vă trimit ceea ce v-am spus la telefon. Almanahul turistic cu două articole scrise de dl. V. Vetișanu, unul despre Ieud, cu rugămintea să-l citiți și să-mi spuneți la telefon cam cîte să vă trimit prin poștă. Costă 20 lei bucata. Îmi trimiteți însă și bani, tot pe adresa dlui Șerbu.

Înăuntru Almanahului sînt copiile după scrisorile trimise arhiep. Teofil. Am fost la dl. Vetișanu noaptea și i-am dictat ca să nu semene cu ale dlui I. Alex. Am ajuns acasă cu un accelerat pe la miezul nopții.

Urmează Memoriul lucrat de mine atotcuprinzător, modificat de trei ori. Mi-a luat mult timp. Secretarului i-au plăcut concluziile, foarte clare. Unele capitole sînt bine prinse, altele mai puțin, dar toate urmărind același țel, activitatea depusă. Monografia va merge după planul acesta, nu al dlui Vetișanu.

Vă trimit și comunicarea dlui Șerbu despre Manuscrisul de la Ieud din 1391 ținută la 14.I.1974. Prin excursie v-am cunoscut, iar prin Manuscris ne-am împrietenit. Aici le-am legat bine, căci „la boli grele, trebuiesc leacuri tari”.

Mîine, vineri, mă voi duce iar la București. Sînt curios să vedem ce-mi spune secretarul, ce rezoluție a pus Directorul și ce-a zis de Memoriu.

Vreau apoi să-i trimit o scrisoare și din partea dlui Focșa, cam ca a dlui Vetișanu, dar că nu se poate face acea casă (muzeu) fără Dv., planul fiind dezbătut de la sfințirea bisericii. Apoi ce material etnografic are Ieudul, peste 100 de covoare, cum n-are nici o comună din Maramureș, etc. etc.

De asemenea, vreau să-i trimit și din partea dlui Șerbu cele 2 xeroxuri, apoi cele 2 foto cînd a ținut comunicarea la Academie și o scrisoare scurtă.

Pe viitor rămîne să mă sunați Dv.

Vă mărturisesc că mă simt slăbit și ars de ger la degete. Prea multă alergătură, frămîntare și nopți albe. Am fost însă conștient că de mine depinde totul. De aceea, n-am ținut seamă nici de zi nici de noapte, ci mereu înainte și sper să fie bine în final, adică în curînd.

Cele cuvenite dnei Marcu,
Al Dv.

Prof. Georgescu

Venerabilul preot Ioan Marcu este un slujitor excepțional al bisericii noastre cu origini străbune.

Cu înțelepciune remarcabilă, cu tact și prestigiul muncii a strâns în jurul său întreaga obște a satului Ieud și alături cu cele două valoroase monumente din trecut, între care, îndeosebi stă vechea biserică Ieud-Deal (1364), cea mai veche ctitorie din seria celor care ilustrează minunat arta lemnului la români, a izbutit să dea în funcțiune, în vara anului 1984, un al treilea monument de arhitectură și artă care marchează prin proporții și valorile estetice o nouă eră în seria monumentelor de cult din patria noastră.

Această faptă este pentru mine siguranța că preotul Ioan Marcu va realiza angajamentul pe care și l-a luat, tot împreună cu obștea – un cămin cultural monumental și un muzeu de artă populară din Ieud, reprezentativ pentru creațiile maramureșene din acest domeniu.

Activitatea sa va ridica în continuare la nivel superior mijloacele de cultură și prestigiul acestui sat, înlesnind în același timp desfășurarea și realizarea unui amplu plan de cercetare etnografică asupra Maramureșului.

Conferențiar
Dr. Gh. Focșa

22.II.1985

Înalt Preasfințite Părinte Arhiepiscop Teofil,

Cu ajutorul lui Dumnezeu am izbutit să demonstrez că Manuscrisul românesc din Codicele de la Ieud a fost scris în anul 1391 și, deci, cel mai vechi document de limbă românească pe care îl avem până în prezent.

Cu aceste preocupări, am ținut să cunosc și satul de unde, în 1921, Codicele de la Ieud a fost adus la Academia României de Andrei Bârseanu, președintele ASTREI.

Pentru mine a fost o încântare să cunosc acest sat cu o spiritualitate românească și creștină, atât de înaltă.

Am asistat la slujba religioasă de la Biserica din Deal (1364) și cu toții am păstrat un moment de reculegere la mormântul protopopului Artemie Anderco (1882-1932) care a fost ultimul păstrător al acestui Codice ce a devenit faima Ieudului.

Cu prilejul vizitelor ce le-am făcut la Ieud, mi-am putut da seama că întreaga spiritualitate a satului, precum și deosebitele realizări în fruntea cărora stă noua biserică ce ar sta cu cinste în orice oraș mare, este inițiată de un grup de intelectuali, în fruntea cărora a stat și stă preotul Ioan Marcu.

Cum munca sa – ca a unui mare dirigor – nu poate fi dusă decât de la altarul unde a slujit 30 de ani, aflând că este vorba de pensionarea sa, sper să-mi îngăduiți ca, la vârsta mea de 82 de ani, să-mi dau părerea că menținerea preotului Ioan Marcu mai departe ca paroh al bisericii unde a slujit până acum, ar fi o garanție că se vor realiza cele ce și-au propus și Monografia Ieudului.

Cum toate aceste realizări se vor face sub înaltul patronaj al Înaltpreasfinției Voastre, sper că nu-mi veți lua în nume de rău propunerea ce o fac.

Cu adâncă plecăciune,
Prof. Dumitru Șerbu

23.II.1985

Ploiești 26.II.1985

Iubite părinte Marcu,

Am respirat ușurat când mi-ați spus la telefon că ați primit copia Memoriului. Două săptămîni m-a fiert, refăcîndu-l de trei ori. Îi mai trebuia încă o revizuire, dar nu mai era timp.

În orice caz, abia acum va vedea pînă: Teo pe cei 7 dascăli, lapidar prezentați de mine, conducătorii Universității, că au fost și sînt alături de Dv. Nu precupețesc nici zi, nici noapte, ca să-i trimit scrisorile de apreciere ale intelectualilor despre Dv., pentru confirmarea afirmațiilor din Memoriu și Concluzii. Lupt pînă la capăt pe linia aceasta, prietenii fiind de acord.

