



PONTO

text imagine metatext

ianuarie - martie 2007

Nr. 1(14)
anul V



EX PONTO

TEXT/IMAGINE/METATEXT

Nr. 1 (14), (Anul V), ianuarie - martie 2007

EX PONTO

text/image/metatext

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

Director: IOAN POPIȘTEANU

Director general: PAUL PRODAN

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

Redacția:

Redactor șef: **OVIDIU DUNĂREANU**

Redactor șef adjunct: NICOLAE ROTUND

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

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare și corectură: AURA DUMITRACHE

Colegiul:

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

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

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

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

Revista se difuzează:

- în Constanța, prin rețeaua chioșcurilor „Cuget Liber” S.A.
- în București, prin Centrul de Difuzare a Presei de la Muzeul Literaturii Române
- în Medgidia - rețeauă de difuzare Sorygab Press
- în străinătate, cu sprijinul „Departamentului românilor de pretutindeni”
al Ministerului de Externe

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

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

SUMAR

◆ In memoriam

MIHAI IRIMIA – *Învingătorul de la Pâcuiul lui Soare* (p. 5)

TEXT

◆ Poezie

ADAM PUSLOJIĆ (p. 7)
SORIN ROȘCA (p. 11)
IOSIF CARAIMAN (p. 13)
RADU BĂRBULESCU (p. 17)

◆ Proză

IOAN NEȘU — *Paharul cu apă* (p. 22)
CONSTANTIN CIOROIU — *Femeia leopard* (p. 29)

◆ Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal. Uraganul istoriei. Anul 1941-1944. Bombe și boemă. XII. Inedit.* (p. 38)

◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Cum am devenit scriitor* (I) (p. 48)

◆ Video-clipuri din post-tranziție

LIVIU CAPȘA – *Provincia culturală între realitate și ficțiune; Post-istoria unei... istorii; Turism la Meteora* (p. 51)

◆ Traduceri din literatura română

OVIDIU DUNĂREANU – *Die Prüfung / Încercarea.* Aus dem Rumänischen von R.-F. BARTH (p. 55)

◆ Traduceri din literatura universală

BORIS PASTERNAK – *Poeme.* Prezentare și traducere de LEO BUTNARU (p. 61)

IMAGINE

Reproduceri după „ex-librisuri” din colecția Dr. EMIL BOLOGA (p. I-VI)

IOAN POPIȘTEANU – *Ex-libris* (p. 71)

METATEXT

◆ Comemorări „Ex Ponto”

DANIELA VARVARA – *Brâncuși, poezia pietrei* (p. 75)

◆ Francofonie. Eseu

MĂDĂLIN ROȘIORU – *La nostalgie de Baudelaire* (I) (p. 80)

♦Avangarda și critica literară

PAUL CERNAT – *Perpessicius. Refuzul magistraturii critice. Eclectismul artist al unui „registrator”* (p. 89)

♦Literatura interbelică

BIANCA BURȚA CERNAT – *Lucia Demetrius, cronica unui debut uitat* (p. 103)

♦Interpretări

ELVIRA ILIESCU – *Proza fantastică românească în secolul al XX-lea. Proza enigmaticului* (p. 112)

♦Profil

FLORENTIN POPESCU – *Nicolae Velea* (p. 118)

♦Cronica literară

NICOLAE ROTUND – *Dimitrie Stelaru: Scrieri literare, I, Teatru* (p. 122)

♦Comentarii

DUMITRU MUREȘAN – *Imaginea lumii* (p. 127)

ION ROȘIORU – *Răsturnarea istoriei în parabolă* (p. 130)

♦Lecturi

VICTOR STOLERU – *Liviu Grăsoiu: Emil Giurgiuca sub povara vremurilor* (p. 134)

DRAGOȘ VIȘAN – *Impenetrabila mască de fier a Prințului captiv* (p. 137)

♦Literatură universală. Eseu

ADINA CIUGUREANU – *From Domestic Conformism to Radical Feminism: the Case of Adrienne Rich* (I) (p. 141)

ANDRII-VLAD POPA – *Faust – repere literar-imagistice în opera lui Goethe* (p. 149)

♦Artă plastică. Eseu

ANGELO MITCHIEVICI – *Salomeea în arta românească* (p. 158)

♦Artă. Cinematografie

MANUELA CERNAT – *Imagini cinematografice ale Dunării* (p. 170)

♦Muzică. Jazz

WASHINGTON RUCKER – *Ritmul străzii. Traducere de ROXANA CLINCIU* (p. 176)

♦Muzică. Profil

MARIANA POPESCU – *Dorin Pop* (p. 182)

♦Arheologie

GABRIEL TALMAȚCHI și LIVIU LUNGU – *Cetatea Ulmetum* (p. 188)

♦Istorie

STOICA LASCU – *Seniori ai științei românești de astăzi – istoricii Șerban Papacoste și Alexandru Zub – și vocația libertății și a onestității profesionale* (p. 192)

♦Balcanistică

NISTOR BARDU – *Un manual pentru învățarea aromânei* (p. 197)

Evenimente culturale (p. 202)
Revista revistelor (p. 203)
Cărți primite la redacție (p. 204)

MIHAI IRIMIA

Învingătorul de la Păcuiul lui Soare

În zilele premergătoare Paștelui, din acest început capricios de aprilie, ne-am despărțit de unul dintre marii arheologi ai Dobrogei și ai României, dr. **Petre Diaconu**.

Cine dorește să definească personalitatea sa științifică este uimit chiar de la început de diversitatea temelor abordate de acest excepțional cercetător: în primul rând teme de arheologie și istorie medievală, de asemenea, preocupări de arheologie romană, silografie, numismatică, toponimie, etnografie, preistorie, geografie istorică, istorie politică, militară, economică, demografie, de punere în valoare a unor personalități ale culturii interbelice din Dobrogea și din zona învecinată, pe nedrept uitate, și multe altele.

Petre Diaconu s-a născut la 6 octombrie 1924 într-o localitate de lângă Silistra, într-o familie mixtă: tatăl român, mama de naționalitate bulgară. A urmat gimnaziul în orașul Silistra și studiile secundare la Liceul „Știrbei Vodă” din Călărași. A urmat apoi cursurile Facultății de Istorie a Universității București, pe care le-a finalizat în 1953. Dar încă din 1951, de pe când era student, a fost încadrat la Institutul de Arheologie al Academiei. Aici a lucrat fără întrerupere timp de patru decenii, până la pensionare, în anul 1991.

Petre Diaconu și-a dedicat cea mai mare parte a activității de cercetător studiului realităților istorico-arheologice ale ținutului său natal, respectiv Dobrogea și regiunile învecinate din Muntenia și din nord-estul Bulgariei. Spirit avid de cunoaștere, chiar speculativ în sens pozitiv, cu un temperament pasional, dublat de cultura sa enciclopedică, de o memorie formidabilă și de o mare capacitate analitică, Petre Diaconu a participat la săpăturile arheologice de la Suceava (sub conducerea prof. I. Nestor), Mănăstirea Neamț, Ploiești, București, Lișcoteanca, Porțile de Fier și Coslogeni. Dar cele mai fructuoase cercetări arheologice le-a efectuat în cadrul unor colective complexe din Dobrogea: la Garvăn-Dinogetia, Capidava, Mangalia, Basarabi, Balta Albă, Cochirleni, Nalbant, Niculițel, la Adamclisi. Însă cea mai mare parte a activității de teren și-a dedicat-o șantierului arheologic de la Păcuiul lui Soare, pe care l-a organizat și condus din anul 1956, cu rezultate remarcabile. Grație colectivelor, care

au lucrat aici, sub conducerea lui Petre Diaconu, s-au identificat și cercetat numeroase obiective din toate epocile istorice în sectorul de sud-vest al Dobrogei – la Ostrov, Bugeac, Gârlița, Galița, pe dealul Dervent, la Canlia, Gura Canliei, Izvoarele-Pârjoaia, Băneasa, Satu Nou ș.a. Păcuilui lui Soare a devenit pentru Petre Diaconu a doua casă. În scurt timp, acest loc mirific, cu o natură generoasă și fascinantă prin sălbăticia și unicitatea ei, a dezvoltat un spirit anume, spiritul Păcuilui, caracterizat prin nonconformism, repudierea oricăror constrângeri ori servituți ideologice, deschidere la tot ceea ce este nou (chiar față de unele „erezii” științifice), adversitatea față de rutina de orice fel, toate cu o condiție majoră: orice opinie trebuie argumentată științific. Paradoxal poate, dar tocmai libertățile amintite sporeau dorința de investigare profundă și responsabilitatea arheologilor. Iar când Petre Diaconu le atrăgea atenția tinerilor cercetători că săpătura arheologică este o carte care nu se lasă decât o singură dată citită și, care, pe măsură ce lectura înaintază, ea dispare, rămânând doar mărluria arheologului, ce trebuie să fie cinstită, curată și pe cât posibil exactă, pentru a fi reconstituită prin opera științifică întocmită, nu putea să nu aibă acceptul tuturor.

Opera științifică a lui Petre Diaconu este de-a dreptul impresionantă, prin varietate, număr, calitate, incisivitate, spirit analitic, erudiție, ascuțimea observației și acribie. Petre Diaconu era un exemplu de exigență pentru el însuși, pentru opera sa, dar de o modestie dezarmantă. Când era însă vorba de dispute științifice el devenea incendiar.

La cele zece monografii, sinteze, enciclopedii la care este autor sau coautor și la cele 180 de studii, discuții, note, trebuie să adăugăm alte circa 150 de recenzii, note bibliografice, articole omagiale și comemorative.

A publicat, printre altele, primele două volume ale monografiei arheologice **Păcuilui lui Soare, I - Cetatea bizantină**, București, 1972, pentru care a primit premiul „Vasile Pârvan” al Academiei Române și volumul II – **Așezare medievală**, București, 1977.

Mai amintim colaborarea sa la monografia **Capidava I**, București, 1958, precum și cele două cărți: **Les Petcénègues au Bas-Danube**, Bucarest, 1970 și **Les Coumans au Bas-Danube** aux XI^e et XII^e siècles, Bucarest, 1978, foarte apreciate în lumea științifică românească și din străinătate.

De-a dreptul spectaculoasă a fost identificarea de către domnia sa, pe baze arheologice și numismatice, a unui stat medieval necunoscut până la el, în țara Dristrei” (cf. **O formațiune statală la Dunărea de Jos la sfârșitul secolului al XIV-lea, necunoscută până în prezent**, SCIVA, 29, 1978, 2, p. 185-201).

Petre Diaconu a fost de o generozitate exemplară, dăruit cu harul omeniei și al prieteniei, trăsături specifice spiritelor cu adevărat mari. A iubit cu un devotament fără seamăn partea de sud-vest, de pe malul Dunării, a Dobrogei, devenind un reper fundamental al ei. Inima, sufletul, întreaga sa ființă au bătut în același ritm cu cel al dealurilor, fluviului, oamenilor și orizonturilor necuprinse dintre ape și cer, de aici.

Retras, la cei 83 de ani ai săi, să-și petreacă odihna de veci la Dervent, în fața insulei și cetății de la Păcuilui lui Soare, spiritul marelui arheolog va veghea cu noblețea-i și devotamentu-i, recunoscute, rodul seminței aruncate de el pe ogorul istoriografiei și arheologiei românești.

ADAM PUSLOJIĆ

Drobeta-Turnu Severin, 1 februarie 2006, poate...

Un scurt-circuit sârbo-român

(Fratelui Pavle Lucian)

Bravo tie, poetule român,
pentru că mi-ai dăruit
viața și sufletul tău
ca un 'scurt-circuit
între pământ și cer

între două cuvinte,
sunătoare
nas și fin -

apa Timocului din Dunăre
și valul Mării Negre,
Petar și Mihai...
atunci când plouă
vorbind despre păsări

vezi la Floza...

și vezi la Nichita,

cantă la Vasko -

cum stau lucrurile

pe cerul înțepat ca un joc secund

și - lătuza! Nic!

Adam Puslojic

Puslojic
Adam
na minte!

Purtătorul de lumină din abis

Pentru Nichita

Ah, ce dor îmi este de abis!
Stau aici și privesc spre
umbra fiecărui cuvânt din mine.
Atunci, *unde este viața mea?*
Asta ne-ai spus, mai mult
ca un răspuns, având o mare
încredere în noi, în fiecare dintre noi,
pe măsura arborilor și a ierbii verzi
și a luminilor de altădată, ieșite
din prima și ultima pagină a lumii
în care suntem de mult
trecuți și presupuși ca un fel
de „nemuritori mărunți” ai Domnului
nostru Părinte, prin chipul lui Iisus.
Iar eu, purtătorul de tăcere sau
mai bine spus – Adam, acum
număr atent fiecare strop de sânge
ce-mi cade pe scăfârlie. Ah, ce bine
ne este aici cu tine, Fiule
al tuturor, Tatăl nostru te privește
în ochi. Nu vezi? Nu vezi!

(Din Ploiești, spre București și Belgrad)

Purtătorul de cuvinte

Lui Eugen Simion

Te-ai ținut de cuvânt
și de data aceasta. Nu tu
din tine, din sinele tău natural,
ci tu din El, ce ne este
„susul” suprem, steaua stelelor,
abisul sferelor, apa din piatră
și foc, polul *minus* dar mereu pozitiv
ca raza și umbra sufletului atunci când
cineva pleacă sau cade în sus
cum am mai văzut o dată, chiar direct
în titlul volumului meu de versuri.
(Un titlu care îmi place și acum,
pentru că mă reprezintă vertical
și orizontal ca o privire prin zidul
ce-mi închide și deschide cerul).
De data aceasta, s-a mai întâmplat
ceva încântător: ca un frate mai mare,
tu nu m-ai scurtat la limbă cu foarfeca

ci, dimpotrivă, m-ai încurajat
cu un surâs blând, care mi-a lărgit
chiar și sufletul. *Asta nu uit.*

(Trenul spre Belgrad, 3 aprilie 2005)

Purtătorul de linie și puncte

Lui Mircia Dumitrescu

Să știi bine, Bătrâne Mircia, că AZI
n-am uitat nimic la tine, decât
sufletul din mine și acum plec
acasă doar ca un suflet-schelet
de tine desenat în palma mea,
pe fruntea lată a patriei mele,
adică mama, femeia și fiica...
bucuria, dragostea și frica.
Nu-ți spun mai mult de atât.
Am să-i spun odată lui Ane sau
maestrului Tibi, atunci când tu
vei veni la mine. *Unde?* Oriunde
și pretutindeni. În ceruri și pe
pământ: să știi că *un pământ numit*
România, așa cum a știut Nichita,
se mai află și acolo unde și eu
mai sunt acasă. Acolo unde Timocul
visează Serbia și Dunărea, iar
Marea Neagră a lui Ovidius ne mai
așteaptă cuminte și liniștită.

(Aproape acasă, în trenul din București, 3 aprilie)

Purtătorul de tăcere mai nouă

maestrului Eusebiu Ștefănescu

O port cu mine mereu: o tu, viața
vieții mele (adaosule de Adam –
întreg!) atât de mică și fragilă,
aproape o stafie și o statuie,
o firimitură de lumină, de piatră.
Unde mai mergem noi, Maestre,
cu Ea? Direct la Shakespeare sau
poate spre Eminescu? Ori la Nichita
acasă – cea din Piața Amzei cu fori,
brânză uscată și carne afumată. La Dora
opri la Ioana, icoana noastră mai nouă?
Sau cântăm acolo, spre Cotroceni,
cu Bandac și Nea Mitru Fărcașu, din

frunză și din gură, din albastrul
cerului... sau, poate, totuși, să mergem
în locul acela suspendat în aer curat,
între Teatrul Național și Cimitirul
nostru Bellu? Hai, acolo, bre Bătrâne,
să mai învățăm și noi odată lătratul
de stele, ca un alb de câine!

(Aproape la Belgrad, direct din București-Nord, în ziua de aprilie)

Sunt pământ

(către Adam)

Eu sunt un tânăr
pământ și sunt nebun.
Mama mea, natura
verde și neagră, îmi
spune la fel.