În continuare, am trimis astăzi marți, 26.II.a.c. pînă: Teo, scrisoarea dlui Șerbu cu documentația despre Manuscrisul de la Ieud, plus două poze ce-l arată în aula Academiei, cînd prezenta problema aceasta (14.I.1974), puse într-o carte. Apoi, caracterizarea dlui prof. Gh. Focșa, pe care i-am pus-o în cartea dînsului „Țara Oașului”, ce v-am adus-o și Dv. Amîndouă scrisorile sînt la înălțime. Așa că aveți pînă în prezent patru brilante, rugîndu-vă să le păstrați.

Joi mă voi duce la București. Vreau să trec mai întîi pe la Poligrafie să-i spun Secretarului despre pensie.

Apoi doresc să mă întîlnesc cu dl. Ionescu ca să-i arăt mai întîi copiile scrisorilor trimise. De asemenea, să o citească și pe a mea, care este categorică și caustică și să-mi spună dacă i-o trimit așa sau o modific, dar tot i-o trimit.

Săptămîna aceasta pînă: Teo va avea toate documentele trimise de la București. Săptămîna viitoare aș vrea ca dl. Ionescu să-l întreb la telefon cum se prezintă situația, iar dacă este cazul să-i spună că mă reped eu acolo ca delegat al conducerii Universității, spre a discuta problema Dv. în contextul Memoriului și al Concluziilor.

Deci, sau e de acord cu noi toți în această problemă și va fi pace și-n Ieud și-n Maramureș, continuîndu-ne activitatea culturală și religioasă, sau, dacă nici acum nu va înțelege și va numi alt preot în locul Dv., atunci cereți ancheta Poligrafiei, precum că ați fost forțat să faceți cererea de pensionare. Ancheta se va efectua de Poligrafie, care acum este de partea Dv. În acest caz pînă: Teo s-ar face de rîs.

Să sperăm însă că în ceasul al doisprezecelea va înțelege și va repara greșala.

Cu Dumnezeu înainte.

Al Dv.

Prof. Georgescu

N.B. V-am spus că dl. Vetișanu vrea să difuzați în sat Almanahul turistic pentru articolul dînsului. Sau le procurați de pe la Sighet sau Baia sau îmi trimiteți bani la dl. Șerbu pentru 10 sau 20 bucăți.

Ploiești 4.III.1985

Iubite părinte Marcu,

Confirmîndu-mi telefonic primirea celor două copii de pe scrisorile prof. D. Șerbu și Gh. Focșa, iar mai înainte ale d-lor I. Alex și V. Vetișanu, aveți în prezent patru caracterizări sincere și frumoase, trimise pînă. Teofil. Păstrați-le.

Joi 28 feb. a.c. am fost la București. M-am dus din gară direct la d-ul I. Alex, dîndu-i mapa cu concluziile memoriului (pag.13) și aceste patru copii de pe scrisori. Le-a apreciat și s-a bucurat.

Dînsul mi-a spus însă că l-a întîlnit pe pînă. Teofil cu ajutorul său, pe la jumătatea lunii februarie și l-a rugat să nu numească pe nimeni la Ieud, ca să puteți desăvîrși opera începută. S-a jeluît că i-ați făcut numai amar, că nu i-ați dat niciodată ascultare, că de mult putea să vă pensioneze, dar v-a lăsat să terminați biserica; că a fost mărînimos cu Dv.! Dl. I. Alex, care știa adevărul, i-a spus că toți dorim ca să rămîneți în continuare paroh. N-a mai putut coti și i-a promis că nu va mai numi pe nimeni la Ieud.

În altă ordine de idei, dl. I. Alex era fericit că peste o lună îi va apărea o altă carte de vreo 400 de pagini în care prezintă și Maramureșul, încheind cu sfințirea bisericii din Ieud. Cartea va costa 15-20 lei. Altă bucurie care mi-a spus-o a fost că a primit o bursă din R.F.G., de la Fundația Humboldt, spre a lua parte la niște cursuri de filozofie la Heidelberg, timp de două luni, ci întreaga familie. Crede că va pleca la vară. Apoi mi-a arătat ce a mai lucrat între timp pentru publicat. Astfel, pot zice că D-zeu a dat un mare român și un vajnic apărător al bisericii străbune.

La ora 10 am plecat la Patriarhie. Acolo i-am arătat Secretarului cele două copii ale scrisorilor amintite, fiind de acord să-i trimit și pe celelalte. Secretarul vă admiră acum, văzînd frumoasele aprecieri ale oamenilor de cultură.

Referitor la ceea ce mi-ați spus Dv., anularea cererii de pensionare, a ținut să-mi precizeze că Decizia de pensionare nu poate fi anulată absolut de nimeni, nici de Patriarh, întrucît Dv. ați cerut legal. Comisia a verificat și a aprobat dosarul Dv., tot legal, avînd și vîrsta și anii serviți cu depășiri. Toți din Patriarhie, pe care-i cunosc,

s-au mirat că ați cerut pensionarea, deoarece preoții sînt lăsați să slujească atît cît îi vor ajuta puterile. Le-am explicat însă că ați fost silit să faceți cererea.

Așa că acum sînteți pensionar și veți primi pensia în continuare, rămînînd însă mai departe tot paroh.

Secretarul mi-a mai spus că pînă. Teofil vă va trimite o înștiințare precum că sînteți suplinitor la parohia Ieud. Aceasta este o formalitate și să nu vă speriați, cît timp el nu va numi pe nimeni la Ieud. Discuțînd amical cu Secretarul, i-am spus că noi, cei șapte din conducerea Universității, dorim să rămîneți încă patru ani, adică pînă în 1989 așa cum am scris în Memoriu, ca să mai facem încă o manifestare istorică religioasă, inaugurînd realizările noi și cei 625 de ani. Apoi, vom vedea ce vom mai face! Poate atunci să acceptați numirea unui preot tînăr care să vă convină și să vă simțiți bine, iar casa Dv. să rămînă la fel de primitoare pentru oamenii de cultură de la București, din conducerea Universității, sprijinitori ai bisericii prin Cuvînt direct și indirect.

De la Patriarhie am trecut pe la librării, ducînd mărțișoare vînzătoarelor care mă servesc ca pe nimeni altul. Surpriza: mi-au făcut rost de 15 bucăți „Vasile Pârvan” de V. Vetișanu, de mult epuizată. I-am dat telefon autorului să vină ca să i le dau.

La ora 17 am fost prezent la Uniunea Scriitorilor pentru sărbătorirea a 200 de ani de la Răscoala lui Horia, care la 28 feb. 1785 Horia și Cloșca au fost trași pe roată la Alba Iulia. A prezidat I. Alex care a condus programul. Au vorbit mulți, s-au citit, s-au spus poezii, creații personale, iar în final basul Florei a cîntat cîteva minute un poem închinat lui Horia. A vorbit însă și dl. V. Vetișanu, fiind fericit că i-am găsit 15 cărți. Aici, a venit și dl. Liviu Petraru, invitat de mine. La urmă i-am spus amănunțit despre Dv., dîndu-i dosarul cu concluziile Memoriului și cele patru copii de pe scrisori, spre a face și dînsul una scurtă, exprimîndu-și indignarea pentru pensionare, cerînd să rămîneți în continuare ca paroh, singur.

Mă duc la București să-mi dea scrisoarea, ca s-o expediez, împreună cu o carte despre Japonia. În fine, ultima scrisoare va fi a mea, care le va pune vîrf, pentru același destinatar care mă fierbe de peste două luni, sperînd însă acum să facă ochii mari, ce reprezintă I. Marcu, să-și recunoască greșeala și să vă lase liniștit.

Dumnezeu de ajutor și tot înainte.

Al Dv.

Prof. Georgescu

Nota: Preotul Ioan Marcu a slujit în parohia Ieudului pînă în iulie 1986 cînd a încetat din viață.

Pentru o cultură juridică

Revista *Vatra* este o revistă de cultură. Publică mai cu seamă literatură, critică literară, eseistică, studii de politologie, ideologie, filosofie, estetică. Resimt ca o lipsă generală în cultura intelectualității din România, și nu de acum, interesul pentru cultura juridică, deși se poate observa, fără mare efort, că marile dezbateri de societate din ultimul secol și jumătate au avut loc în jurul unor chestiuni juridice care, firește, exprimă opțiuni ideologice, istorice, sociale esențiale.

O mare parte din activitatea publicistică a lui Mihai Eminescu se concentrează în jurul unei problematice juridice, acordarea cetățeniei unor străini, în mod colectiv sau individual (vestitul art. 7 din Constituția României). Perioada actuală va repune pe tapet acest subiect ardent, fiindcă „marea înlocuire” pe care o evocă demografi europeni, precum și scăderea dramatică a natalității, sunt părți ale unui proces în curs, al cărui aspect juridic (încetățenirea) nu va întârzia să fie sursă de aprige conflicte. De altfel, modificările importante ale legii cetățeniei în România (dubla cetățenie acordată populației maghiare, dar și moldovenilor), precum și extinderea excesivă a drepturilor de redobândire a cetățeniei la trei generații și la persoane care au renunțat de bună voie la cetățenia română, nu au trecut neobservate, chiar dacă presa le cam ignoră.

Petre Pandrea a fost unul din intelectualii români care, nu doar prin profesie ci prin înclinație spirituală, a dat importanță aspectelor juridice. Traducerea cărții unui alt mare jurist român, Aurel C. Popovici (*Stat și Națiune*, București, 1939) i se datorează lui Pandrea. Tot el a publicat două cărți fundamentale pentru bibliografia românească a domeniului, *Filosofia politico-juridică a lui Simion Bărnuțiu*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1935; *Criminologia dialectică*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1945. Ca să nu mai vorbim de reflecțiile juridice și filosofico-juridice presărate prin studiile sale, prin memorialistică și prin jurnalele publicate, mai toate postum (*Memoriile mandarinului valah, Helvetizarea României*).

Se pot da și alte exemple. De pildă, demonstrarea de către juristul Eleodor Focșeneanu a caracterului anti-constituțional, deci ilegal, al proclamării Republicii în România, după abdicarea regelui Mihai în decembrie 1947, de către o Adunare (de strânsură) a deputaților de la București, adunare parlamentară ordinară care și-a arogat, într-o sesiune care a durat 45 de minute, dreptul de a modifica Constituția României*.

Cândva interesul românilor pentru aspectele juridice, identitare, se exprima public în mod acut. Manifestațiile de protest din Ardeal contra Legii Apponyi (1907), care leza grav interesele comunității majoritare din această provincie, au cuprins mulțimile, firește organizate de liderii lor, intelectualii națiunii. Învățămintul în limba

română (maternă) era amenințat și Legea prevedea măsuri al căror scop era maghiarizarea românilor, scop nu doar etnic ci și economic, demografic. Națiunea maghiară în Austro-Ungaria trecea, ca și acum în Europa de Est, printr-o criză demografică.

Perioada comunistă a indus o blazare, o desensibilizare față de aspectele juridice fiindcă regimul, în toate perioadele, a produs uneori legi aparent corecte dar a căror aplicare era deturnată prin practicile politice ascunse, dominante, impuse de P.C.R.

După 1990 interesul românilor pentru problemele juridice a reapărut, dar într-o măsură absolut insuficientă. Asta explică tolerarea unei producții de legi, fabricate de un parlament alcătuit din „cleptocrați”, legi contrare intereselor colective, dreptului internațional și tradițiilor juridice românești. Chiar Constituția României de după 1990 a fost modelată, prin intervenția unui consultant francez, adus cu hârzobul, Robert Badinter, care a implementat un soi de monarhie prezidențială, după model francez, sistem de care România nu avea nevoie, după experiența dramatică a regimului ceaușist. Un sistem care a favorizat supraviețuirea politică a lui Ion Iliescu.

S-a atins o maximă intensitate a implicării cetățenești în domeniul juridic, în dezbaterile recente cu privire la ultima constituție. Dar guvernul a ignorat opinia publică, a blocat accesul propunerilor inteligente și radicale la dezbaterile parlamentare, făurind o Constituție care să permită iarăși manipulări politicianiste în favoarea *cleptocrației* la putere.

Pentru a avea o idee despre imensul efort intelectual pe care l-au depus mii de cetățeni români activi, doritori de a contribui la o reformă reală a situației politice din România, se poate consulta imensa bază de date, bine structurată dar insuficient consultată, organizată și pusă la dispoziția opiniei publice de către Valentin Cojocaru, un om de bine, cetățean francez, fost militar în Legiunea străină:

<http://universulromanesc.com/ginta/tags.php?tag=miscarea+pentru+constitutia+cetatenilor>

Ion Varlam este un om politic român care și-a petrecut adolescența și tinerețea în pușcăriile comunismului kominternist. A plecat apoi în exil, pentru a reveni după 1989 în România ca activist și organizator al Partidului Național Creștin Democrat. A făcut studii de economie la Paris, unde a lucrat până la pensionare.

Consecvent cu luarea de poziție din 2004, exprimată în studiul publicat mai jos, Ion Varlam reia și rezumă situația: «Am susținut și vom susține constant că Procesul de la Nuremberg și denazificarea sunt paradigmele obligatorii ale procesului comunismului și ale restaurării democrației în țara noastră. Ca și ale refacerii țesutului social presupus de existența reală a unei societăți civile. Dar similitudinile și exemplaritatea se opresc și încetează cu precizie când se pune problema responsabilităților.