Tatăl meu, Cerul
m-a condamnat
la viață și moarte
(Ori plâng, ori nu plâng).

Dar mai am un frate,
doi, trei, patru... el
și ei îmi spun lejer
și dureros că *nu*
exist. Există pământul
ca până acum. Ah, ah, da,
da, da, da... așa
și este aici, din nou
sunt un pământ.

(București și Belgrad, martie și aprilie 2005)

SORIN ROȘCA

Splendoare la prima vedere

Dintr-o dată
aerul mi s-a tras dinainte
cum iarba
sub copitele mînzului;

cerul s-a prăvălit în genunchi
zornăindu-și stelele
și lumina zilei
s-a prelins într-o candelă;

dintr-o dată
nu s-a mai auzit nimic
până dincolo de mare,

nici măcar ochii mei luminându-se
în puful acelei clipe,
nici măcar umbra țărmlui
agățându-se-n blana amiezii,

ci doar pașii tăi
apropiindu-se,
doar trupul tău despicând liniștea
ca pe-o meduză,
nepăsător dans blond inventat de zei,
înger cu pleoape albastre

Lume într-un picior

Lume a mea într-un picior
cu ochi de viezure
și tentacule apucătoare,
cu femei ascunse în frumusețe
ca-ntr-un dulap al nefericirii,
cu prieteni în formă de iepure
și mirese împotmolite
în inocență și disperare,

lume ghimpoasă,
lume de-a-ndoaselea
rostogolită
printre salcâmi de neliniște,
din creștetul timpului
Glycon
pentru tine se roagă
pe-o miriște;

jur-împrejurul lui
bucurii pitice
și ugerul sterp al stelelor
pentru pruncii născuți în zale;

numai eu,
prins între zile și nopți
ca-ntr-o menghină ancestrală
îmi zvânt la soare cuvintele
ca pe niște piei de șarpe...

Dintr-o vreme fără nume

Stol prin puful dimineții
fete-n alb subțiri ca fumul
îmi încurcă-n joacă drumul
cu un șarpe din mătasea pletelor
blondii,

palma-i fagur cu dulceța
coapselor pe care ninge,
latră lupi de gheață-n sânge,
ceasul scurmă-n jar;

eu le-aștept în pleoapa lunii,
aripă cu frunza rară
dintr-un măr cât o poveste
născocită-n Rai,
fetele cu sâni de-o șchioapă
într-o pasăre-și îngroapă

cheia nopții culcușită-n
carnea lor de bal;

fetele cu ochi de-a dura,
nimfe cu suspinul roată
dintr-o sâmbătă cu poartă
vin prin puful de lumină
să-mi deschidă drum
în iubirea lor de-o vară
despre care nu se spune
fiindcă-i vreme fără nume
într-un ceas de scrum

Epistole din Pont

III

Motto:

*În urbea schioapă a lui Vai
și-Amar,
eu sunt un cod numeric dat cu var!*

Estul își bate potcoava-ntr-un
gard
cu sârăcia mea nichelată
ca un „Harley Dawidson”
sclipind într-o piele pustie de
cetaceu,
eu Țes din cuvinte aripi de fluture
sub greabănul păros al Primăriei
și apăr marea învelind-o-ntr-un
surâs de copil,
dar ca un făcut,
ziua de mâine se naște mereu
măritată
cu anul trecut
cel în formă de câmp minat,
cel în formă de praf și pulbere...

Clipă

Pe coapsa ta cobor la vânătoare
la fel de vinovat cum
zâmbetul pruncului
pe o colină din rai,

noaptea-i lupoaică
prinsă-n lațul iernii
o clipă,
cât împărăția lunii mai

Pașii tăi înflorind liliacul

Erai dusă în sufletul meu
să aprinzi focul,
să urci mușcatele-n geam
și blănuri de tigru să-nșiri
pe-mbușorate podele,
când ultimul ceas al mileniului
încremeni suspendat în noi
ca o pasăre
cu aripi de sticlă;

În lacătul nopții de safir
ți-ai răsucit șarpele neliniștii
și-n oasele iernii porniră pașii tăi
înflorind liliacul;

erai dusă în sufletul meu,
printre ierburi de lapte înălțând
mantia unei stele
până stepei-corabie

Madona pragmatica

Ei nici că-i pasă de șoapte
ori de vântul din nord
și nici măcar de vreo amintire,
luna de-a dura pe roiul stelelor
sau gardul din spatele benzinăriei,
totuna...
Și Doamne, e atât de frumoasă încât
din trupul ei mi-aș face calendar
pentru o mie de ani de iubire!

Ei nici că-i pasă de acest poem,
care-l îngerul meu preschimbat
într-o pajiște crudă cum puiul câmpiei
așteptându-i pașii ca pe Buna Vestire,
dar ei nici că-i pasă de vreo născocire
și Doamne, e atât de frumoasă încât
din zâmbetul ei mi-aș face caleașcă
pentru pierzanie și mântuire.

Amar

... să ardă plopul pe care-i iubeam
alături de tine
și casele înfrunzite din care
plecam plecată de mine
să ardă luminile
ochilor
ce te-au mai dezbrăcat
și pe rug și prin sânge și în flăcăruică
la dragul tău altar de munți și râuri
te-au purtat
să ardă ploaia-n care poți să plângi
și urmele ce te-au adus la mine
mă vreau acum de temere
spălată
ca o bucurie pierdută în preacurata copilărie a
copilei
de puterea ta întrupată.

Uitarea și pruncul

la o mie de ani lumină
într-o peșteră întunecoasă
cu țipătul
am scris
„te iubesc” te
vei naște după ce voi muri
eu,
tu
citește poemul acesta
scrie-mi
te rog
de ce te-am
scris de ce ți-am
scris dar

ca-ntr-o furtună întrebătoare
auzi cum se naște uitarea și pruncul?

Seara lângă foc

„Ai grijă să nu te îneci!” – intram ca vidrele-n
bulboană
nici păsările nici un „Ai grijă să...”
mamă mamă ce frumos în șopote
cântau
păstrăvii!

seara lângă
foc:
„Miroși a cântec
ce gust de libertate are sărutul tău...
Demult, demult
un pește s-a îndrăgostit de o pasăre
de chipul ei cântător și
dacă nu sorbeam eu apa aia metafora sau
cum i-o mai zice
până-i lumea n-aveai tu oglinda asta de
copil. Mă, da' nu te mai saturi! Dă-mi
din măr și mie-o mușcă ce
Dumnezeu!”

Răscruci

du-te la bibliotecă, la cârciumă, la femei, du-te
unde vrei tu, fii
fericită ca o iepuroaică sătulă și cu burta
plină de pui dar astăzi
îngăduie-mi viață; nu-mi sfâșii veșmântul, iov
mă așteaptă în piața orașului, jucăm
pariul la zaruri
ne
legăm
rânile cu rom și
rădem și rădem... durerea cât Dumnezeu
ne umbrește, ard
peste lume secete omenești
noaptea-i legăm lui satan o conservă de coadă
și-un urlet lung prin ceruri... hei,
unde ești?!...

Te-aștept într-un mestecăn

mulțimi-sodome în mulțimi în
unul
rare aure peste silaba sacră

da-ntotdeauna pe strada versului colț cu naturii
așteaptă o sanie departe
munții
albul cu ochi omenești
te-aștept într-un mestecăn iubito în
iubirea dintre *a fi și a nu fi*, dintre
a fi și-a fi și tu nu ești.

decât cerbul mult mai iute aleargă spaimile prin
sângele cerbului, când
geamătul ușor al ciutei tremură frunza
decât spaimile
mult înainte chemarea cea roșie-amețitoare a sângelui,
decât viața și moartea-n lumină-ntuneric-pândire
mai joc jderul noaptea-n brazi raza prinzând
cu dinții strălucind mușcând din ea și iarăși
prada întregindu-se.

Ziua

am cântat să nu-mi fie foame am tăcut să nu-mi fie frig
la cina păsărilor m-am hrănit cu zăpadă oho
se mai întorc vânătorii cu privighetori împușcate în inima mea
niciodată din cerul nostru zborul n-o să cadă –
mai cântă ziua-n cer.

cel nebotezat cu ea va respira-n clipele ei
dar niciodată dar niciodată nu va putea s-o vadă.

Despărțirea

doar viața ostenită a poetului
înțelegându-și strălucirea cum centaurul
cea din urmă dimineată
cea din urmă lance
înfipă adânc în linia frumos curbată
a galopului

doar viața ostenită a poetului
făcând un semn de adio tristului
de departe într-o ceață de amintiri...

topindu-se ca un strigăt.

Moara

părăsite morile orașului
măcinând
ghiocul țigăncii de fum...
(un cuc mi-a numărat anii,
o țigancă frumoasă mi-a ghicit că în curând voi muri)
seară de seară prin birtul docherilor
în vin surâsul rămâne departe de
mincinoasele faruri.
adio vise!
le măcina moara și mai respir
o pulbere de făină amară. atât.
apoi trec steaguri printre steaguri
și-n lume de lume albul se face
negru, urât.

scrisă ești în lacrima mea,
în surâsul meu îmbrăcată... viață-moarte, moarte-viață
te-aștept la nunta unui vers
în ochii tăi să mă văd ca-n
triumghiul Bermudelor din univers.
iartă-mă iubito... te-am iubit
într-un poet au într-un timp
mult prea nedrept de rănit. da,
bătrână durerea în pururi tânăra ta inimă
m-a oglindit.

RADU BĂRBULESCU

Elegie (1)

Doamne, cât te simt de aproape!

Ai pus lângă mine îngerul tău cel mai mic
să-mi amintească de grija ce-mi porți,
îngerul zvelt și cu ochii de aur,
aromește, Doamne,
a cer verde, alge și rodii,
delicate-i înmuguresc aripile deasupra omoplaților
și-un deget mic, subțire, îmi pedepsește
dorul de-a debarca în Paradis!

De ce-ai pus, Doamne,
îngerul lângă mine
și-ntre noi atâta materie,
computerul ăsta și
timpul cel scurt?!!

Elegie (2)

Plouă
îndărătul acestor
pleoape
îndărătul acestei retine,
îndărătul acestei conștiințe înspăimântător de
treze peste cea mai
virtuală dintre lumi –
sub Alpi recreând Munții Măcinului,
faleza,
marea
și pescărușii râzând în hohote,
pe merit,
pe bune...

Elegie (3)

De sus în jos mă privești
tu, înaltă faleză,
eu plajă cufundându-se-n valuri
doar sfârâmătură de scoică și calcar,
doar eu plecând
doar tu ajungând undeva..., acolo!

...Rămân
sfârâmătură de scoică, pietricică de calcar
hilar exponat de muzeu –
o elegie.

Elegie (4)

Nu mă-ntreba în ce loc
se nasc toate cuvintele
veșnic pelerin pe la porțile lor
căutând, întrebând – în fond –
despre rosturile durerii și ale iubirii.
M-au bătut peste degete
cu poveștile proprii
singur rămas cu drumul
între Paradis și Infern,
ambele cu aceeași intrare...

Elegie (9)

Cât să mai cobor,
Îngere?
Cât să mai zbor?
Mi-au căzut de mult aripile,
mie celui născut din
femeie și din bărbat,
poate le voi mai căuta, cândva,
printre straturile negre, de cărbune,
poate la archeopterix!

Cât și-ncotro să mai umblu,
femeie,
până la tine?
Printre-atâtea căi,
printre spini, am pierdut
drumul îngust
către mine...

Elegie (10)

Ah, tăcerea și gerul,
cele de dincolo de buza mormântului,
cum mai deschid ele uși în ziua aceasta de vară,
până-n casa din sufletul poetului!
Cât de mare-i poarta înghețului!
Cât de beznă e-n burta pământului
și cât de afundă-i oroarea disprețului!
Cât de afundat ești, Doamne,
în contabilizarea cărților Judecății,
nu mai vezi că îmi umblă hai-hui
îngerul de pază,
nu mai vezi cum îmi caută inima
ușile de dincolo,
nu mai auzi, Doamne,
nici rugămințile și nici blestemele,
par a ți se fi-nfundat urechile în vata norilor...

Dă-mi, Doamne, îngerul înapoi,
ori trece-mă, înalt și drept, prin porți!

Elegie

Odiseu către Sirenă

Incert, obosit este pasul
pe aceste șubrede punți plutitoare,
prin val ne privesc înfricoșători
monștri acvatici – meduze gigant, polipi, țiparii electrici –
ghețar le sunt ochii și lacomă
gura.
Privirile-mi caută-n zadar, disperate, Steaua Polară,
punct fix, luminos,
pe bolta-nserării.
Rămânem, frumoasă, prin timp,
prinșii Mării
și vântul și ceața ne-nchid, vicios,
periplul
spre casă...

Elegie

Finele balului

Acrit, strepezit către finele
balului vine lumina ca o lamă de brici să-mi
taie amar-neodihna.

Iar mă regăsesc – Doamne! – gol renăscut

în hățișul cuvintelor,
ca o sălbăticiune tremurând
între trunchiuri de verbe,
sub coroane de iambi,
prin boscheți de-adjective!
O fi gură de Rai – o fi drum prin Infern?

Tare mă-mbie poamele tale grele de seve,
mustind de alcooluri,
chefliu înrăit, nepedepsit
petrecăreț prin pădurea de vorbe
sui iar către struguri împins
de-o toană, de-un vânt,
de-o furtună!

Pădure hirsută, nebună,
continuu urcând
din pământ
spre pământ...

Elegie

Ce depărtare

Ce depărtare înnebunitoare
acești câțiva centimetri de porțile Edenului!

Miresmele sale scaldându-mi fața
și lumina aceasta strălucitoare
reliefându-i fructele proaspete,
apa cea rece-a izvoarelor!
Mereu ocolindu-l grădina,
sufletu-mi ce-i sare hoștește gardul,
mereu sfâșiat la distanță
de cerberii tineri...

Iată-mă, Doamne, pierind însetat,
un pas prea puțin de apa
cea vie,
și nici un diavol ori înger ori duh
nu-mi stă alătura, mie!

Elegie

Exil XX

venim
de pe fața nevăzută a lunii,
numai de acolo
puteam aduce cu noi
acest continuu prezent

al timpilor trecuți,
al limbilor moarte sau muribunde,
doar de acolo
puteam veni cu acest mers
– de o ciudată dezinvoltură –
printre obiecte,
deasupra lor, pe de lături –

de aici
cumplita dificultate
de a ne afla, undeva,
o patrie.

Elegie

Tomis

Vis în interiorul unui vis,
matrioșca asta de suflet
rămasă să umble brambura printre
sarcofage și capiteluri
fără să lase pe nisip
nici urmă...

Elegie

Unde-i capătul?

Unde-i capătul disperării, Doamne?
Înspăimântătoare-i noaptea la capătul zilei,
nesfârșite oceanele întunericului,
nici măcar lumina Ta nu răzbate prin albastrul
orbitor al unei zile
de vară
la țărmul Mării pe drept numită cea Neagră –
Cuvântul ce mi-ai împrumutat
nu-mi mai îngăduie să-nviu Galateea
grele-s, de plumb, semnele vârstei pe ființa-mi,
încrestat sunt precum lemnul de răboj
cu semne vinete, hidoase
și limbi de clopot dangănă greu în pieptu-mi.
Deasupra-mi hohotesc pescărușii,
doar batjocura lor îmi răsună-n ureche,
pedepsește-i, Prea Sfinte, pentru ironizarea
acestei bătrâne corăbii,
scoică golită pe-un țărm pustiit,
acum
și-n vecii vecilor...

dă-le, Stăpâne, zborul
cel mai înalt!

IOAN NEȘU

Paharul cu apă

- fragment de roman -

Aurelian Lazăr apăsă brusc pe accelerație, într-un mod aproape ciudat, în tot cazul destul de neașteptat pentru mine și, aș putea adăuga, nejustificat, reușind să-mi provoace un mic dezechilibru. Norocul meu că, din obișnuință, când mă deplasez așezat în dreapta șoferului, mă țin bine de bara de sus.

— Ce faci, domnule? îl întreb eu puțin panicat. Și deodată îl văd clipind, parcă surprins și el de gestul său, parcă până atunci se gândise la cu totul altceva, cu totul străin de comenziile mașinii. Parcă ar fi avut un moment de rătăcire.

— Mi se pare că șoseaua este destul de liberă, încercă el să se redrezeze. Mă gândeam că puteam rula mai repede, mai spuse, ridicând totuși puțin piciorul de pe accelerație, ceea ce-mi confirma că eu avusesem dreptate, iar el una gândea și alta vorbea. Cred că fusese marcat de vreo amintire. Mai târziu aveam să mă conving.

Aurelian Lazăr începuse să șofeze destul de corect, mult mai atent și prudent. Dar ca să nu cadă iar în starea aceea de melancolie, neștiind încă despre ce este vorba, am început să vorbesc, să improvizez o temă. Tocmai parcurgeam o zonă prin care nu mai trecusem niciodată. Deci este logic să afirm că nu aveam nici un fel de relații prin împrejurimi. Dacă se întâmpla ceva cu mașina? Dacă apărea o problemă tehnică? Sau o problemă de sănătate, nu? Se putea întâmpla orice. Aurelian Lazăr era un bărbat în vârstă, cred că diferența între noi era de aproape douăzeci de ani, dacă nu chiar mai mult. Iar oboseala poate avea implicații nedorite asupra unui om de etatea lui deși, când îl priveam, nea Lăzărică, așa îl gratulam noi, cei mai apropiați, părea cu mult mai tânăr. Avea un păr bogat, ridicat peste cap, cu un zulf rebel drept în frunte, ca un melc, înspicat numai, nu alb, un chip prelung terminat cu o bărbie pronunțată, de om energic, gata oricând de acțiune, nas acvilin și nările pronunțate, buzele roșii și pline care se strângeau într-un fel anume, atipic, atunci când devenea deosebit de concentrat. Din cureaua pantalonilor se evidenția un început de burtică, nu prea multă, care, oricum, la înălțimea lui nici nu se observa. Poate chiar îi cădea bine, altfel ar fi fost catalogat drept un slăbănog. Era un tip bine nea Lăzărică și cred că, la viața lui, avusese mare succes la femei. Chiar și când l-am întâlnit eu pentru a perfectă această

acțiune, era în compania unei doamne în doliu despre care gunile rele afirmau că nu era o cunoștință oarecare.

– Ce părere aveți de ploile astea care cad cu o regularitate de ceasornic de la o vreme? De parcă ar fi programate? Nu mai știți nici cum să-ți alcătuiști un program, dacă ai vrea să mergi la o nuntă în altă regiune sau să-ți vezi părinții și neamurile sau să pleci în concediu. Nu mai ai nici un reper. Totul este aleatoriu.

– Se schimbă clima, ce părere să am? Îmi răspunse el pe un ton superior, ca și cum acesta ar fi fost un adevăr conșcut de toată lumea, numai de mine nu. Se schimbă clima, asta este clar! mai adăugă el privind drept înainte.

– E clar! E clar! l-am îngânat. Dar eu știam de la școală că orice schimbare de climă ar produce într-o perioadă lungă de timp, poate chiar în sute de ani, nu într-o vară!

– Ei bine, dar nu trebuie să cădem nici în extrema cealaltă. Cine a spus că se schimbă clima într-o vară? Însă înregistrăm niște semnale de care trebuie să ținem cont. Nu a afirmat nimeni că anul viitor vom avea o altă climă. Dar de ce zici dumneata că o climă se schimbă în sute de ani? Cunoaștem pe cineva care a fost martorul unei asemenea schimbări, care a monitorizat efectiv fenomenul și care poate depune mărturie în acest sens?

– Bineînțeles că nu poate exista un asemenea martor, dar s-a demonstrat științific, s-au efectuat atâtea cercetări... Știți, de exemplu, că și polenul găsit în gheață poate să spună foarte mult din punct de vedere științific?

– Domnule, ca să fiu sincer, și eu am citit multe pe tema asta, sunt mai documentat decât crezi dumneata sau altul, mai ales că eu, ca scriitor, sunt obligat, aș putea spune, să am cât mai multe cunoștințe din varii domenii, aș putea să afirm că sunt o mică enciclopedie, dar descoperirile despre care vorbești, pentru mine, cel puțin, au un mare grad de relativitate. Pe mine, de prea multe ori, nu mă conving. Dar nici nu pot să nu țin cont de ele și să le anulez, întrucât eu nu sunt un specialist în domeniul respectiv. Dar de ce nu ne spun încă prietenii dumitale, cercetătorii, cum au dispărut atâtea mari civilizații, cum au dispărut dinozaurii și cine a făurit acele statui din Insula Paștelui și care a fost scopul ridicării lor...

– Sunt mai multe întrebări care s-ar putea pune, dumneavoastră sunteți un modest, sunt de acord cu dumneavoastră, dar cercetarea, și asta v-o spun ca un om care-și desfășoară activitatea în domeniu, are și ea limitele sale...

– Domnule, părerea mea de simplu și modest observator, este că adevărata cercetare se face în marile laboratoare, acolo unde se cheltuiesc miliarde, iar ceea ce faceți dumneavoastră, iartă-mă, dar n-aș vrea să fiu greșit înțeles...

– Din contră, ai atins problema cheie, problema banilor sau, mai explicit, lipsa banilor. Pentru cercetare nu mai sunt bani. Foarte puțini și când spun „foarte puțini” mă refer la lideri, mă refer la factorii politici de decizie, realizează că o țară care are cercetare azi, va avea mâine foarte puțini bani și se pare că aceștia nu au prea mare putere. De fapt, bani nu au fost niciodată. Acum toată lumea are în vedere profitul imediat. Orice patron, cât câștigă, atâta și cheltuiește. Unii dintre ei se mai ocupă și de dezvoltarea afacerii. Însă câți sunt și ăștia? Dar să investească bani în cercetare, în domeniul care-l interesează, nu am auzit. Se lasă totul pe seama statului, dar statul are și el limitele lui. Și dacă nu are bani, nu ne lansează nici comenzi. Ne descurcăm noi pe cont propriu. Iar când le lansează sunt cu fonduri limitate. Să vă dau un exemplu. Un colectiv pusese la punct o mașină. Nu intru în amănunte. O

asimilase, o îmbunătățise, dar mai avea o hibă. Într-un an, doi, problema era rezolvată. Dar n-au mai rezolvat-o pentru că se încheiase ciclul de cercetare și dacă s-a terminat ciclul de cercetare n-au mai fost nici fonduri.

– Părerea mea, zise Aurelian Lazăr care mă ascultase destul de calm în timp ce eu perorasem un sfert de oră, este că unui cercetător, pe lângă fonduri și susținere, într-adevăr, îi mai trebuie și nițică pasiune și, nu în ultimul rând, o inteligență scripitoare. Părerea mea, ca să continuăm demonstrația și v-aș ruga să n-o interpretați ca pe un sofism, este că, cu foarte puține excepții, între care am onoarea să vă includ și pe dumneavoastră, cercetătorii noștri nu prea dispun de calitățile despre care tocmai aminteam puțin mai devreme.

– De acord cu dumneavoastră, am spus repede și, probabil pentru că nu m-am simțit jignit și că nu am stat pe gânduri și am răspuns prompt, și culmea, aprobându-l, afirmația mea l-a surprins. Deși nu trebuie să generalizăm sau măcar să dăm o tentă de generalizare discuției noastre, am mai completat eu.

– De acord, domnule? Nu mă așteptam la răspunsul acesta din partea dumatăle. De ce?

– Pentru că este logic. Toți specialiștii noștri de clasă, sau majoritatea tocmai ca să nu generalizăm, au plecat afară. Au plecat pentru că aici nu erau plăți. Dar poate nu numai din cauză că nu erau plăți, pentru că mulți dintre ei nu fac cercetare numai pentru bani, dar simțeau că aici nu se realizează, că timpul trece, iar marile descoperiri nu vin. Acum, acolo, într-adevăr, sunt niște oameni care înseamnă ceva. Aș putea afirma că sunt niște repere în știința respectivă. Cei care n-au avut valoare au rămas acasă. Este logic, nu?

– Da, acum înțeleg, dar nu sunt eu îndrituit să trag concluzii într-un domeniu care nu este al meu, care nu mă caracterizează. Însă am o rugămintă, simt că se întâmplă ceva cu mașina noastră, parcă nu se înfige. Nu vrei să te uiți și dumneata după un service, să vedem ce are? Să nu pățim un necaz mai mare!

Discuția nu a mai continuat, dar Aurelian Lazăr se înviorase vizibil și asta era tot ce mă interesa. După numai câțiva kilometri am văzut două cauciucuri atârinate într-un stâlp pe marginea șoselei și, la început, am crezut că este vorba despre o banală vulcanizare, dar când ne-am mai apropiat am constatat că era o improvizație de service. Mecanicul nu avea clienți. Stătea de vorbă cu o blondă la vreo treizeci de ani, îmbrăcată într-un pulover negru și fustă gri închis cu vreo patru degete deasupra genunchiului. Ciorapii de mătase luceau pe pulpele ei rotunde. Nea Lăzăriță s-a schimbat brusc la față. Parcă și uitase de mașină și de ce opriseam noi acolo. A frânat brusc în fața mecanicului, iar eu am coborât portiera și l-am întrebat dacă este posibilă o consultație tehnică. La semnul său afirmativ, nea Lăzăriță a ridicat capota și a ieșit repede din mașină parcă împins de o necesitate.

– Se poate găsi pe aici niște apă potabilă? îl întreabă el pe tânărul mecanic, dar vizând-o mai mult pe blondă, după cum am sesizat eu imediat. Parcă noi nici nu mai existăm.

– Da, domnule, cum să nu? Vă rog să mergeți cu soția mea în spate, avem și aici o chiuvetă, dar este mai puțin igienic, răspunse mecanicul aplecat deja peste motorul mașinii, fără să mai aibă ochi și pentru altceva.

Aurelian Lazăr impunea prin prestanța sa și, urmărindu-l cu ocazia aceastea, mi-am dat seama că în spatele atelierului se afla locuința lor. Problema nu era gravă, dar nefiind mecanic nici unul dintre noi, ne speriasem degeaba. Un simplu jigler pe care individul l-a suflat și l-a rezolvat imediat. L-am plătit

pe om, dar nea Lăzărică întârzia să se întoarcă. Am fost nevoit să-mi fac de lucru cu patronul. Situația devenea puțin penibilă. L-am întrebat dacă afacerea îi merge. Mi-a răspuns că pentru el și soția lui este suficient, că lucrează la negru, declară la fisc doar atâta cât este nevoie și să nu bată prea tare la ochi. M-am interesat apoi de prețul vinului prin zonă, l-am sucit pe toate părțile până când a apărut nea Lăzărică însoțit de frumoasa blondă. Mie mi s-a părut că sunt doi tipi care se cunosc decând lumea. Poate doar mi s-a părut. Sau poate că sunt eu prea curios.

– Dragă, domnul s-a arătat foarte amabil să te ajute în problema ta! Îl spune tânăra mecanicului. Domnul are o mare influență, să știi! Doamne, ce noroc pe capul nostru!

– Da, domnule? Întrebă soțul surprins, parcă nevenindu-i să creadă. Ia uite, domnule! zicea el ștergându-și mâinile cu o cârpă unsuroasă.

– Da, domnule! Pofim cartea mea de vizită. Peste un timp voi fi mai liber așa că putești să mă sunați.

– Domnule, dacă știam, nu vă luam bani! se călna mecanicul neștiind dacă să bage mâna în buzunar sau nu.

– Bani îi i-am dat eu și îi meritați! am intervenit pentru a încheia discuția. Apoi am intrat în mașină. Nea Lăzărică s-a dat și el dus, deși nu se mai sătura privind la blondă și ce nu face o femeie când se știe admirată. Ne-am luat la revedere făcând semnele de rigoare și am pornit.

După un timp, în care mi-am pus mai multe întrebări în legătură cu nedumerirea mea, văzând în același timp și tăcerea lui Aurelian Lazăr, dar și aerul acela de om căruia tocmai îi izbutise o afacere, se vedea satisfacția pe fața lui, n-am mai rezistat curiozității și l-am întrebat, chiar cu riscul de a face impresia unui om care gândește mai încet:

– Maestre, spuneți-mi și mie, pentru ce v-a trebuit un pahar cu apă? Chiar vă era sete? Știam că nu luați medicamente sau poate că mă înșel eu.

– Nu iau medicamente, îmi răspunse el pe tonul cel mai serios, pentru ce să iau medicamente? Mă simt foarte bine! În urmă cu vreo două săptămâni mi-am făcut analizele și sunt sănătos ca un taur. Știi ce e aia să te simți ca un taur?

– Și atunci, am insistat eu, să nu-mi spuneți că ați mâncat pastramă de pește aseară și vă era sete?

– Nu-mi era sete, mi-a răspuns el enigmatic. De ce să-mi fie sete? Domnule, asta își râde de mine, m-am gândit eu, dar domnul Aurelian Lazăr a continuat:

– Însă era singura modalitate de a mă afla singur câteva minute cu fata aceea superbă. Pe moment nu am fost în stare să găsesc altă soluție. Singurul necaz este că am fost nevoit chiar să beau acel pahar cu apă. Tortură, nu altceva!

– Și?

– Acum nu s-a putut, a fost ceva foarte din scurt, dar la întoarcere este aproape sigur. Treaba este coaptă. Fata se simte singură și este sigură că nu are nici o vină, și că nu merită o asemenea situație. Am făcut schimb de telefoane.

– Am văzut!

– Ai văzut, ce-ai văzut, domnule? a zis el râzând. Cartea de vizită a fost cu totul altceva.

– Dar afacerea?

– Care afacere, domnule? Nu mai rețin care era problema, nu eram atent

și apoi, în probleme de afaceri, eu sunt atent doar la ceea ce mă interesează pe mine.

– Domnule Aurelian Lazăr, vă invidiez! am spus eu sincer.

– Domnule, la viața mea, nu că mi-au plăcut femeile, asta e puțin spus, domnule, eu nu am fost un simplu afemeiat, eu am fost un curvar, domnule! N-am iertat nimic! Dacă Napoleon spunea că rolul femeilor este de a mobila un salon, eu am făcut un pas mai departe și le-am dat un rol activ, le-am învățat să guste clipa, le-am pus în valoare, domnule!

Îi priveam din profil chipul său leonin, cu un zâmbet larg, de satisfacție, care-i arăta doi dinți mai albi decât ceilalți, puși de curând. Zâmbea, iar moțul din frunte ca un melc parcă tremura.

– Asta vrea să ne oprească! zise el fără să mă privească și atunci am văzut în față mașina poliției. Am văzut și polițistul care ne făcea semn cu bastonul să tragem pe dreapta.

– Asta ne mai trebuia! zic eu. De obicei, mie îmi place să-i cunosc, dar să nu am de a face cu ei.

– De ce, domnule? Avem timp berechet. Este ca și cum am fi în grafic. Și așa aveam în intenție să te invit la o cafea. Mai ales că acum vă sunt și dator. Aaa, cu mecanicul? Domnule Aurelian Lazăr, dați-mi voie să recunosc că eu nici nu mă gândeam că dumneavoastră monitorizați chiar totul. Cred că ar trebui să fiu mai atent cu dumneavoastră, adică să mă dezvelesc cât mai puțin!

– Domnule, mie nu-mi plac datoriile! De nici un fel, de nici o culoare! Nu le iubesc! Eu, ca și Marquez și femeile mi le-am plătit. Întotdeauna! Chiar dacă nu cu bani întotdeauna, dar cu o atenție, cu o invitație la un spectacol... Dar acum să vedem ce vrea individul ăsta de la noi. Și coborî geamul...

– Plutonier major Turturică! Vă rog actele dumneavoastră la control!

– Anato! France! zise Aurelian Lazăr și numai atunci înțelegând că omul era bine dispus și voia să se distreze puțin. Numai blonda era de vină și gândul la ce va să urmeze.

– În acte scrie „Aurelian Lazăr”, zise nedumerit polițistul ridicând privirile spre noi.