Într-adevăr, dacă germanii - cetățenii statului care era probabil cel mai democratic din Europa pe vremea aceea - pot fi ținuți ca direct responsabili de aducerea la putere a lui Hitler și indirect responsabili de fărdelegile puterii național-socialiste, românii nu pot în niciun fel purta răspunderea instaurării unui regim de natură criminală impus de o putere străină și a nelegiuirilor acestuia deopotrivă. De aceea, pentru noi, condițiile *sine qua non* ale restaurării democrației în România sunt: închiderea complectă a parantezei comuniste, și eliminarea ei definitivă din viața statului și a societății românești. Astfel statul își va redobândi legitimitatea prin reluarea firului existenței sale istorice din punctul în care a fost întrerupt de ocupația sovietică, care a lipsit națiunea română de liberul exercițiu al prerogativelor sale suverane. » (dintr-un blog pe Internet) (**dan culcer**)

• Focșeneanu, Eleodor, *Două săptămâni dramatice din istoria României. 17-30 decembrie 1947*, Editura Curtea Veche, 2014

• Varlam, Ion, *Pseudo-România . Conspirarea deconspirării*, Editura, VOG, 2004

Ion VARLAM

Necesitatea definirii în drept a totalitarismului

Negocierea tratatului a cărui semnare ar trebui să-i confere Uniunii Europene caracterul de entitate statală și îndemnul tot mai frecvent al instanțelor europene de a organiza Procesul comunismului, readuc totalitarismul în centrul desbaterilor politice. Este vorba, pe de o parte, de a stabili norme preventive, care să-i îngăduie democrației să elimine pericolul totalitar înainte ca el să amenințe drepturile și viața oamenilor, libertatea popoarelor și pacea dintre state. Pe de alta, de a face cunoscute crimele totalitarismului marxist și a-i trage la răspundere pe autorii acestora, așa cum s'a procedat și cu totalitarismul hitlerist după prăbușirea național-socialismului.

Deriva spre noi forme de totalitarism, mai puțin violent și mai greu de circumscris a unora din statele ex-comuniste - precum Rusia, Ucraina, Moldova și România -, de multă vreme anunțată de noi și astăzi recunoscută de majoritatea analiștilor, face ca desbaterea propusă mai jos să fie nu numai importantă dar și la ordinea zilei.

Definirea totalitarismului nu este o problemă recentă. Ea nu s'a putut face la sfârșitul celui de al II-lea Război Mondial, deși caracterul internațional al Tribunalului de la Nürnberg îi conferea acestuia autoritatea necesară pentru a stabili norme de drept și gravitatea faptelor judecate de el justifica enunțarea unor astfel de criterii de identificare, pe care, în împrejurările de atunci, un număr însemnat de state

le-ar fi adoptat.

Cele două cauze ale eșecului din 1946 sunt, 1) prezența stângii și chiar a comuniștilor în guvernele de coaliție din democrațiile occidentale în acel moment, și 2) natura sau obârșia totalitară a două din cele Patru Mari Puteri care constituiseră Tribunalul Internațional de la Nürnberg. Stânga și comuniștii, din solidaritate cu Uniunea sovietică și de teamă ca investigarea faptelor să nu dea în vileag legătura consubstanțială a totalitarismului cu socialismul în genere, au vegheat la ocultarea trăsăturilor definitorii și a obiectivelor fundamentale ale socialismului hitlerist: colectivismul anticapitalist (planificare centralizată a cererii și ofertei, fixarea autoritară a prețurilor etc.); instituționalizarea discriminării ca bază a terorii preventive și permanente (zisă „revoluționară”), care deosebește totalitarismul de celelalte dictaturi; erijarea doctrinei partidului unic în religie de stat, cu caracter obligatoriu și exclusiv. Stânga și-a mobilizat toate mijloacele de propagandă și de publicitate pentru a asigura reușita diversionii, care avea să-i îngăduie să manipuleze din nou opinia publică, așa cum făcuse cu 10 ani mai înainte, cu cacealmaua „antifascismului” care a adus-o la putere și s-a terminat prin coalizarea totalitarismelor împotriva dușmanului comun: democrația. În acest scop, a pus toate fărdelegile hitlerismului, comune dictaturilor socialiste (prigoana politică, teroarea ideologică, generalizarea torturii, exterminarea în masă, etc.), pe seama aspectului accesoriu al acestuia: naționalismul. Făcând din antifascism singura formă permisă de antitotalitarism, stânga a transformat crimele unui socialism particular în mijloc universal de excludere a adversarilor ei de pe scena politică. Trebuie să precizăm, aici, că socialiștii occidentali nu l-au îndreptat niciodată împotriva comuniștilor – singura forță totalitară prezentă pe scena politică a statelor democratice după 1945 –, folosindu-l exclusiv împotriva forțelor politice care s'au distins printr'un antitotalitarism constant și sistematic: conservatorii, liberalii și creștinii-democrați.



Legătura intrinsecă dintre socialism și totalitarism este mereu dovedită de realitățile politice de după 1945. O primă realitate este coalizarea recurentă a socialiștilor cu comuniștii (de toate nuanțele), în numele unui „antifascism” care nu este decât un instrument de șantaj politic, împotriva forțelor democratice, firește așezate la dreapta lor pe scena politică. Cea mai „elocventă” realitate, în această privință, este însă atitudinea adoptată de Internaționala Socialistă de la Amsterdam după 1989, față de partidele social-democrate și de partidele comuniste din spațiul ex-sovietic. Preferințele ei nedisimulate dovedesc cât se poate de clar că, față de obiectivele ei strategice, persecutarea social-democrațiilor de către comuniști constituie o abatere mai puțin gravă decât solidarizarea acestora cu forțele democratice împotriva totalitarismului marxist.

URSS nu putea admite o definire neideologică a totalitarismului, deoarece acest lucru s’ar fi întors împotriva ei, clăsând inevitabil în această categorie propriul ei regim politic. În fine, acest lucru nu-l putea accepta nici Franța. Pentru cei care fac din Revoluția de la 1789 mitul fondator al ordinii republicane de pe malurile Senei și al democrației moderne din Europa, o definire generică și obiectivă a totalitarismului este inadmisibilă deoarece ar avea ca efect incontestabil includerea iacobinismului în această categorie politică. Într’adevăr, astăzi, niciun istoric și niciun politolog serios nu mai poate nega caracterul totalitar, atât al gândirii lui Rousseau - pe care se întemeiază doctrina iacobină -, cât și al sistemului de dominație pe care iacobinii l-au instaurat cu „Convenția Națională”, inaugurând, avant la lettre, 1) regimul partidului unic pe plan intern, și 2) satelizarea („republicile surori”) pe cel extern. Ca să nu mai vorbim de erijarea unor practici ce cad sub incidența codului penal în metode de dobândire și de exercitare a puterii.