– Da, domnule, aveți dreptate, dar eu m-am prezentat cu pseudonimul meu. Nu știam că nu am voie.

– A, este și el cu dumneavoastră? se luminează polițistul pricepând. Este domnul din dreapta, nu? Acum înțeleg. Pofțiți documentele. Mai am o singură rugămintă. Vă rog să coborâți pentru un test de alcoolemie!

– Adică eu să cobor și să suflu în chestia aia...

– Da!

– Domnule, eu sunt om serios! Dați-mi amendă, luați-mi carnetul, dar eu refuz să suflu în instrumentul ăla. Nu pentru că aș fi consumat băuturi alcoolice, eu sunt un om suferind, domnule, eu iau câte un pumn de medicamente odată, domnule! Dar mă gândesc că cine știe cine a suflat înaintea mea, mai îmi trebuie o pacoste, n-am eu destule, domnule? Nu este recomandat din punct de vedere medical! Este ceva contra naturii, domnule!

– În cazul ăsta, va trebui să încheiem un proces verbal de contravenție, zise polițistul calm.

– Dar dumneata n-ai voie să bei o sticlă de vin după terminarea programului? și domnul Aurelian Lazăr mă privi complice pe mine, ca și cum eu aș fi putut să comentez ceva...

- Ba da! zise polițistul după un timp necesar de gândire.

- Ia dumneata bancnota asta! spuse domnul Aurelian Lazăr scoțând la vedere portmoneul burdușit.

- Puneți-o dumneavoastră în agenda asta! mai zise polițistul zâmbind șagalnic. Vă mulțumesc și drum bun!

- Și noi vă mulțumim! zise Aurelian Lazăr serios și pornirăm. Ai văzuț, domnule, ce polițist de treabă! Și înțelept! S-a ferit să-și lase amprentele!

Apoi, după un timp, privind în oglinda retrovizoare:

- Tipul a și plecat. Și-a schimbat locația! În fond și-a îndeplinit misiunea. Asta și urmărea. O avea și el vreo amantă, se duce cu o sticlă de vin pe care o s-o bea tot el, dar se cheamă că a făcut impresie, că nu s-a dus cu mâna goală.

- Dar asta înseamnă că nici nu se aplică legea pe aceste meleaguri mioritice! am comentat eu.

- Domnule, dumneata mă faci să zâmbesc, dacă mă pot exprima astfel, păi cum să se aplice legea aici, domnule, nu vezi că sunt numai păduri de jur împrejur? Așa atacau și haiducii pe vremuri, la drumul mare, dar tot în pădure. Ca să li se piardă urma mai repede. Nu s-a schimbat nimic, în afara mijlocului de deplasare. Aia călăreau fiecare câte un cal, asta călărește câteva zeci odată, n-ai văzut ce Opel avea?

- Da, ca să fugă mai repede după hoji! am zis eu amintindu-mi de un articol din presa centrală.

- Ce aveți, domnule, azi? Sunteți într-o stare de spirit deosebită, demult nu v-am mai văzut într-o pasă așa de bună! Dar să nu intrăm în amănunte, că nu suntem noi cei aleși care trebuie să facem o revoluție! Alții sunt născuți pentru așa ceva!

- Și totuși, nu înțeleg!

- Ce nu înțelegi, domnule, chestia cu hoji? O să discutăm altădată și atunci o să adâncim problema. Acum să-ți spun ceva apropo de testul acela pe care voia să-l facă individul cu mine.

Apoi tăcu un timp, ca și cum ar fi vrut să-și adune ideile. Îl observam profilul serios, concentrat, dar nu la drum, ci la ceea ce avea să-mi spună.

- Domnule, începu el, eu m-am gândit la aspectul acesta de multă vreme, nu este acum pentru prima dată. Domnule, se întâmplă în momentul de față două evenimente sau, mai bine spus, ești pus în fața a două situații complet diferite, dar identice prin primitivismul lor, prin modul în care sunt cultivate, deși într-un caz are conotații adânci, vechi de secole, iar în celălalt este un produs al tehnicii de ultimă oră, o așa-zisă tehnică, aș mai completa.

Și am să vă explic despre ce este vorba. Cu ocazia diverselor sărbători ne intră în casă preotul din parohia căruia suntem arondați. Nu mai pomenim tot tipicul, fiind, de altfel, atât de cunoscut. Te închini ca orice credincios de bună credință, indiferent dacă ești credincios sau nu, doar nu poți să iei o poziție de prost ca la o ședință de partid, cu alte cuvinte intri în jocul preotului pentru a se păstra tradiția, iar Sfinția Sa îți întinde icoana ca să o săruți. Această icoană poate avea o vechime mai mare sau nu, poate avea o valoare deosebită sau nu, de cele mai multe ori însă, este o reproducere, o simplă fotografie înrămată. Așa cum spuneam, obiceiul este vechi de secole, dar noi am pășit în secolul XXI, iar preoții sunt școliți și ei tot în vremurile noastre. Știi și ei ce este igiena și ce nu este. De aceea nu înțeleg de ce te privesc așa mirați când te eschivezi, te rog să observi nuanța, nu refuzi, doar te eschivezi și nu te apropii prea mult de obiectul de cult. Ce altă cale de a transmite o boală este

mai facilă decât aceasta? Dacă înaintea mea tocmai a pupat-o unul bolnav de plămâni sau o prostituata?

Și n-aș vrea să ducem ideea mai departe și nici să facem speculații, care, pe fond, s-ar impune.

Al doilea caz se referă tocmai la obiectul polițistului pe care eu trebuia să-l introduc în gură și să suflu în el. Este adevărat că rezultatul afișat pe ecran este corect și nu suportă nici un dubiu, dar nu înseamnă același lucru ca și când ai săruta icoana?

– Poate și mai grav! am adăugat eu.

– Domnule, zise domnul Aurelian Lazăr după un timp, ori că am băut paharul acela cu apă, ori că este o autosugestie gândindu-mă la sticla de vin pe care i-am dăruit-o polițistului, cred că trebuie să ne oprim puțin într-o parcare.

Femeia leopard

Orașelul M., stațiune turistică maritimă, avea o existență împărțită în două mari perioade, una scurtă, corespunzând lunilor însorite, alta mai lungă, corespunzând anotimpului rece. Economia locală se bîzua pe câteva hoteluri, pensiuni, sanatorii balneare, un mic port de agrement, o cherhana, mori, o topitorie de în, ateliere meșteșugărești, comerț de stat. Diferența dintre cele două perioade ale vieții urbei era abruptă, ca aceea dintre zi și noapte. Anotimpul călduros, o explozie de lumină și culoare, atrăgea lume din toate zările, lume mondenă, subțire, alcătuită din cohorte de plasticieni, actori, muzicieni, scriitori, regizori, cineaști etc., lume venită aici să se prăjească la soare, să se distreze, să se inspire. Tot vara, soseau în M., cu o consecvență măsurată în decenii, arheologi, paleontologi, speologi, mineralogi, fiindcă orașul se afla așezat pe vatra unei vestite cetăți antice, iar împrejurimile erau renumite pentru numeroasele peșteri, izvoare termale, sulfuroase și curiozități geologice. În anotimpul rece, odată cu plecarea ultimilor turiști, a personalului sezonier, a oamenilor de știință, peste urbe se așternea tăcerea, dar tăcerea aceasta, de altfel specifică tuturor orașelelor de provincie, era aici, din pricina contrastului cu zarva estivală, mai apăsătoare, mai vâscoasă ca oriunde. Vara, localnicii se pierdeau în mulțimea străinilor, se bucurau cu ea, dușmăniile, urile cădeau în uitare ori se atenuau, se netezeau. În lunile reci însă, oamenii se pomeneau, brusc, față în față, se ciocneau nas în nas, iar urile, resentimentele se redeșteptau, se manifestau cu și mai mare furie. Bărfele, zvonurile făceau deliciul coconetului și nu numai.

La sfârșitul unei veri extraordinar de fierbinți, aluritoare, mult prelungite, printre puținii străini rămași să mai prindă câteva zile de soare, putea fi văzută, plimbându-se seara, adesea și noaptea, o doamnă distinsă, tânără, frumoasă, îmbrăcată excentric, dar cu gust, ca actrițele, ținând de zgardă un dulău cu priviri rele, suspicioase, rasa boxer german. Dar lumina sezonului estival se stinsese demult. Începuseră ploile și cețurile groase, apoi se stărniseră vânturile reci din nord, iar doamna cu dulăul nu părăsise urbea. Acum purta o haină din blană de leopard, unică în oraș, probabil vreo moștenire de la o rudă bogată ori cumpărată din străinătate. Se plimba singură, numai cu dulăul. Ziua n-o vedea nimeni și nimeni nu-și

amintea să fi schimbat o vorbă cu ea. La început, localnicii s-au mulțumit doar să observe insolitul personaj, apoi și-au pus întrebări și, negăsind răspunsuri, au purces să țeară legende, să iște zvonuri, să înnoade bârfe. Misterul femeii cu haină de leopard era adâncit și de faptul, inexplicabil pentru mulți, că soțul ei, renumit artist fotograf din Capitală, cum susținea directorul casei de cultură, și el fotograf amator, se stabilise definitiv în M., orașel uitat de lume opt luni pe an. Cuplul locuia într-o casă veche de la periferie, naționalizată, nelocuită multă vreme din pricină că se dărăpănase, ce aparținuse unui grec strămutat. Fotografii o reparase cu banii lui, o investiție serioasă. Își amenajase un laborator dotat cu instrumente scumpe, sofisticate. Se știa că participa la saloanele de artă fotografică din București și din străinătate. Organizase o expoziție și în M., la casa de cultură. La deschidere, lumea s-a îmbulzit s-o vadă, dar dezamăgirea a fost mare: omul părea obsedat de copaci singuratici, uscați, cu scorburii hâde și crengi scheletice, înfipte în cer, în mijlocul unor câmpii arse de lumină, de crânguri desfrunzite, de locuri pustii. Nu înțelegeau nimic. După trei zile, expoziția a fost închisă. Fotografii avea și o altă pasiune: vânătoarea. Colinda împrejurimile, pline de sălbăticiuni, îndeosebi păsăret. Vara dispărea, nu-l vedea nimeni. Se deplasa cu autoturismul propriu, un „Opel” de dinainte de război, uzat, dar funcțional. Doamna nu lucra, nu avea serviciu, adică. „Serviciul ei este să plimbe dulăul” ziceau gurile rele. Acest cuplu ciudat nu a fost văzut de nimeni împreună, picând parcă în M. pentru a sfida, a crea derută, a lăsa neliniști.

Singurul eveniment important, cu alură, mondenă, al apăsătorului anotimp rece, și acesta așteptat numai de neveste și domnișoare, era sosirea lotului național de ciclism. Cum șoseaua largă, bine asfaltată, ce făcea legătura țării cu litoralul sudic nu mai cunoștea, acum, traficul verii, fiind aproape necirculată, forurile sportive au decis ca, vreme de o lună, lotul național de ciclism să cantoneze în M. și să se antreneze pe această șosea. Ciclismul românesc obținuse rezultate remarcabile, iar cicliștii deveniseră eroi, în frunte cu liderul lor, Al. Noiceanu, medaliat de mai multe ori cu aur la concursurile interne și internaționale. Ce-i drept, locul nu putea fi decât ideal pentru antrenamente de ciclism. De ani de zile, lotul, începând cu jumătatea lunii octombrie și terminând cu jumătatea lunii următoare, făcea spornic popas în M. Numai că spornicia aceasta se manifesta nu chiar spre slava sportului: băieții trăiau, o lună întreagă, un adevărat delir sexual. Îndată ce internaționalii soseau în urbe, femeile – mai puțin domnișoarele și mai vârtos nevestele – tăbărau literalmente pe ei. Urma o nebunie erotică, de parcă ar fi fost sfârșitul lumii. Spectacolul cicliștilor ce săreau pe fereastră la sosirea soților, îmbrăcați sumar sau deloc, în miez de noapte, devenise o obișnuință. Se auzeau adesea focuri de armă, mulți încornorați fiind militari, milițieni, paznici ori vânători. Tufșurile și coclaurile se cutremurau de vânzoleala perechilor îmbârligate, iar strigătele și icnetele de plăcere se coagulau într-un concert straniu. Autoritățile locale, înspăimântate, sub presiunea opiniei publice, reprezentată de babe și soți, au încercat să curme, cumva, dezmățul, însă lotul cicliștilor se afla sub protecția unui mare demnitar de la centru, fan al acestui sport, care considera că reclamațiile privindu-i pe medaliați sunt doar niște aiureli. De bună seamă, cei mai revoltați de prezența cicliștilor erau soții. Și deoarece chestiunea aceasta dura de ceva ani, au început a apărea și copii ce nu semănau cu tați legitimi, cum remarcău bârfitorii, dar cum, cu disperare observau înșiși tații. Viața multor familii din M. cunoștea un adevărat coșmar: certurile domestice, iscate de soți

geloși, degenerau adesea în bătăi, în geamuri sparte și, noaptea, din dosul ferestrelor iluminate, străbăteau până târziu, urlete și vaiete. Și culmea, cu șeful lotului părea a se zbenguî însăși misterioasa doamnă cu haină din blană de leopard. Această împrejurare înțețea, paroxistic, ura cetățenilor, îndeosebi a cetățencilor împotriva ei. Nu puține femei i-ar fi scos ochii ori ar fi ars-o de vie, dacă le-ar fi stat în putință, căci șeful lotului se întâmpla să fie și un tip prezentabil. Ura era întreținută și de faptul că cei doi păreau a avea o legătură ceva mai solidă, ei plimbându-se, nopțile, prin urbe ore întregi, ea îmbrăcată în vestita haină de blană, cu dulăul de zgardă, el într-un splendid costum sportiv, marfă străină. Însă clevetitorii vor avea de forfecat un eveniment, care va stârni nu numai neagră satisfacție ci și uimire, spaimă, perplexitate: într-o dimineață, șeful lotului a fost găsit, tocmai la capătul digului de larg al micului port, fără suflare, prăvălit printre blocurile de beton. Cadavrul a fost descoperit de niște copii veniți la pescuit. Miliția și doctorul urbei au putut constata, în mod provizoriu până la expertiza medico-legală, faptul că moartea îi fusese pricinuită marelui sportiv de un animal, fiindcă omul avea urme adânci, ca ale unor ghiare și ale unor colți, pe obraz, pe gât și pe piept, până la abdomen. Chemat în grabă un doctor veterinar, prieten cu șeful miliției, a examinat cu mare atenție rănila și a spus, privind undeva, absent: „Sunt urmele unei neobișnuit de puternice lovituri de gheară și ale unor colți ce aparțin unui animal foarte mare, oricum nu unui câine, de exemplu”. Și plecă tulburat...

În timpul anchetei, ce avea să dureze, comunitatea din M. fierbea ca într-un cazan. Zvonurile căpătaseră dimensiuni grotesti și oricâte nuanțe aveau, toate vizau un singur personaj vinovat de moartea marelui ciclist: doamna cu haină de leopard. Majoritatea zvoniştilor, de fapt, zvonistelor, femeile fiind cu adevărat îndurerate de eveniment, considerau că ghiarele și colții animalului ucigaș nu puteau fi decât ale dulăului fioros al odioasei doamne și că, desigur, veterinarul se înșelase. Unele cucoane puteau jura, admind totuși concluzia veterinarului că nu poate fi vorba de un câine, că o văzuseră pe respectiva doamnă ascunzând sub haină o ghiară de fier uriașă, ca un clește, altele mergeau până acolo, frizând absurdul, că ghiarele și colții erau ale doamnei înseși, semne diavolești... Mai mult, femeia misterioasă lipsi după eveniment, din oraș, câteva zile, parcă pentru a confirma zvonurile („a șters-o, desigur”), iar casa fotografului se afla pur și simplu sub asediul nevestelor răzbunătoare, încât omul, vânător autorizat fu nevoit să-și părăsească laboratorul, să ia arma din rastel și să o îndrepte încoace și încolo, spre asediatoare, alungându-le. Ba trase în aer și două, trei cartușe, pentru a fi mai convingător. Însă acestea nu s-au lăsat. Au compus o delegație, dintre ele, ca să prezinte miliției locale, ce părea că doarme, neliniștile și bănuielele comunității. Să fie prinsă femeia cu haină de leopard și încarcerată. Să se facă dreptate. Și ca furla acestor ființe frustrate să fie și mai mare, lotul cicliștilor părăsi în grabă orașul, mult mai devreme ca de obicei. Evident, soții nu-și ascundeau satisfacția, sperând că nu vor reveni nicicând. În mod ciudat, inexplicabil, autoritățile nu păreau a se sinchisi însă de această agitație, ce putea avea ecouri naționale și chiar internaționale, căci femeile începuseră a trimite scrisori, anonime firește, la forurile centrale. Promiteau că vor face o anchetă solidă și atât. Nu e de mirare că femeia, cu dulăul ei de zgardă, apărură iarăși plimbându-se prin oraș, nopțile, cu nerușinare...

Ca oriunde aiurea și în M. trăiau mulți alcoolici. Însă de departe cel mai notoriu trecea a fi Gigi Treflă. Acum aproape sexagenar, fusese pe vremuri, în urbe, cum povesteau cei ce l-au cunoscut, om cu stare, flu de bani gata,

bețiv, curvar și, mai ales, cartofor. Tată-su, mare angrosist de cereale, îi lăsase moștenire trei restaurante, un hotel și câteva zeci de hectare de pământ, însă le băuse ori le pierduse la cărți pe toate, la cazinourile din țară și din Europa, până rămăsese doar cu hainele de pe el, deși dacă stăm să chibzuim nu procedase chiar rău, având în vedere că, după războiul ultim, toate averile au fost confiscate. Numai că omul fu dărâmat de băutură, viața dezordonată și nopți nedormite, iar acum, bătrân, agoniza în singurătate și alcoolism. Fără casă, fără masă. Descărca și încărca marfă la magazine și cărciumi. Ce-i drept, responsabili și gestionarii îi dădeau întâietate, cu o instinctivă considerație pentru pedigreeul lui, căci și alți bețivi se înghesuiau la cărat marfă pentru o sticlă de vodcă și o pâine. Viața lui Trefla se desfășura astfel: zilnic, de dimineața până seara, căra și bea, apoi dormea o oră, două, prin tufșuri, din nou căra și bea, însă noaptea nu avea somn, probabil că din pricina lipsei băuturii se simțea rău. Așa că nopțile, iarnă, vară colinda străzile orașului și plajele, cu toate că responsabilul restaurantului „Lupta de clasă” (fost „Pisica epileptică”), al cărui proprietar fusese, îi permitea să „locuiască” în magazia de sticle goale, într-un cotlon, pe zdrențe și saci rupți. Hălăduia pe străzi și vorbea singur. Nu era violent, nu înjura, nu căuta sfadă, calități ce i se adăugau pedigreeului. Ba trecea drept „salvatorul” orașului, fiindcă, într-o noapte a observat un început de incendiu la stația de transformatoare a uzinei electrice și a anunțat pompierii, într-alta a închis o vană a instalației de hidrant, lăsată să curgă de cine știe cine, care inundase deja două străzi...

Când una dintre chelnerițele de la „Lupta de clasă” i-a spus ce a auzit din gura lui Trefla responsabilului, amantul ei, acesta a rămas pe gânduri. Despre ce e vorba? După ce Gigi a descărcat, într-o dimineață de noiembrie, vreo cincisprezece lăzi cu băuturi, chelnerița l-a răsplătit cu o pâine, o bucată de brânză și o jumătățică de țară. Omul s-a așezat pe o ladă și, privind în gol, bodogănind, a început să mănânce și, mai cu seamă, să bea. Trecând prin dreptul lui, chelnerița a putut desluși, printre băgăuiele, următoarea afirmație: „Femeia... femeia leopard i-a înfipt ghearele în gât și colți...” S-a oprit pentru a auzi mai bine, nu-și credea urechilor, însă Gigi bolborosea mai departe cuvinte frânte. Atunci, chelnerița curioasă, îl întrebă să se convingă: „Cine-i femeia leopard, ce-ai vrut să spui?” Boschetarul-erou se opri din mestecat și bodogănit și o privi tâmp: nu pricepea nimic. Deja se îmbătase. Chelnerița observă sticla, încludată: era aproape goală.

Responsabilul, fost cândva chelner simplu la același restaurant, mulți ani, uns cu toate alifiile și cel dintâi fustangiu al orașului, stăpân pe arta de a-și ține gura, după ce o sfătui pe chelneriță să nu umple târgul, început, în vreme ce verifica niște facturi în micul său birou, să rumege informația și absurdă, și stranie: „Cum putea o femeie să devină chiar animalul a cărui blană o purta, transformată în haină, adică leopard? Și-apoi, blana aceea putea fi doar o imitație, o haină veritabilă de leopard trebuie să fi costat o avere, de bunăseamă. Un bețiv, asta-il Aiureli de alcoolic.” Gândind astfel, omului i se derula imaginea distinsei doamne, invidiată și dușmănită de celelalte femei pentru că părea picată dintr-o altă lume, una la care nu puteau visa, hulită totodată și de bărbații din târg, fiindcă o doreau și nu puteau s-o aibe... Zămbi în fața unei idei năstrușnice, atunci ivite: de ce, în definitiv, nu i-ar face curte el? Femeia părea și mai interesantă acum, aureolată de bârfe, zvonuri și legende și, pe deasupra, era și liberă, căci amantul ei, ciclistul faimos, murise, iar soțul nu conta. Ce-i păsa lui de zvonurile din oraș! Ce-ar fi răsturnat-o el, ca pe chelnerițe, în patul lui secret de la etaj!

Omul porni atacul și, nu se știe cum procedase – oricum avea trecere la femeii și, pe deasupra, nu ducea lipsă nici de bani, știind să fie galant – că nici la o lună de la discuția cu chelnerița, doamna cea îmblănită a fost văzută ieșind, desigur cu dulăul de zgardă, din spatele restaurantului „Lupta de clasă”, unde, toată lumea știa, responsabilul avea o cameră de întâlniri. Și-au fost văzuți, nopți la rând, bătând străzile. Orașul fierbea.

Vremea începu însă a se răci, mai timpuriu ca în alți ani, veni luna decembrie, crivățul se năpusti asupra urbei și, culmea, se defectă și uzina electrică, lăsând târgul în beznă. Oamenii, furați de grijile traiului zilnic, de lupta cu frigul, întunericul și lipsurile au lăsat ura, dușmăniile, resentimentele să intre în hibernare. Și apoi, femeia cu dulăul și haină pipită nu a mai fost văzută în târg nici singură, nici cu responsabilul. Gigi Treflă, biruit de frig, s-a vârat în cotlonul lui căptușit cu zdrențe și saci rupți, nu-i mai dădea mâna să bântuie nopțile pe străzi. Se apropiiau sărbătorile. Dar o veste cumplită scoase ura din amorțeală: șeful restaurantului „Lupta de clasă” fusese găsit, mort, într-o cameră a hotelului „Proletarul”, întâmplător, de un electrician ce verifica instalațiile, după repararea uzinei, hotelul fiind închis iarna. Comandantul miliției și medicul legist au observat că omul a fost ucis de o mușcătură urâtă la gât. Chemat, veterinarul constată, dus pe gânduri, absent: „Este mușcătura unui animal mare, poate același care l-a mutilat pe ciclist în zonă, asemenea fiară nu există...” Altă anchetă, deci.

Auzind de noua crimă, chelnerița, zdrobită și de durere și de gelozie, deoarece îl iubise nebunește pe responsabil, rămase pe gânduri; informația aflată de la Gigi Treflă, nedivulgată decât șefului ei, deveni actuală: „femeia... femeia leopard i-a înfipt ghiarele în gât...” Superstițioasă, increzătoare în fan-tome, farmece și minuni, chelnerița fu străluminată de o idee îndrăzneată, deși total absurdă: dacă hulita doamnă se transformase în leopard sau poate chiar dulăul ei nesuferit? Venise momentul să rupă tăcerea. S-a prezentat, deci, la șeful secției de miliție și i-a povestit ce și cum, ce-i drept, cu ceva jenă. Acesta a primit mirolanta informație cu indiferență: multă lume zmucită întâlnise în cariera sa de peste două decenii. Și-apoi, cunoștea zvonistica privind-o pe doamna cu blană de leopard. „Aiureală. Invidie și ignoranță”. Totuși, ca un adevărat profesionist, fiind vorba de crime cu totul ieșite din comun, puse știrea la dosar și îi mulțumi, rece, chelneriței. Ancheta stătea însă pe loc și anunță centrul pentru a trimite un criminalist experimentat. Fiind bun prieten cu primarul, malorul îi povesti și acestuia târășenia cu spusele lui Gigi Treflă, mai degrabă trist, preocupat decât amuzat. Primarul, un ateu convins, un „materialist”, cum îi plăcea să se autodefinească, mâncău, băutor și afemeiat, aflându-se cu omul ordinii la restaurant, după cele auzite, zâmbi, își sorbi cu plăcere al treilea șpriț și spuse: „Trebuie să recunoști omule, femeia aceasta este înnebunitor de atrăgătoare, toată numai o p...dă, iar în oraș bârfa lucrează. Dar cei doi, Treflă și „femeia leopard”, cum a numit-o el, au ceva în comun: hălăduirile, noaptea, pe străzi. Ia-l ușurel pe Gigi la întrebări, la secție. Poate omul a văzut ceva, nu neapărat un leopard în acțiune, ceva, un indiciu, pentru că, se știe, femeia se plimbă noaptea cu victimele, un indiciu care să te conducă spre criminal... Și după ce fripseră trei baterii de vin pentru a alune-ca mai lesne pe gât cei douăzeci de militei, demnitarii prieteni se despărțiră. Unul, obsedat de crime, celălalt de imaginea extraordinarei femei, devenită, în glumă, la șpriț, chiar „femeia leopard”. Atunci primarul descoperi, excitat, că doamna îl atrăgea irezistibil...

Astfel că Gigi Treflă fu ridicat într-o dimineață din cotlonul lui și dus, pe nebăute, la secția de miliție. Tremura cumplit de frig dar și din pricina lipsei alcoolului. Nu putea vorbi ci doar bolborosea ininteligibil. Atunci șeful se dumiri. O trimise pe Veta, femeia de serviciu, la „Lupta de clasă” pentru a aduce, în numele lui, o jumătate de litru de vodcă. Sosi băutura. „Hai, Gigi, frige un gât, face cinste miliției!” îl îndemnă pe Treflă omul ordinii. Măinile lui Gigi tremurau atât de tare, încât abia reuși să ducă sticla la gura-nvinețită de frig, însă când buzele lui arse prinseră gâtul sticlei, sorbi cu atâta furie, încât îi goli jumătate din conținut. În acest timp șeful, nevrând să vadă spectacolul, se duse în biroul lui, mai dădu ordine, telefoane, dar când se întoarse, omul era deja beat, acum nici nu mai putea măcar bolborosi. „Grijania mătăii de boschetar, du-l sergent la arest și când se trezește, să-mi spui.” În arest, Treflă adormi imediat. Atunci, înțelept, sergentul propuse: „Tovarășu maior, eu zic, când se trezește, să-î dăm să bea câte puțin, cu păhărelul și să mănânce o felie, două de parizer, apoi să-l luăm la întrebări, ar fi chiar cazul să-l speriem puțin, dacă pe ăsta îl mai poate speria ceva”. În cele din urmă, sergentul reuși să afle unele indicii, ce-i drept, uimitoare, de la el. Punând cap la cap spusese lui trase cu cleștele, după câteva păhărele, cu chibzuință administrate, sergentul reconstitui, greu, următoarea ineptie: hălăduind cu gura uscată de dorul unei țării, într-o noapte deasă, prin urbe și prin port, Gigi l-ar fi văzut, pe dig, pe șeful cicliștilor și pe doamna în cauză, cu dulăul ei, ea mai vizibilă din pricina blănii pipite a leopardului. La un moment dat s-au despărțit, ambii gesticulând, păreau că se ceartă și s-au îndepărtat la circa treizeci de metri unul de celălalt. Gigi credea că se vor despărți definitiv, când blana leopardului se repezi, răcnind fioros, părea chiar un leopard – văzuse unul în tinerețe la grădina zoologică din Viena – se repezi spre ciclist, aruncându-se asupra lui. Bețivul jura că fiara ar fi traversat distanța până la victimă din trei, patru salturi. Pe fondul negru al nopții părea o pisică imensă, deschisă la culoare și pipită. Dulăul rămăsese pe loc, dar urla lupește. Însăpăimântat: Treflă a luat-o la fugă spre oraș, oprindu-se doar în culcușul lui de cârpe. „Cam atât am scos de la el, tov maior” zise sergentul, ostenit de râvna reconstituirii. „Halucinații de alcoolist. Delirium tremens. Am irosit și timpul și vodca pe el, dă-l în p... mă-sii, sergent, să nu mai aud de el”

Numai că chelnerița s-a pus pe povestit oricui voia s-o asculte, fără vreo reținere ce auzise de la Gigi și, mai ales, ce credea ea însăși despre cele întâmplate. Acum tot orașul vuia. Nimeni nu mai leșea noaptea din casă. Oamenii vorbeau, unii chiar se jurau că văzuseră un leopard pe faleză, pe dig ori la marginea orașului, încât părinții le-au interzis copiilor din clasele mici a mai frecventa școala. Doamna cu dulăul nu a mai fost văzută, dar de casa fotografului nu se apropia nimeni, fie de frica armei, fie de frica fiarei.

Ancheta stagna. Nici un indiciu logic nu apăruse. Obosit, șeful miliției, pentru a se mai încuraja nițel se duse iar la prietenul său, primarul. I-a povestit despre zarva din oraș, despre interogatoriul lui Treflă, despre „mărturiile” zmulse de la acela. Stupiditatea consta în faptul că presupunerile chelneriței, oricât de bizare, corespundeau, în linii mari, cu declarațiile lui Gigi la miliție. „Și, dom'le, nebuna a răspândit ineptia ei în tot târgul. Lumea mă acuză de lipsă de implicare, de incompetență. Noaptea, străzile sunt pustii din pricina presupusului leopard, care ar hălădui prin oraș!” Primarul îl încuraja prietenește să continue netulburat ancheta, are tot sprijinul său, va sosi și specialistul de la centru, criminalul va fi dibuit, nu se poate altfel... După plecarea maiorului,

primarul comandă secretarei o calea tare. „Dom'le, teribilă femeie. A dal peste cap tot orașul, ce mai!” Gândind intens la doamna cu dulăul, încet, încet simți cum, în sânge, în membre, în viscere i se strecoară un fior, un fluid, un dor dulce. Deși om la cincizeci de ani, micul demnitar avea încă intense avânturi lubrice. Numai că, spre deosebire de responsabilul de la „Lupta de clasă”, nu poseda nimic, nici o calitate îndeobște recunoscută a fi agreată de femei și încă una de lux ca soția fotografului; doar funcția putea fi, să zicem, o calitate, dar ea nu impresiona pe oricine. Este adevărat, grație funcției, se mai îndulcise fizic, tăvălind niște amărâte în schimbul unor favoruri: o slujbă, o repartiție de locuință, o avansare. Însă instinctul îi spunea că pe doamna respectivă nu izbândeau s-o posede cu asemenea favoruri. Trebuia, deci, să joace tare, iar în relațiile sale privind crimele, maiorul, fără voie, i-a sugerat cu ce ar putea s-o îngenuncheze: șantajul. Va acționa neîntârziat, înainte de terminarea anchetei, ce va dovedi în mod sigur opinia sa, că doamna n-avea nici o legătură cu crima: odată ancheta terminată, n-o mai putea șantaja. Începu atacul pe cale oficială. I-a poruncit secretarei să-i trimită o somație doamnei la domiciliu, să se prezinte la primărie, în ziua x, la ora y. Punctuală, doamna se prezentă, cu dulăul, firește. Secretara a anunțat-o, tremurând de spaimă, dar de o spaimă trufașă: avea ce povești colegelor din primărie, vecinelor, prietenelor. „Să poftescă!”, rosti primarul cu indiferență prost jucată, după care, truc obișnuit la demnitari, își culundă nasul în hârtii, ca să-și dea importanță. Femeia intră, aparent timid, dădu bună ziua, omul nu-i răspunse, se prefăcea în continuare ocupat, răsfoia terfeloage. Într-un târziu, își ridică privirea spre „invitată” și îi spuse, sictirit, să ia loc. Atunci observă, uluit, că odată cu stăpâna intrase și dulăul, ce se așezase cu botul pe labe, plictisit, lângă ușă. Mai mult, fără a cere permisiunea, doamna își dezbracă celebra haină de leopard și o agață în cuier. Omul socoti că nu trebuie să se supere pentru impertinența aceasta; a putut observa astfel, cu coada ochiului ce-l drept, cum femeii, sub greutatea hainei, în efortul de a ajunge la înălțimea cuierului, i se cabrează trupul mlădios, tot numai sex, în rochia subțire, subțire, aproape transparentă, lipită.