Carențele din anii de după război a instanțelor internaționale au fost în bună parte „compensate” de experiența dobândită ulterior de politologii și juriștii din Lumea Liberă, relativ la circumscrierea și combaterea pericolului pe care totalitarismul îl reprezintă pentru libertatea și pacea popoarelor. În Europa Occidentală, științele politice au investigat și stabilit specificitățile totalitarismului iar dreptul public a preluat, măcar în parte, aceste rezultate. Nu se poate nega nici valoarea de model a denazificării Germaniei și a legilor cu privire la lichidarea colaboraționismului din statele satelite ale celui de al III-lea Reich. Definindu-i trăsăturile prin legi menite a identifica manifestările totalitarismului și a-l contracara cu eficacitate, prin mijloace legale, aceste dispozitive, deși insuficiente, denotă voința politică de a preveni repetarea unei experiențe politice nefaste. Dacă statele ex-comuniste vor să fie primite în U.E. ca parteneri egali și onorabili, adoptarea și aplicarea unor astfel de concepte și norme sunt pentru noii membri obligații de neocolit, a căror îndeplinire constituie dovada minimă a sincerei lor angajări pe calea democrației.

În privința definirii și a combaterii totalitarismului, vechii și noii membri ai U.E. dispun de cunoștințe

complementare. În Europa Occidentală, care n-a cunoscut decât unul din cele două totalitarisme ale secolului trecut – și pe acela mai ales sub forma unei ocupații militare, în timp de război - cercetătorii au avut deplina libertate de a studia fenomenul și au produs o importantă „bază teoretică”, pe care o pot acum exploata cu folos colegii lor frustrați din țările ex-comuniste. Experimentarea efectivă a celor două totalitarisme „complementare” de către statele din Europa de Est a adus politologilor, sociologilor și juriștilor din aceste țări învățăminte de natură să circumscrie mult mai precis și mai clar, deopotrivă trăsăturile comune ale totalitarismelor marxist și hitlerist, și aspectele specifice fiecăruia, care le deosebesc obiectiv.

În România, singurul act normativ referitor la lichidarea totalitarismului marxist care a putut să fie adoptat în cursul celor 14 ani care au trecut de la răsturnarea politică din decembrie 1989 este Legea Nr. 187/07.12.1999 „Pentru deconspirarea Securității ca poliție politică”.

Lipsa de voință politică a cercurilor Puterii și incompetența celor care au conceput și redactat proiectul de lege au făcut ca el să nu fie pus în practică decât pentru lichidarea contencioaselor intestinale ale *establishment*-ului comunist, ai cărui membri se folosesc de ea pentru răfuiele personale. Legea, mult mai puțin rea decât pretinde autorul ei inițial, cuprinde unele dispoziții foarte clare, printre care aceea care, în drept, are același efect ca punctul 8 al Proclamației de la Timișoara, îngăduindu-le celor care au voința politică și priceperea necesară să excludă din viața publică persoanele care au făcut poliție politică, o categorie pe care legea are meritul de o contura cu mare claritate.

În România, problemele legate de lichidarea rămășițelor totalitarismului marxist nu se pun în termeni



adecvați cu realitatea și cu rigoarea impusă de circumscrierea și combaterea acestui pericol.

Se eludează realitatea politică, recte faptul că lichidarea rămășițelor totalitarismului marxist este condiția prealabilă a restaurării democrației de care depinde revenirea României în concertul statelor civilizate, de care au îndepărtat-o cincizeci de ani de barbarie. Neținându-se cont de aspirațiile legitime ale poporului român, care, după o jumătate de veac de cazne și batjocură, este însetat de dreptate și de adevăr, se bagatelizează sau se minimizează faptele totalitarismului, se tergiversează adoptarea de măsuri apropiate pentru a elimina rămășițele lui și se amână aplicarea rarelor decizii luate. Se recurge la diverse manevre dilatorii pentru a nu satisface exigențele instanțelor internaționale și ale partenerilor europeni și atlantici în această materie, ascunzându-se totodată românilor conștanța insistențelor acestora.

Lipsa de rigoare a desbaterii ține atât de ignoranța ce caracterizează o intelectualitate pe care „materialismul științific” a redus-o la starea de semi-doctism, cât și ignorarea deliberată sau fortuită a experienței dobândite după cel de al doilea Război Mondial de politologii și juriști din Lumea Liberă.

În vederea abordării tuturor problemelor legate de lichidarea rămășițelor totalitarismului marxist cu seriozitatea și sinceritatea pe care le impune voința efectivă de a închide complex și de a evacua definitiv din viața statului și a societății românești paranteza totalitară, sunt absolut necesare:

Adăogirea la Legea Nr 187/07.12.1999, zisă „Lega Ticu Dumitrescu”, a următorului Preambul, în care totalitarismul și Securitatea sunt definite conform criteriilor stabilite de științele politice și normelor de drept:

Totalitarismul este expresia politică a crimei organizate;

Partidele totalitare sunt asociații de răufăcători deoarece mijloacele la care recurg spre a-și urmări interesele cad sub incidența codului penal;

Regimurile totalitare constau în ridicarea banditismului la rangul de sistem politic, în sensul precis al acaparării puterii de stat de către o bandă constituită în partid unic care folosește crima, jaful și fraudă ca metode de a guverna;

Statele totalitare nu sunt entități de drept public, ci aparate politice de drept patrimonial privat întrucât:

Se întemeiază pe subjugarea majorității de către o minoritate particulară;

Subordonează interesul general intereselor particulare ale minorității care a anexat aparatul de stat;

Constau în confuzia atributivă și patrimonială dintre domeniul public și cel al partidului unic;

Desființează comunitatea națională prin instituționalizarea discriminării și definind-o prin excludere,

în raport cu o minoritate hegemonică («poporul-clasă» al marxiștilor sau «poporul-rasă» al național-socialiștilor).