Se așază pe scaun, cu genunchii lipiți, o simulare a decentei inutilă, căci rochia nu-i putea acoperi decât trei sferturi din pulpă, deși încerca, zadarnic, s-o tragă, cu gesturi molatece ale mâinilor, spre restul dezgolit. Se uita la demnitar cu un aer nevinovat-întrebător-speriat-lasciv cu ochii ei imenși, verzi, sticloși, uleioși. Biroul îmbăcsit, de funcționar stătut, fu învăluit într-o adiere de parfum fin, discret, excitant. Altă viață. Micului demnitar i se confirmă părerea că femeia avea de ce să fie invidiată. Chemarea irezistibilă a întregului ei trup, acel fior lubric, necunoscut până atunci într-o asemenea intensitate, deveni obsesie bolnăvicioasă și abia își putu stăpâni tremurul ce îl cuprinsese. Femeia observă impresia făcută acestui funcționar cu alură fizică turțită, rubicond și șters, de prezența sa, se mișcă puțin în scaun, iar rochia i se ridică, provocator, încă mulți centimetri. Mintea demnitarului, de altfel înceată, începu a lucra acum cu repeziciune. Gândea cam așa cum era posibil ca lumea să fie atât de înapoiată încât să-și închipuie că cineva care poartă o haina croită din blana unui animal să dobândească însușirile, puterea animalului însuși? O nebunie. De ce credeau oamenii în superstiții? Evident propaganda materialistă, ateistă, de popularizare a științei nu se afla la înălțimea cerințelor în orașul ce-l păstorea. Le va freca ridichea responsabililor cu propaganda din comitetul orașenesc de partid, din organizația de tineret, din comitetul sindical. Fusesse informat că mai mult, unii cetățeni, chiar oameni serioși, nu numai

babe frecventau bisericile, sub felurite pretexte: nunți, botezuri, înmormântări, parastase. L-a consultat chiar pe părintele Cristofor, om la optzeci de ani, cum s-ar putea ca respectivele ritualuri să fie înlocuite cu ceva sănătos, comunist, tovarășesc. Părintele, om obișnuit cu aberațiile puterii, încercă a-l lămuri, deși inutil: „Dom' primar, de două mii de ani, oamenii știu că la înmormântare trebuie să aibe o cruce, că la suferință ori la boală trebuie să se roage la o instanță supremă, care nu poate fi decât Dumnezeu, ori Alah în cazul musulmanilor, că știința are limitele ei, că tradiția s-a cimentat în sufletele oamenilor și că e greu, dacă nu imposibil a o înlocui, peste noapte cu o altă etc. etc. Firește, primarul n-a fost convins și ar fi închis bucuros bisericile, vreo șapte, dar n-avea dispoziție de la centru. Gândind astfel, edilul prim al urbei se trezi că în loc a se uita în ochii femeii, îi privea, hipnotizat, pulpele. Se hotărî să atace. „Tovarășa...” „Papadopol”, îl informă invitata, „Tovarășa Papadopol se aud despre dumneata, circulând prin oraș, zvonuri ciudate, că ai avea legătură cu moartea ciclistului și a responsabilului restaurantului „Lupta de clasă”. Femeia asculta, având în priviri un aer întrebător-speriat-lasciv. „Desigur, continuă el, miliția face o anchetă serioasă, chiar azi mi-a prezentat maiorul stadiul cercetărilor. Nu a găsit încă piste clare, indicii limpezi, dar, deși e absurd, trebuie să adune la dosar și zvonurile din oraș, cele mai multe care te privesc. Maiorul este însă un materialist, ca și mine, nu crede în bazaconii. Chiar ne-am amuzat. Trebuie însă să recunoaștem, ești tot timpul cu dulăul, iar el poate fi considerat autor al crimelor, urmele sunt ale unui animal, mare, ce-i drept, și-ai apoi ai fost văzută noaptea, însoțită de victime... Tovarășul maior înclina chiar să creadă, în ciuda declarației veterinarului, din lipsa altor probe, că dulăul ar putea fi ucigașul, dar eu l-am combătut. Eu nu pot fi de acord cu ipoteza aceasta, iar maiorul mă ascultă”. Doamna Papadopol se mișcă și mai strâșnic în scaun; acum rochia i se ridică atât de mult, încât i se vedeau chiloșii. Din ochii imenși îi curgeau lacrimi. Devenise, din pricina amărăciunii, atât de lascivă, încât demnitarul nu-și mai putea stăpâni tremuriciul. Femeia zise: „Tovarășe primar, lumea este invidioasă, soțul meu este un artist recunoscut pe plan național, călătorește în străinătate, obține premii, medalii, îmi aduce lucruri scumpe... Ce pot face, spuneți și dumneavoastră... Este o nebulie...” Primarul se ridică în picioare, semn că audiența luase sfârșit, afișă un aer compătimitor, plin de înțelegere, se ridică și ea și, cum rochia îi rămăsese lipită de trup, deasupra pulpelor dezgolite, încerca, inutil, cu mișcări amânate, leneșe, s-o aranjeze, ascultând concluzia hominidului-șef. Scoase apoi din poșetă o batistută cu care își șterse lacrimile. Afișă o mină întrebătoare, adică n-ar fi priceput pentru ce fusese chemată acolo, sau înțelegea dar aștepta ca omul să fie mai explicit. Acela socoti că a sosit momentul să pluseze. „Tovarășa...” „Papadopol” îl ajută ea. „Tovarășa Papadopol, pentru mine situația este limpede, zvonurile acelea sunt bazaconii, iar dacă șeful miliției, din lipsă de probe, ca să-și salveze pielea, admite ipoteza stupidă cu dulăul ucigaș, în ciuda constatărilor veterinarului, mai sunt și eu pe aici”. Apoi, conspirativ! „Eu cred însă că trebuie să discutăm chestiunea mai pe îndelete, discret, pereții au urechi, eu te invit la mine, în apartamentul de serviciu, unde locuiesc în cursul săptămânii, fiindcă e obositor să fac naveta zilnic în C.” Ridică de pe birou o hârtiuță și se deplasă, solemn, pentru a i-o înmâna. „Iată adresa, vino joi, la opt seara...” Apoi, stângaci-curtenitor – omul nu era obișnuit cu amabilitățile – se duse la cuier, luă vestita haină de blană pentru a o ajuta să se îmbrace; când se apropie de femeie, îi simți dogoarea trupului, fu învăluit de un flux fierbinte, exotic, plin de arome rare, excitante, care îl ameți, îl fascină...

Rămas singur în birou, primarul, transpirat learcă din pricina concentrării nervoase, a dorinței și a nerăbdării, se plimba de colo, colo, frecându-și mâinile de bucuria izbânzii, deși un gând negru, ca o muscă mare îi bâzâia prin creier: dacă a plusat prea tare, dacă individa, parșivă, se va duce să-l toarne la șefi? Nimic însă nu-i sugera, în comportamentul ei, că ar face așa ceva. „Gândește pozitiv, bătrânel”, se încuraja el. „Peste doar două zile fantastica femeie va fi în patul tău...”

Veni și momentul. Chinuit de emoție, răvășit de nerăbdare, cu ochii mereu la ceas, primarul aranja, așteptând jârâitul soneriei, măsuța cu șampania, cupele și gustările. Făcuse rost și de o glastră în care aruncase și câteva flori. La ora opt fix, se auzi soneria. Deschise. În ușă, doamna Papadopol, impunătoare, înaltă, frumoasă îl privea cu ochii imenși, ca două ferestre, dar parcă triști, luminoși și întunecați totodată, cu înzări tainice, stranii. Intră fără a spune „bună seara”, cu dulăul de zgardă. La vederea dulăului, omul fu neplăcut surprins. Animalul părea însă blazat, indiferent. Se așeză în hol, cu botul pe labe. Primarul se repezi să-și ajute invitata să se dezbrace. Îi agăță halna în cuier. Parfumul deja cunoscut invada, excitant, locuința. Femeia tăcea. O invită în salon. S-au așezat în fotoliile comode. Femeia tot tăcea. Șampania, turnată de primar cu mâinile tremurânde, fierbea în pahare. În sfârșit, tăcerea fu ruptă: „Dom' primar să trecem la subiect, să nu pierdem vremea, *bem după aceea*. Eu mă duc la baie să mă aranjez...” Vulgaritatea fără perdea a ultimelor cuvinte („bem după aceea”) în loc de a-l pune pe gânduri, a avut darul să-i alunge năstrușnicului edil orice urmă de inhibiție. Se duse în dormitor într-o dispoziție perfectă. Se simțea puternic, stăpân pe situație, bărbat. A luat sticla de șampanie cu el după ce fripse, neprotocolar, conținutul unei cupe. Dar femeia zăbovea cam mult. În sfârșit, auzi deschizându-se ușa de la baie, apoi foșnet și, iată, în ușa dormitorului apăru doamna Papadopol, însă, stupoare, cu blana de leopard pe ea. Nedumerirea aceea făcu loc îndată unei dorințe nestăvilite, înnebunitoare: doamna dădu la o parte blana, arătându-și întreaga splendoare a trupului său. Primarul începu a-și zmulge hainele de pe el, fascinat de spectacol. Și privind-o pe femeie, fascinația i se transformă, straniu în înfiorare, căci, vai, deși nu-i venea a crede, formele-i voluptuoase se acopereau cu păr și chiar i se păru că mâinile îi deneniseră gheare; mai mult, paralizat, putu observa că chipul ei se modificase, căpătând conturul, forma și culoarea unui cap de... leopard. Tipătul de groază i se opri în gât: fiara se repezi la el, horcăind înspăimântător...

PERICLE MARTINESCU

Pagini de jurnal (XII) Uraganul istoriei. 1941-1945

Bombe și boemă

22 august Se împlinesc două luni de la izbucnirea războiului „nostru”. Trupele române sunt în jurul Odesei, a cărei cădere, deși întârzie, este iminentă. E, oricum, un bilanț eroic ca, după opt-nouă săptămâni de lupte crâncene, armatele române să ajungă la Odessa.

Eu vegetez, din când în când mai mă întâlnesc cu câte o femeie, mă duc la cinematograful, hoinăresc noaptea prin oraș – și atât. La serviciu n-am mai fost, fiindcă aștept să iasă decizia de transferare la Propagandă. Cred că la 1 septembrie voi începe să lucrez acolo, scăpând de Primărie. Îmi repugnă complet această instituție și cred că nu m-aș mai întoarce chiar de mi s-ar oferi postul de primar. Am stat destul, șase ani și ceva!

Astăzi, am revăzut-o pe Tania. Mi-a spus o veste care m-a indignat. Prietena noastră, Claudia Cobizewa, care a plecat anul trecut în Rusia, părăsind România unde câștiga și trăia bine, ca sculptoriță, vrea să revie acum la București, fiindcă dincolo n-a găsit „paradisul roșu” pe care-l sperase. Mă întreb, un român sau o româncă din Rusia, care *ar fi vrut* numai să vie aici și apoi a rămas acolo, mai trăiește? În România trăiesc toți, fiindcă România e o țară a oamenilor *cu suflet*.

26 august Luna august se apropie de sfârșit și am pierdut-o fără nici un folos. Trimis la Voevodul Mihai, m-am aventurat până acolo de două sau de trei ori, apoi nu m-am mai dus. Ultima oară când am fost, i-am cerut colonelului o adeverință de prezentare, ca să-mi pot încasa leafa de la serviciul Contabilității. „Eu nu pot să-ți dau, fiindcă nu te-am văzut decât o dată aici. Să-ți dea notarul, dacă el te-a văzut mai des pe aci”. Bineînțeles, notarul nu m-am ostenit să-i cer. Am primit totuși salariul, în perspectiva transferării. Am cerut aceasta la Propagandă. De acolo s-a trimis o adresă la Primărie, pentru o detașare, deocamdată. Astăzi, în sfârșit, primarul, a binevoit să semneze decizia de detașare, cred, în curând, sper să se transforme într-o transferare, adică într-o încadrare acolo. Rămâne să văd unde voi fi repartizat. Mi-ar conveni Direcția Presei.

Am fost deci „liber” în luna august. O libertate însă din care n-am înțeles nimic. Am umblat mereu pe drumuri, de la Ana la Caiafa, ca să-mi aranjez

situația și abia am putut rupe câteva zile ca să lucrez pentru mine. Atunci stăteam ore întregi în casă și scriam. Când ieșeam pe stradă eram ca și amețit, umblam ca un somnambul. Cei care știau că nu mă duc la serviciu, îmi spuneau că dorm toată ziua. Era probabil, ceea ce fac ei în timpul liber. Pentru mine, de fapt, nu există această noțiune: „timp liber”.

E adevărat, am pierdut foarte mult timp, dar în condițiile prezente e greu să poți face ceva, prins în inima orașului, a evenimentelor, a oamenilor și mai ales a femeilor. Cu acestea mi-am consumat majoritatea timpului. Pe una ca s-o distrez, pe alta s-o consolez, pe alta ca s-o aștept, pe alta ca s-o înșel. În general, de la nici una nu m-am ales cu vreo satisfacție deosebită, fiindcă toate sunt părăsite și nenorocite. Toate vor să se distreze, toate vor să se consoleze, iar inima mea vrea și ea să se consoleze, dar se pare că așa ceva nu-l este sorocit pe lumea asta.

Acum sper să plec într-o călătorie spre front, pentru niște eventuale reportaje la *Vremea*. Aștept rezultatul intervenției făcută de Vladimir Donescu, la rugămintea mea; să vedem dacă colonelul Stancov de la M.C.G. îmi dă aprobarea. Ar fi o evadare. La București e prea multă insolență, sunt prea mulți ambuscați și nu e nimic interesant pentru o inimă care vrea să trăiască.

Se așteaptă, aici, căderea Odesei. Trupele noastre sunt la periferia orașului, dar rezistența continuă. Vin mulți răniți și multe nume de morți. Câmpiile Ucrainei sunt udate din belșug cu sânge românesc.

În Orient, trupele engleze și rusești au atacat Persia. Evenimentul este important și el e menit să dea o întorsătură nouă războiului. Turcia va trebui să se decidă dacă trece alături de Axă, sau rămâne de partea Angliei. Caucazul, cu bazinele lui petrolifere, a intrat în centrul preocupărilor strategiilor nemțești. Situația se complică, războiul se lățește.

29 august

Acum două zile s-a întâmplat un incident la Paris. Pe când detașamentul de voluntari francezi se pregătea să părăsească Versailles spre a se duce pe frontul de est împotriva rușilor (și alături de germanii), Pierre Laval și Marcel Déat au fost atinși grav de gloanțele unui atentator. El se numește Paul Colette și e în vârstă de 29 de ani. Atât e de ajuns. Interogatoriul publicat în gazete e o povestă. Prin Colette vorbește cel puțin o treime din Franța actuală.

Am văzut zilele acestea noile jurnale de război. (Le-am văzut de câte trei ori, fiindcă m-am dus mereu la cinematograful). *Jurnalul românesc* nr. 6 și *Jurnalul german* nr. 519 – amândouă de pe frontul de est. Vizionate simultan, reiese în evidență timiditatea cinematografiștilor noștri, care (probabil bine plătiți) nu-și riscă prea mult viața. Scenele sunt luate mai toate dinapoia frontului, iar când nu consemnează defilări, vizite sau ruine, înșeală spectatorii cu imagini trucate. De exemplu, se arată cum se cucerește un oraș sovietic de către trupele noastre. Orașul a fost bineînțeles, de mult evacuat, iar câțiva soldați, imitând înaintarea pionierilor germani, sunt puși de operatori să se strecoare pe lângă ziduri, să dea cu arma în urși, să se uite pe ferestre, din când în când să tragă câte un glonte în aer, ca să dea impresia că chiar atunci cuceresc orașul și se luptă cu adversarii. Adversarii sunt plecați însă și orașul e pustiu. Se cucerește apoi o cazemală, de asemeni părăsită de inamic, dar bombardată de artilerie. Operatorul pune și aici câțiva soldați „s-o cucerească”. Îi vedem pe ecran cum înaintează cu aruncătoare de flăcări și

cum se reped asupra unui inamic invizibil. Cazemata e incendiată și comentatorul glăsulește laconic: „Linia Stalin a căzut!” O scenă și mai vizibilă este însă a pionierilor, care trec Nistrul înot, în pielea goală și cu pușca în mână. Atunci se face liniște mormântală pe ecran, spre a se înfățișa acest episod extraordinar (... de bine regizat!). Sunt trei soldați dezbrăcați care înoată în apă și undeva se aud niște împușcături, (firește, tot de-ale noastre), care punctează atmosfera. Curios, aparatul de filmat este așezat tocmai pe malul spre care înaintează pionierii în înot, ca să-l cucerească!

Toate acestea sunt aspecte „autentice” luate de pe front. Ce mistificare! Ce ultragiu la adresa celor care înfruntă cu adevărat gloanțele și-și dau viața pe linia de luptă! Eu, unul, n-aș putea să mă întorc din misiune cu asemenea pelicule, unde totul este „fabricat” pentru uzul șefilor de la centru și pentru prostirea spectatorilor de la cinematograful. Dar poate că mă revolt degeaba. Toată industria cinematografică este o industrie de minciuni convenționale.

2 septembrie *Despre condiția spiritului și a literaturii în zilele noastre.*

Tot timpul liber mi-l umplu scriind, cu perseverență, cu îndărătnicie, ca un caligraf inconștient. Scriu. Îmi dau seama că ceea ce scriu nu numai că nu are nici o legătură cu realitățile de azi, dar că este cu totul împotriva, și, cu toate acestea, scriu. Ce-aș putea să fac altceva? Nici o altă activitate, mare sau mică, nu-mi dă satisfacția pe care mi-o dă scrisul. Ajung uneori să cred că sufletul meu e pervertit, din moment ce nu se poate socoti mulțumit decât cu cerneală și himere. Rar, mai întâlnesc și pe alții care spun același lucru, care fac la fel. Rar de tot... Mai des întâlnesc, aproape în fiecare zi, oameni care vorbesc despre totala inoportunitate a literaturii. „În vremuri ca astea, e greu să faci literatură”, sau: „Nu simt nici o apetență pentru lucruri din astea”, sau: „E frumos să mai poți crede în așa ceva, eu nu mai cred” etc. Eu mai pot crede încă, dar cu câte eforturi! Scriu, scriu mereu (fără să mă gândesc la publicare), plutesc încontinuu pe suprafața vastului ocean de cerneală și trăiesc ca un nebun aplecat deasupra bucății albe de hârtie, în căutarea unei satisfacții, a unei alinări, iar treaba aceasta de om nebun îmi produce oarecare liniște, dar când mă opresc și mă gândesc puțin la însemnătatea sau rezonabilitatea acțiunii mele, mă apucă vertigiul. Simt atunci că neantul mă înconjoară din toate părțile. Fiindcă ceea ce scriu eu acum poate să fie o rătăcire inutilă prin trecut sau răscolirea unor umbre de mult apuse și uitate de lume. Nimeni nu-mi garantează – și nici măcar eu însumi nu pot avea o licărire de speranță în această privință – că proza mea de acum, romanul acesta la care lucrez, va vedea vreodată lumina zilei sau va interesa pe cineva. Nu știm nici unul dintre noi, cei de azi, ce va fi mâine, în ce vom fi nevoiți să credem, ce vom fi obligați să scriem – dar scriem. Este, în momentul de față, acțiunea cea mai disperată, patima asta a scrisului pentru un om care scrie dintr-o adâncă necesitate sufletească. Îmi dau seama de vanitatea actului de a scrie, și totuși, scriu. Lumea se schimbă, se răstoarnă, spiritul oamenilor se transformă, însăși sensibilitatea lor se modifică, concepțiile de viață se înnoiesc, temperamente noi se ivesc, și totuși eu continui să plutesc, să cred, să trăiesc într-o atmosferă învechită, din lumea „veche”, pentru cei de azi și mai ales pentru cei de mâine.* Dacă n-aș face așa, ar trebui să depun condeiul pe masă, să astup călimara și să plec la plimbare. Inteligența îmi spune să renunț, dar sufletul mă îndeamnă să continui. De

partea cum să mă declar? Condiția reveriei și a plămuirii literare e cea mai paradoxală în zilele noastre. Dacă aş avea acea putere sufletească titanică, m-aş reface în mijlocul munților, să nu mai știu nimic de tot ce se întâmplă în lume, și să lucrez. Așa a făcut Thomas Mann când a scris *Zauberberg* în timpul războiului trecut. Dar inteligența nu mă lasă să risc. Răsturnările lumii de azi sunt atât de mari că, dacă nu participi la ele, ai putea rămâne în urmă, și ar fi mai rău. Ca să participi însă, trebuie să te angajezi, și ca să te angajezi trebuie să renunți. Să renunți la tine însuși. Or, un scriitor când a renunțat la el însuși, înseamnă că a depus armele. Iată pentru ce scriu și pentru ce am permanent trează conștiința provizoratului tuturor eforturilor mele intelectuale. Dar am satisfacția că rămân eu însumi. Să înfrunți vitregia vremurilor și să rămâi în insula ta interioară – este enorm.

22 septembrie Lucrez de la 20 septembrie la Direcția Presei. Transferarea s-a făcut mai ușor decât mă așteptam, iar încadrarea la Direcția Presei, la fel de ușor, așa cum am vrut eu. Am întâlnit multă înțelegere, ba aş putea spune că eram chiar așteptat oarecum, ca să vii să lucrez aici. Al. Bădăuță era satisfăcut pentru această nouă „achiziție”. (Acum îmi dau seama că el caută oameni pe care să se bazeze în activitatea ministerului unde învântește totul, ca secretar general, și se bucură când îi pică în mână câte un element promițător. De la Primărie, am venit doi, prin aceeași Decizie de transferare, și amândoi am fost repartizați la Direcția Presei; eu și Paul Lahovari care lucra la Contenciosul Municipiului). Și eu sunt la fel de satisfăcut. Am realizat un lucru important, trecând de la Biblioteca Municipală, la Direcția Presei. Acolo am lăsat cinci femei, fiecare cu toanele și smiorcăielile ei, aici am intrat într-un mediu nou, viu, trăind în inima realităților și am dat peste mulți prieteni și confrăți din presă și literatură, ca: Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Radu Boureanu, Const. Lucrețiu Vâlcean, Septimiu Bucur, Bucur Țincu (toți numiți recent de Bădăuță), fără să mai vorbesc de vechii consilieri și atașați de presă: Oscar W. Cizek, Ion Dragu, Vladimir Ionescu, C. Micioara, Aron Cotruș, I. Haralamb, C. Lecca, Titu Mihăileanu, Cuza Hotta, Vulcan, Șeinescu etc. Aceștia se află acum la București, fiind rechemați de la posturile lor de pe lângă legațiile noastre din străinătate, și stau degeaba la Direcția Presei, în așteptarea noilor numiri, Direcția Presei ținea până acum de Ministerul de Externe și avea ca atribuție dirijarea aparatului de presă din străinătate. Toți cei de mai sus făceau parte din „corpul diplomatic” și unii dintre ei și-au însușit morgia, flegma, infatuarea, sclifosirea diplomaților, iar acum sunt cam nemulțumiți că au trecut de la Externe la Ministerul Propagandei, recent înființat și în plină febră a organizării. Vin la „birou”, nu fac nimic, stau închiși în „cavoul de ciocolată” (camera din fund, cu pereții ciocolatii), se lansează în cancanuri și se suspectează reciproc în bătălia pentru posturile mai grase din străinătate. Pe noi, ceilalți, de la „presa internă” ne privesc de sus, nici nu ne dau măcar bună ziua (decât dacă ne cunoaștem personal) și ne consideră niște „întruși” în instituția din strada Filipescu. Îi interesează un singur lucru: să-și păstreze titlurile (consilieri sau secretari de presă) și să fie trimiși la legațiile cele mai bune. Deocamdată, soarta lor e în mâna lui Mihai Antonescu, care pe lângă funcția de președinte al Consiliului de Miniștri și ministru de Externe, este și interimar la Propagandă, până la găsirea unui om de încredere căruia să i se dea pe mână acest mi-

nister. Până atunci, toată bucatăria (numiri, înaintări, organizări de direcții și servicii etc.) o face Bădăuță, ca secretar general. La Direcția Presei, director este Petre Ilcuș, un ilustru anonim, om în vârstă, incolor, inodor, provenind din vechile cadre de consilieri de presă (a fost consilier de presă la legația din Berlin), care e pus aici ca să fie, însă nu are nici o inițiativă, nici o putere personală. Ardelean din Rășinari (consătean cu Goga), are un frate general și îi favorizează vizibil pe ardeleni (de altfel, e momentul lor, mai ales în domeniul propagandei: problema ungurească) iar cu ceilalți se poartă elegant și amabil. Pe mine m-a privit zâmbind, ca și cum ne-am fi cunoscut de mult, deși eu acum am auzit prima dată de numele lui, și de la început s-a statornicit între noi un fel de simpatie, pe care el o manifestă numai fiindcă nu are față de mine nici o obligație, ca față de ceilalți co-provinciali ai lui. Sunt foarte mulțumit. Am făcut un mare salt social. Pășesc într-o altă viață.

Încă din primele zile, am înțeles repede ce înseamnă propaganda, dar în același timp mi-am dat seama de multe lacune și neajunsuri, de multe slăbiciuni ale oamenilor noștri, care pun mai presus interesele personale (să fie numiți în posturi mari, să fie trimiși în străinătate), decât interesele țării. Din acest punct de vedere, propaganda noastră e destul de slabă, în comparație cu cea din alte țări. Nu există convingeri solide, așa cum mă așteptam să văd, nu se observă o animație deosebită aici unde ar trebui – și se presupune că lucrează elita intelectualității – ca totul să meargă pe roate. În realitate, un minister ca toate ministerele, iar Direcția Presei un fel de redacție lărgită, unde se vântură cele mai noi idei și se fac cele mai ingenioase combinații ca să iasă bani. E un mediu nou pentru mine, îmi place, dar voi căuta să nu mă las pervertit. Încolo, propaganda românească se reduce la câțiva oameni (atașați de presă), trimiși prin capitalele statelor cu care avem relații diplomatice, a căror misiune este, în primul rând, să informeze centrul despre felul cum este privită România în țara respectivă. În fiecare zi se primesc rapoarte telegrafice și telefonice (recepționate de stenografi) din capitalele unde avem în prezent reprezentanțe diplomatice: Budapesta, Sofia, Barna, Berlin, Roma, Istanbul, Zagreb, Bratislava, Stockholm, Helsinki și Madrid. Aceste rapoarte conțin rezumatul articolelor de presă referitoare la România. Atât fac reprezentanții noștri de presă din străinătate: citesc gazetele și telefonează la București ce-au citit. E, totuși, ceva, deoarece după acele informații primite de la ei, aici s-ar putea lua măsuri în consecință, pentru apărarea intereselor țării în străinătate. Din păcate, însă, oamenii de aici se mulțumesc să primească aceste rapoarte, să le înregistreze și să facă dosare cu ele. Unul, doi, dacă își aruncă ochii peste ele, din „curiozitate” personală. Ei n-au timp să le studieze, să se informeze, să caute argumente și să răspundă atacurilor directe sau indirecte, așa cum ar trebui să funcționeze o adevărată propagandă. Toți sunt preocupați de problema înaintării în grad, a câștigării de bani, a întăririi relațiilor personale. Apucături de gazetari. Dacă se face ceva, se face numai atunci când se primește dispoziția de sus, cu specificarea obiectivului de realizat. „Propagandiștii” noștri nu-și bat capul să creeze o atmosferă românească răsunătoare, de care să se ia act. Iar când se întâmplă să apară câte o inițiativă personală, formalitățile birocratice taie orice entuziasm.

Astăzi, de pildă, la minister (Direcția Presei era sediul în strada N. Filipescu 40, în ministerul, adică secretariatul general și cabinetul ministrului se află în str. Wilson, destul de aproape una de alta, mai toată ziua alergăm dintr-o parte în alta prin gangul blocului Ferikide) se vorbea despre o carte ungurească, sosită într-un singur exemplar la București. Această carte, referitoare

la România, trebuie să ajungă în mâna unui om care se ocupă cu problema maghiară și avea nevoie de ea; el a cerut-o urgent, dar i s-a comunicat că se va face o „notă de serviciu” spre a-i parveni lucrarea. Auzi colo: o „notă de serviciu”, ca să se înmâneze unui funcționar o carte! Birocrație, în propagandă! Împreună cu Septimiu Bucur ne-am exprimat indignarea împotriva unui asemenea sistem, dar am fost priviți cu zâmbete, ca niște naivi.

Tot astăzi, am citit într-un raport de presă de la Budapesta, o cronică făcută de un ungar la o *Istorie a românilor* apărută în Ungaria. Ce frumos vorbește acolo despre România: un „popor capabil” care a „reprezentat totdeauna cultura Occidentului în această parte a Europei”, care are un „viitor strălucit” și „calități rare” etc. Un ungar care ne făcea elogii peste elogii. În realitate, totul era foarte rafinat, o propagandă foarte subtilă, foarte perfidă. Deoarece complimentele acestea la adresa noastră erau făcute cu intenția de a ne măguli și în același timp de a ne distra de la adevărata problemă ce trebuie să ne preocupe. Fondul articolului voia să demonstreze că românii au fost, sunt și vor fi propagatorii culturii în răsărit, spre Rusia, spre Bulgaria, unde au drepturi (insinua confratele de la Budapesta), iar nu spre Transilvania. Românii să-și îndrepte atenția spre Kievul lui Petru Movilă sau spre Timocul cirilic, nu spre Ardeal... Ei bine, cred că raportul despre acest articol a fost pus la dosar și nimeni nu s-a ostenit să-l studieze mai îndeaproape (vorbesec de cei care au atribuția să facă acest lucru).

12 octombrie La parastasul lui George-Mihail Zamfirescu de astăzi erau prezenți trei scriitori: Mihail Straiță, Dan Petrașincu și Camil Baltazar. Intrasem din întâmplare la Biserica Albă,

să fac un popas și să ascult un cor bărbătesc, condus de părintele Petrescu, cel care seamănă cu Iorga. Dar ajunsesem prea târziu, slujba se terminase, se oficia parastasul. Camil Baltazar ținea o lumânare în mână și probabil a făcut și vreo cruce. Probabil. Păreau trei oproșiți cărora li se scurgeau ochii la colivă, pe care o tămăiau preoții. M-am apropiat și eu de ei, să fim măcar patru la coliva lui Gemi.

Bătălia de la Marea de Azov s-a terminat, spun germanii. Rușii anunță totuși rezistență dărză și încercări continui de a sparge frontul.

Lumea s-a săturat de război și, dacă stau și mă gândesc, nici nu-mi vine să mai cred că va mai fi vreodată pace, liniște, prosperități, belșug. Orașul luminat noaptea, restaurantele deschise și aprovizionate cu de toate, piețele încărcate de alimente, circulație liberă, oamenii întorși la casele lor – toate acestea vor mai fi vreodată? Desigur că vor fi. Azi însă am impresia că situația actuală se va permanentiza și că de acum înainte vom trăi sub teroarea războiului. Devine din ce în ce mai greu de suportat, mai penibil. L-am privit cu entuziasm la început (sentimentul patriotic); îl suportăm cu greu acum (fiindcă nu mai e „al nostru”).