Poliția secretă a statelor totalitare nu este organ al puterii publice ci aparatul terorist privat al partidului unic. Caracterul ei politic constă în vocația de a supune acestei minorități, prin mijloace ilegale și violente, întreaga populație:

Misiunea poliției politice nu este de a servi națiunea și statul, ci, dimpotrivă, de a le supune arbitrarului absolut al unei minorități;

Poliția politică nu are menirea să asigure securitatea populației și ordinea publică a țării, ci de a folosi teroarea permanentă ca mijloc de conservare a pozițiilor dominante ale unei minorități și de a distruge categoriile umane pe care aceasta le consideră indezirabile;

Caracterul intrinsec criminal al poliției politice constă în funcția sa, de organ specializat în folosirea torturii, a asasinatului, a exterminării în masă, etc., în scopul instaurării, menținerii și consolidării sistemului totalitar.

Având în vedere că actuala orânduire social-politică din România decurge în mod oficial din răsturnarea totalitarismului marxist, în decembrie 1989, și ținând cont de faptul că Legea Nr 187/07.12.1999 este singurul act normativ care consfințește despărțirea națiunii române de trecutul comunist, este absolut indispensabil ca aceasta să fie adoptată cu rang de lege organică. Acest caracter trebuie să-l conserve până la introducerea în Legea Fundamentală a țării a unui Preambul în care sunt enunțate principiile pe care se întemeiază Constituția României, printre care figurează în loc de frunte fundamentarea închiderii complete și a eliminării definitive a parantezei totalitare din viața statului român. Un astfel de text - întotdeauna necesar pentru a justifica adoptarea unei noi constituții - condiționează sine qua non legitimitatea statului, obligatoriu determinată de raportarea lui la orânduirea politică anterioară, prin afirmarea neechivocă, fie a vocației de continuator al acesteia, fie a rupturii cu ea.

Răsturnarea politică din decembrie 1989, materializată juridic de Constituția din 1991, nu are în această privință un caracter explicit, noul regim nedeclarând care este sistemul în a cărui continuitate se situează, nici de unde are intenția să reia firul existenței statale a României. Cele două modele pe care Constituția este ținută să le ia drept referințe pentru a-și defini poziția sunt: cel democratic, a cărui existență a fost întreruptă la 30 decembrie 1947, și cel totalitar, întrerupt la 22 decembrie 1989. *Tertium non datur*.

Pe planul juridic, fără o astfel de determinare, sistemul politic al României va fi reputat ca succesorul cu continuitate al ordinii oficial abolite în decembrie 1989, pe care Constituția din 1991 o înlocuiește de facto, dar nu și de jure.

București - Sighet 5 iulie 2004

(Notă: *Comunicare prezentată la Sighet*)

Maria ZINTZ

Expoziție retrospectivă *Bölöni Vilmos* la Galeria de Artă din Cetatea Oradiei

Expoziția pictorului Bölöni Vilmos, de la Galeria de Artă a UAP din Cetate (curator David Indig), a dezvăluit vizitatorilor opera unui artist în care sunt prezente simbolurile unei mitologii proprii, cu un climat intim ambiguu, uneori ezoteric, fuzionând cu o acută conștiință a nevoii de libertate, instituind distinct un univers pictural original, cu ciudate și expresioniste peisaje, cu jocuri tainice ale unor misterioase păpuși articulate, unde e mereu prezentă recunoașterea scurgerii implacabile a timpului. Regnurile se interferează adeseori, iar metamorfozările generează alegorii și simboluri, într-o pendulare între real și iluzoriu. Lumea ca spectacol, cu vise, cu speranțe, cu temeri, dar și cu o nevoie imperioasă de ascensiune spirituală.



Până în anul 2007, când s-a mutat la Budapesta, Bölöni Vilmos a trăit și a creat la Oradea, participând la expozițiile tematice și la Saloanele anuale după absolvirea Institutului de Artă „Ion Andreescu” din Cluj, în anul 1966. Încă în urmă cu mulți ani observam că Bölöni Vilmos nu s-a mulțumit să redea doar aspectul exterior al lucrurilor, fiind considerat de către cei care îi cunosc opera un căutător autentic de mijloace noi de exprimare, un spirit neliniștit, sensibil, atent și la viața ascunsă a formelor. Și-a început dealtfel activitatea într-o vreme în care în România se manifesta un suflu de libertate (controlată), mai permisiv inovațiilor, pentru a rezona cu noile direcții artistice din Europa. Faptul că Bölöni a fost scenograf la Teatrul de Păpuși din Oradea, începând din anul 1972, și mai apoi și la Teatrul de Stat, cu cele două secții, în limbile română și maghiară, a influențat viziunea sa creatoare, deschisă experiențelor cu nuanțe expresioniste, dar mai ales suprarealiste și ale realismului magic. Putea astfel să pătrundă într-o lume miraculoasă, unde libertatea, visul, imaginația erau suverane. Tocmai capacitatea sa inventivă, hrănită și de

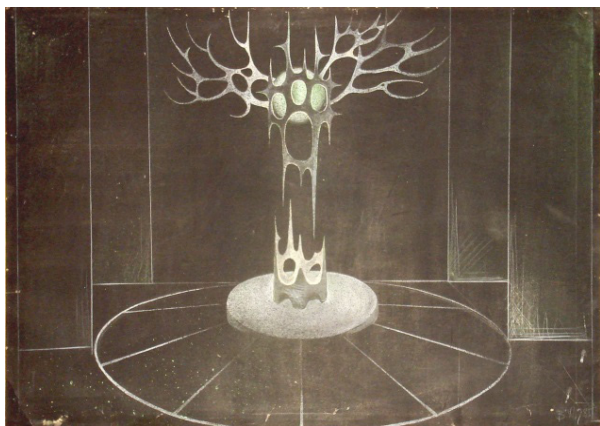
profesia sa de scenograf și de ilustrator al unor volume de poezie, a imprimat lucrărilor sale o notă cel mai ades reflexivă.

Bölöni Vilmos a fost sensibil la contactul cu natura, dar el supunea imaginea unui tratament în care imaginarul, trăirile proprii, lecturile aveau un rol important. Uneori a dilatat pasaje de peisaj sau a scos detalii din contextul lor obișnuit, ajungând chiar la forme insolite. La aceasta se adaugă o fascinantă precizie a desenului, dar în dimensiunea fantasticului. Astfel, imaginile, integrate într-o contiguitate derutantă,



par a se metamorfoza datorită propensiunii romantice a sensibilității lui. În peisajele pictate după motiv, nu se poate vorbi despre o jubilație în fața realității, despre senzualitate în ipostazele sale materiale, despre plenitudinea clipei, pentru că drumul creator trece adeseori prin ipostaze dramatice sau printr-o lucidă luare de distanță față de „realitate”, printr-o deformare, transformare ori sublimare a formei, recompusă sau impregnată de o atmosferă rece, cu luminozități scăzute. Observ astfel că pe Bölöni Vilmos l-a interesat emoția în fața realului, dar el supunea forma unor modificări, amputări, metamorfozări. Adeseori, canoanele spațiale, chiar păstrate parțial sau integral, în viziunea artistului, ne conduceau în locuri „marcate”, într-o lume alternativă, impregnată de nota fantasticului, gestul creator contribuind la instaurarea unei tensiuni în câmpul imaginii. Este grăitoare tentativa artistului de a străbate dincolo de coaja exterioară a modelelor din realitate, printr-o cale a intuiției, printr-o interpretare subiectivă, într-o nuanță lirică. Exercițiul gestual decurgea din efortul de a intui, de a realiza o stare de comunicare cu misterul lumii – o încercare de a capta adevărul prin incantația gestului. Inventivitatea sa în domeniul formei și mai ales libertatea cu care se mișcă într-o zonă extrem de permeabilă între real, verosimil și fantastic, sunt dublate, cum am observat deja, de siguranța desenului, de suplețea lui, adeseori aventurându-se într-un hățiș de curbe repezi, cu trăsături agile și pete fluid întrețesute, ce se configurează într-un tainic univers al fantasticului, iar din ambiguitate rezultă puterea de vrajă a imaginilor și din subtile distorsiuni se naște fascinația lor.

Am surprins la Bölöni Vilmos, cu mulți ani în urmă, o mare curiozitate intelectuală, lucrările sale (chiar și cele de grafică) nefiind simple exerciții, pentru că „improvizațiile” sale erau pătrunse de virtuozitate, ele îndepărtându-se de reproducerea prea apropiată de real ori de reprezentarea în perspectivă clasică. Apela la figurativ, dar motivul primea calități poetice, de simbol, cuprinzând un anume tâlc, mai ales despre fragilitatea vieții, despre moarte. Nu e vorba de asociații insolite de semne, ci de intervenția artistului în ordinea obișnuită a lucrurilor, în direcția transformării realului perceput într-o zonă a poeticului. Mai observ, încă o dată, că pe



creația sa și-a pus amprenta activitatea de scenograf, teatrul, scena, poezia, literatura, fantezia, libertatea creatoare, chiar când artistul recepta semnale și semne conținute și emise de natură, el impregna imaginea cu o atmosferă nostalgică, poetică, lăsând loc imaginației și meditației.

A creat o operă diversă, bogată în sensuri, în care un loc special l-a avut orașul natal Oradea, fiind atras de clădirile vechi, biserici, sinagoga de pe malul Crișului, care poartă pe corpurile lor o întreagă istorie, într-o cromatică în care predomină brunurile, verdele oliv, apărut datorită vechimii lor și nicidecum unul tonic, regenerativ, apoi galbenul lunar. O lume vetustă, în care oamenii sunt mai curând fantomatici, cu biserici care se încovoie sub greutatea anilor, motive care apar și în alte peisaje citadine din Sibiu sau Sighișoara. O întoarcere spre trecut, până la cimitire, ca un omagiu adus celor care trăiau altădată și care acum bântuie cu duhurile lor prezentul.

În ultimul timp, Bölöni Vilmos a pictat cupole de biserici, turnuri cu valoare simbolică, spirituală, alături de care vedem scări, în ideea ascensiunii, ori „zburători”, trupuri subțirite, părelnice, înălțându-se ușor în preajma acestora. Bölöni a preferat să picteze cu puține culori, un verde oliv nuanțat, roșuri de foc, într-o lumină ireală roșietică, ori spectrală, ocruri adânci și, mai rar, un alb opalescent ce sugerează un spațiu în care barierele dintre lumina din fereastră și cea de „dincolo” le-a dorit anulate.

În unele imagini asociază forme naturale în raporturi și dimensiuni ce nu se regăsesc în lumea reală, degajând o atmosferă bizară, în altele, în



notă expresionistă, apar asocieri formale de peisaj într-o lumină de noapte, cu atmosferă fantastică. În numeroase tablouri e prezentă o stare apăsătoare, datorită formelor (supuse metamorfozării), deseori anguloase. Bölöni, ca scenograf, ca iubitor de poezie, a fost marcat de lumea ca spectacol ce se desfășoară pe o scenă mereu schimbătoare, culorile primind virtuți expresive simbolice, care contribuie la atmosfera ireală, metaforică. Chiar și naturile moarte cu flori sunt aduse într-un registru în care și-au pierdut naturațea, viața, părând încremenite, vetuste, ireale. Parcă mereu ne atenționează: *Memento mori!*



Gheorghe Mircea COVACI



Îndreptare

Să nu-ți cerți privirea
când stă atârnată de-o sfoară.
și sfoara ne face
semn discret
cu privirea atârnată de ea.
Atârnamea ne cere
să rămânem în picioare,
verticali în privire,
să arătăm lumii
că putem fi abrupti,
neîncovoiați.
Îndreptându-ne,
vom putea îndrepta și sunetul
ce trosnește ghețurile.

La urmă,
mai albă
decât sânul iernii,
iluminare.

Boală

Unde să mă ascund
de boala aceasta,
vă rog, doamnă doctor,
în ce văgăună
să mă pierd?

Când mă aplec tare,
cobor în vizuini,
întru în șoareci și-n cârțițe,
în greieri luminători,
încerc a licări sonete
printre petale de șoricioaică.

Când simt că nu mai pot
de pământ,

m-ascund în pășări,
încep să ciripesc versuri

Și când mă ia amețeala,
în primul pârau
pe care-l întâlnesc în gând
mă arunc,
mă ascund în știuci,
în crape, bibani,
mimez elegii
pentru poeți trubaduri.

Pământul, cerul,
nu mă mai rabdă,
nici poemele
nu-mi mai suportă
corpul secăt.

Noapte boreală

strâng pulovărul meu negru, tare,
frământare...
Ghem negru crește în mine,
cu despicătura
către despicătura ochilor mei
de brutar vioi.
Atât de ușor,
chiar m-ar putea arunca un copil în sus,
până la beznă.

Nimic
nu se mai desface,
nu se descoase...
Totul se leagă,
crește, crește...

Ce milă poate fi,
iubito,
în atâta smoală?



Adrian RENTEA



Curcubeul

Privește fereastra
a ieșit soarele
câteva raze cad pieziș pe podea
de parcă Dumnezeu a sfâșiat norii
doar atât cât să se asigure că nu ne-am înecat
a ieșit soarele dar ploaia continuă să cadă
instinctiv caut din priviri curcubeul
spre dreapta către pădure
spre stânga deasupra cartierului nou de blocuri
din ferestrele căruia apusul își face oglinzi de foc
nu și astăzi
azi ferestrele
pădurea
toate au culoarea jăraticului stins de ploi
mă întorc spre tine
o mână nevăzută șterge ultima rază de soare
de pe cearceafuri
de pe podele
și atunci
privind la trupul ce mai păstrează vara în el
îmi dau seama că nu am căutat unde trebuia.

Culorile Irlandei

Pictori desăvârșiți irlandezii
au pus ruginiul frunzelor de stejar
în whiskey-ul bătrân precum River Liffey
în berea brună au pus culoarea nopților
pline de taine nebănuite pe țărnul înspumat din
Galway Bay
iar în berile blonde și roșii
cosițele fetelor în a căror priviri
culorile verii joacă în sclipirile de neon ale Dublinului
poeti desăvârșiți irlandezii
poartă în inimi culoarea ierbii de pe coline
cea veșnic verde.

So feel spring

Petalelor albe sângerii ce au nins aleile
le sunt recunoscător
pentru că datorită lor știu că încă văd
sfadei neîncetate în mii de dialecte din țările calde
îi mulțumesc
pentru că datorită ei știu că nu am surzit
sânul tău dezgolit e semn că încă simt
în el pentru o clipă e simfonia primăverii
după mușenia de mormânt
de la căpătâiul iernii defuncte
ce răsună în mine precum detunătura armei unui
sinucigaș
ce a ratat ținta.

Aceasta nu este o reclamă la prăjitura cu mere

Nu toate aripile sunt din pene
cartilaje
ori aliaje
nu toate zborurile au nevoie de aripi
din pene
cartilaje
ori aliaje
câteodată ca să te ridici și să plutești
e nevoie doar de o prăjitură cu mere.

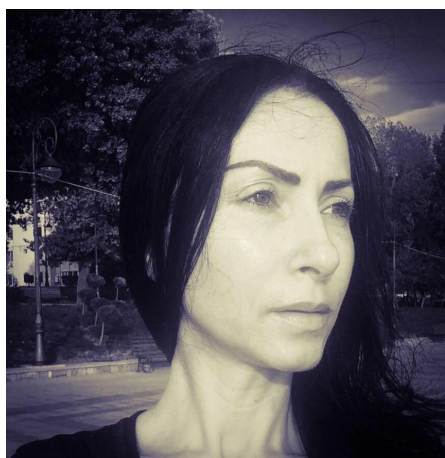
Într-o zi

Într-o bună zi
voi bea un pahar de vin
în New Orleans
un vin roșu în care vor dansa
toate culorile nopții de pe Bourbon Street

de ce tocmai în New Orleans
n-aș ști să spun
nici nu știu de va fi să fie o zi bună
poate va ploua
iar eu îmi voi fi uitat umbrela
în geamantanul dăruit de pomană
după ce am renunțat să mai îndes în el
nimicurile agonisite
hărți
și ghiduri de călătorie

Într-o bună zi
voi bea un pahar de vin
în New Orleans.

Iuliana LUNGU



Undele unui Se(ism)

*Nu trivializați
Demonul Amiezei,*

nu e legendă!

*Omul care suferă
nu-l poți privi.
(Eliade ne spune)*

confuzia
nu e
tristețe

anhedonia.
familia mea
era

praf.
plecasem
de acasă

Copilăria
a fost
începutul.

un tablou:

mai complet,
tata
a fost

mama
era...
nu se cuvenea

să spui.
mama nu
s-a tratat

niciodată!
să vorbești
așa

ceva

era

t a b u.

Lumea:
Nu ești în stare
să te ridici singură?

Nu ai credință-n
Dumnezeu?
noi știm, tratează orice!

depresia
e funcțională,
cu stoicism

fără așteptări!
făcînd ce?
trebuia.

relațiile de
iubire,

u n d e l e u n u i S e (i s m)

Pentru că
alcoolul

(e despre
incapacitate.)

ne-a făcut
săraci,

(fără)
Tatăl meu.

te-am iubit enorm,
bicicletă pegas!

a sorei mele.

anii aceia,
asupra mea

lipsa.

Un tată
alcoolic

O mamă!
tristă,

fără
avertisment.

rațional
e același
rahat

de relație.
Stoi(că)
după

numele Tatălui,
Stoi(an)
eram

fetița seducătoare

pentru supraviețuire

nevoia
de-a fi
protejată.

fără nicio vacanță.

Demonul Amiezei
m-a însoțit
peste tot.

nu mă lăsa

să fac
nimic
fără El.

Apropo, cu tata
nu-mi amintesc
să fi vorbit vreodată.

akedia
acedia
depresia

(tot aia E)

pe scurt,
Nu știi ce te lovește.

te trezești

dimineța,
nu vrei nimic.

să te dai jos din pat
Nu poți,
pur și simplu.

ai o grămadă
de lucruri de făcut,
ei și?

Nu poți,
indiferent
cât de urgente sînt.

Tragi de tine
pînă la baie,
să te speli

nu ai putere
nici apa
s-o deschizi.

Nu vrei decît
să zaci
ascuns

într-o mare tristețe.

turnuri de
cărți
înconjurau

patul.
santinele
de (ne)siguranță.

luam una
cîte una,
mă uitam la ea

prostită,
o așezam
la loc.

noaptea
mă prindea
cu milă

de frica
de-a nu ajunge
în stradă

cîndva.
ratații
trăiesc

în infern,

vă spun!

eram vie
cîteva ore
după cafea.

îmi spuneam:
hai că sînt
bine!

alunecam
din nou
în ceață.

uitam sensul
unor cuvinte,

operațiile
cele mai simple.

Nu mai gîndeam.

absența mă
scăpa de
violența

rușinii
de mine și
familia mea

mă a n e a n t i z a

o impoastore
proastă,
descoperită

într-o lume
perfectă.
nu știam ce să spun.

Doar
înțeleseam

autismul tatei,
tristețea mamei

și sărăcia
stăpîină

pe mine.
toate astea

emoții înghețate.

nu eram ce
păream

calmă,

st(abilă)

obosită de viață,
la 18 (optsprezece) ani

cu tot gunoiul
în mine

înghițit
să pot exista.

Azi văd lumea
după ceea ce simt.

*Nu trivializați prăpastia
dintre omul ce-a suferit
și cel ce vă vorbește!*
(Tot Eliade o spune)

(**Nota red.:** Dintr-o eroare pe care o regretăm și pe care încercăm s-o îndreptăm, poemul doamnei Lungu a apărut trunchiat în numărul anterior al revistei noastre. Îl reluăm aici integral și ne cerem iertare de la autoare și de la cititori.)