Odesa rezistă încă, deși strategii din birouri se pregătesc de zor pentru ziua când va fi cucerită. Acum, după câte se aude, asediul orașului a slăbit, deoarece se urmărește cucerirea Crimeii, după care Odesa va cade de la sine. Dar Crimeea, cu Sevastopolul ei, nu este nici ea ușor de cucerit, astfel că ofensiva se prelungește. Au început ploile de toamnă și vine frigul iernii. Ce-or fi zicând soldații noștri de pe front? Aici, la București, cu toate greutățile existente e măcar liniște, suntem la adăpost, ne plimbăm pe stradă, flirtăm,

bem bere la restaurant, facem teoria chibritului la Cafeé de la Paix, dormim în paturi calde – din când în când cu câte o fată – dar acolo, pe front, în tranșeele din jurul Odesei, pe dealurile bătute de vânturile aspre ale Rusiei, sau în văile pline de noroi ale Ucrainei, ce zic soldații noștri? Ce caută ei acolo, ce vor să cucerească ei? Că ceea ce au avut de cucerit, au cucerit.

Astăzi am rămas fără nici un leu în buzunar. Cei trei sute de lei care trebuiau să-mi asigure existența două-trei luni, i-am dat aseară la „Grăușor”, pe două fripturi și doi țapi de bere. Au fost bune toate, dar prea scumpe. Motiv în plus să trag tare la campania împotriva speculei! Mă duc să iau masa la Burcea, unde n-am mai fost de trei luni, și unde voi redeschide un cont nou. N-am ce face altceva. „Papale” e salvarea mea, căci dacă n-ar fi pensiunea lor, aș umbla flămând pe străzi. Ștefan nu mai e aici, să rezolvăm problema împreună, cu Ion mă întâlnesc acum mai rar, căci e însurat și are stăpâni pe cap...

16 octombrie

„Odesa arde”. Așa se încheie comunicatul de astăzi, apărut într-o ediție specială de la prânz care anunța „căderea iminentă a Odesei”. Era soare, frumos, o zi de toamnă admirabilă. Străzile erau pline de lume, femei cochete și elegante umblând din magazin în magazin, fete care se repezeau să ia și ele „speciala”, ca să citească în dosul galantarelor (probabil că fiecare are câte un iubit pe front), lustragii comentând cu clienții lor evenimentul. Înainte de orice, apariția unei ediții speciale corespunde unui moment psihologic ajuns la paroxism, și are nevoie de o experiență ca să se destindă. „Speciala” de azi a fost o asemenea explozie. „Odesa arde” era exact ceea ce voia să afle opinia publică, de la mare la mic, bogat sau sărac, intelectual sau meseriaș. De două luni, Odesa stăruie pe buzele tuturor, ea înseamnă dureri, tragedii, de ea sunt legate speranțe. Toată lumea așteaptă căderea Odesei, căci – cred cei mai mulți – asta ar însemna sfârșitul luptelor, sfârșitul războiului pentru România. Dacă va cădea Odesa, se vor schimba multe, se va ușura viața, se vor întoarce oamenii acasă, se va încheia campania noastră. Așa judecă lumea, așa speră. Deocamdată, azi, vestea că Odesa e în flăcări a fost primită cu vie emoție, deși ici-colo vedeai oameni cufundați într-o tăcere semnificativă: numai atât? Pe când cucerirea ei? Pe când terminarea luptelor?

În lumina tomnatică a acestei amiezi pluteau în aer atâtea nădejdi și atâtea îngrijorări! Cei de la conducere au știut ce fac când s-au grăbit să dea acest comunicat, prelungind speranțele, încurajând așteptările. Opinia publică voia un calmant, avea nevoie de un stimulent: „Odesa arde”.

17 octombrie

Ieri la prânz, în timp ce la București țigănușii alergau pe Calea Victoriei și strigau cu glasurile lor răsunătoare: „Ediția Specială – Odesa arde!” – la Odesa, soldații români cucereau orașul, înaintând casă cu casă, stradă cu stradă, spre port. Aici, vestea s-a răspândit încă de aseară. Azi dimineață, drapelele erau arborate peste tot, căci populația luase cunoștință de marele eveniment, prin comunicatul de la radio. Ziarele anunțau cu titluri mari pe întreaga pagină: „Odesa a căzut!” Ce bucurie, ce ușurare sufletească și morală. În cursul dimineții, lumea umbla prin oraș cu un zâmbet înflorit pe buze și cu ziarul

împăturit în mână. Către prânz, au început manifestațiile. Mai întâi școlile și-au întrerupt cursurile, apoi birourile și-au încetat activitatea. Centrul Capitalei a fost invadat deodată de valuri de oameni, tineri, bătrâni, femei, copii, adolescenți, alergând prin soarele dulce de octombrie, cu flori, cu stegulețe, într-o parte și în alta, dând un aspect viu și mareț orașului, care, în ultimul timp, era apăsător de trist, de griji sumbre și de nesiguranță. Ziua de 17 octombrie 1941, pentru cine a trăit-o, a fost o zi în care Bucureștiul – și odată cu el, desigur, întreaga țară – a răsunat ușurat, ca trezindu-se dintr-un coșmar. N-am apucat manifestația. La Direcția Presei telefoanele sunau și zbârnâiau ca la o centrală de transmisiune. Când am ieșit pe stradă, bulevardul Brătianu era inundat de o omenire veselă, surâzătoare. Calea Victoriei se afla încă în plină fervoare, dar manifestația trecuse, și ea fusese mare, judecând după murdăria rămasă pe asfalt în Piața Palatului, Hârții, flori zdrobite, cutii de țigări, bucăți de ziare risipite pe jos dovedeau că pe acolo trecuse un fluviu de oameni. De acum încolo nu vor mai muri soldații noștri pe front, nu va mai fi camuflaj, nu vom mai vedea magazinele goale – asta se părea că exprimă în primul rând bucuria celor ce manifestau. În al doilea rând, era elogiul adus armatei victoriene, neamului întreg care înscrie în istoria lui o pagină de eroism.

Ziua aceasta s-a deosebit mult de celelalte zile mari ale Capitalei. Cel puțin în ultimii ani manifestațiile de la București, chiar când erau foarte animate, aveau ceva tragic și cerul înseninat de o umbră neagră sau roșie, prevestind moarte sau sânge, gata să se abată peste poporul ce se mișca jos. Astăzi a fost o manifestație de alt fel, căci în zărilor înalte, deasupra orașului, de-a lungul străzilor, până la capătul lor și până dincolo de ele, nu se simțea nici o amenințare și nu plutea decât stindardul azuriu al speranței în mai bine. Nimeni nu se îndoia, nimeni nu acuza, nimeni nu putea să rămână rece. Era o beție de optimism. Ziua aceasta a răscumpărat decepțiile și durerile produse de atâtea altele mai înainte, care făgăduiau mult și nu dădeau nimic, sau distrugau tot atât de mult.

Astăzi seară, la Ateneu, a avut loc sărbătorirea lui Enescu, a cărui aniversare de 60 de ani fusese cu două luni în urmă. Sărbătorirea de azi a fost organizată de Societatea Compozitorilor Români și s-a desfășurat într-o atmosferă mult prea sobră, aproape inexpressivă față de strălucirea pe care ar fi trebuit s-o aibă. Dar momentul era copleșit de greutatea evenimentului ce se produsese pe front, în lojă, Maestrul zâmbea gales, cu figura lui albă, iluminată de o rază interioară puternică, murmurând ceva în timpul aplauzelor și mulțumind executanților care au susținut programul compus numai din opere proprii. Înainte de începerea concertului, Mihail Jora a rostit câteva cuvinte și a citit o scrisoare a Mareșalului, trimisă cu acest prilej în onoarea sărbătoritului. Cu tot tonul lor degajat, rândurile Mareșalului au amintit, prin însuși faptul că veneau de la el, că această mare sărbătoare a Muzicii a căzut tocmai într-o zi când Bucureștiul trăia febra unei alte și altfel de sărbători.

23 octombrie Pe lângă celelalte calamități produse de război, una în plus și-a făcut apariția zilele acestea: crima. Cele trei asasinate descoperite ieri, au pus cucoanele pe jăratec. D-na M. și d-na M. (Olga și Marioara, soacra și nora) m-au și înșelățat aseară că se tem de hoji și să am grijă, să sar repede dacă aud ceva prin casă. (Matei e plecat din București și am rămas numai eu cu ele în toată casa.)

Camuflajul este, într-adevăr, un complice favorabil al borfașilor, care nu stau pe gânduri când sunt puși în situația să și ucidă, nu numai să fure. Noroc că poliția bucureșteană e destul de bine organizată, ca să intimideze pe răufăcători. Nu avem oare cea mai teribilă poliție, sau una dintre cele mai bine puse la punct? Cu toate acestea, ieri au fost descoperite trei crime, ai căror autori n-au fost prinși. Femeile au intrat în panică. Dacă mai sunt și bătrâne și au avere, atunci sunt îndreptățite să fie speriate. Cazul gazdelor mele.

Luni (alaltăieri) au fost la Odesa, cu avionul, primii ziariști, trimiși să vadă orașul imediat după ce a fost părăsit de ruși. Povestesc că au văzut scene de infern. Populația nu mâncase de patru zile nimic și nu exista nici o picătură de apă de băut. Copiii plângeau pe străzi și prin case, și plânsetul lor era cea mai grozavă acuzare la adresa războiului. „... Însă bolșevicii, spune unul, au ținut populația cu forța în oraș, apoi ei s-au retras, lăsând orașul fără alimente, fără apă, fără lumină. O tactică brutală și barbară, deoarece, mai mult decât soldații, au de suferit civilii, copiii, femeile, bătrânii.”

Dar poate și asta este o lege a naturii. Să moară și femeii, și copii, în război, nu numai bărbați. D-na M. spunea aseară – impresionată de sacrificiile ce se fac pe front – că ar trebui trimise și femeile, să moară și ele, că altfel rămân prea multe în raport cu bărbații. Logică de femeile bătrâne!

Fapt este că la Odesa au rămas, în mâna cuceritorilor, numai femeii, copii și bătrâni, spun cei ce s-au întors de acolo. Și majoritatea celor rămași sunt fanatici. Sabotează, pun mașini infernale, folosesc orice mijloace pe care le au la îndemână ca să arunce în aer clădiri, instituții, uzine, hale. Afară de acestea, întregul oraș e minat și fiecare pas trebuie făcut cu mari precauții. Ce „victorie” pentru cuceritori!

Azi a apărut un „Decret-lege pentru obligarea evreilor de a contribui la constituirea de stocuri de îmbrăcăminte în interes „social”. Este cea mai drastică măsură oficială din câte s-au luat până acum împotriva lor. Cam exagerată chiar. Un evreu care nu are nici un fel de venit e obligat să dea: o cămașă, o pereche de izmene, o pereche de ciorapi, două batiste, un prosop. Cei cu un venit între două sute de mii și cinci sute vor preda câte douăsprezece cămăși, douăsprezece perechi izmene, douăsprezece ciorapi, douăsprezece batiste, douăsprezece flanele, douăsprezece prosoape, patru costume de haine, patru paltoane, patru perechi de bocanci sau ghete, patru pălării sau căciuli, patru pături de lână, patru dosuri de saltea, patru dosuri de pernă, patru fețe de pernă și patru cearceafuri. Cei cu venituri mai mari vor preda câte o cantitate de trei ori mai mare din aceleași efecte. Astă seară am văzut primii evrei citind legea îngroziți. Alții râdeau, ca de o stupiditate. „De unde să dea omul, dacă n-are”, îmi spunea Marius (fratele lui Ilarie Voronca), actorul, care acum e șomer. Ceea ce-i sperie mai mult, este că această lege, sortită să rămână pe hârtie, e doar un început. Evreii trebuie să se aștepte și la alte măsuri, mai aspre încă.

Suntem într-o suită de vizite de ziariști străini. Au fost până acum delegații de ziariști germani, italieni și slovaci. Au venit, s-au plimbat, au mâncat, au plecat. Acum a sosit o delegație de ziariști spanioli, condusă de José Alberto Fernandez de Salamanca y Saenz de Vizmanos. Spaniolii sunt însoțiți și conduși prin țară de Aron Cotruș, atașatul nostru de presă la Madrid. Azi l-am prins într-un moment mai liber la Direcția Presei și am discutat mai mult. El e poet și se bucură să stea de vorbă cu un scriitor. Ne-am cunoscut acum patru sau cinci ani la Luna Bucureștilor, unde i s-a tipărit atunci o carte de versuri închinată reginei Maria, apoi, în vara lui 1938, ne-am întâlnit în Delta, tocmai

la Vâlcov, unde eram într-o excursie cu Anton, iar el venise cu Peter Neagoe, aflat în acea vară într-o vizită în țară, pe care-l conducea pe acele meleaguri, și unde am petrecut o zi și o noapte toți patru, eu fiind foarte emoționat că am avut norocul să stau de vorbă cu acești doi scriitori celebri, să mâncăm ciorbă de pește la aceeași masă, să colindăm Vâlcovul împreună. (Mi-amintesc că Peter Neagoe și-a cumpărat de la prăvălia din sat o pereche de ciorapi, fiindcă transpirase și nu avea ciorapi de schimb). Acum, venind din cealaltă parte a Europei, l-am asaltat pe Aron Cotruș cu întrebări: ce este în Spania, care e atmosfera în Europa apuseană, cum e privită România acolo? În Spania e rău; viața e grea, spiritele sunt încordate, oamenii dezorientați. În comparație cu Spania, noi, în România, trăim ca boierii, din toate punctele de vedere. A pomenit apoi de Franța. Cu un glas trist, poetul spunea: Franța e nenorocită, Franța nu se mai reface. Cuvintele acestea m-au impresionat puternic. Franța nu se mai reface! Este oare posibil, e posibil ca Franța să dispară? Nu, nu se poate, pământul ar fi mai întunecat!

Astăzi au fost executați la Nantes cincizeci de francezi luați ostatici pentru asasinarea comandantului german de acolo. Nemții recurg la represalii imediate, fără nici o cruțare, ceea ce pe francezi îi îndârjește și mai mult. Cât o să dureze situația asta, exterminându-se unii pe alții?

Franța era cea mai frumoasă, cea mai bogată, cea mai liberă, cea mai generoasă țară din lume. Era un fel de paradis pe pământ. În zece luni de zile această Franță a fost zdrobită, prăbușită, distrusă complet. Numai în zece luni de zile, cea mai frumoasă și mai bogată țară, cel mai pacifist și mai optimist popor a ajuns la dezastru. Un popor de șaiszeci de milioane n-are acum ce să mănânce. Suferințele de acolo sunt cumplite. Totul este paralizat, ca și cum nimic n-ar fi fost: cele mai bune teatre, cele mai mari edituri, cele mai cunoscute ziare, cele mai celebre case de mode etc. Unde sunt acestea?... Îmi aduc aminte o pagină din Jurnalul lui Julien Green: ce este civilizația și cultura noastră? Ceva foarte fragil. Poate peste zece mii de ani, va trece pe aici un călător solitar și vârful bastonului său se va izbi de o piatră curiosă. Se vor face săpături și se va descoperi că acolo a fost odată Parisul... Pagina aceasta m-a mișcat, deși atunci când o citeam, prin 1937, nu mi se părea decât o fantezie lugubră. Acum găsesc că e verosimilă.

Dar nu numai Parisul, întreaga civilizație a globului atârână de un fir de păr. Ea poate fi distrusă de oameni – de aceiași oameni care au creat-o – în decurs de câțiva ani. Câtă lume nu suferă acum, câte state nu mai există, câte orașe sunt prefăcute în ruini, câte popoare nu-și mai pot spune în fața lumii cuvântul lor, fiindcă acest război a nimicit în doi ani de zile ceea ce nici cea mai diabolică imaginație n-ar fi putut să conceapă.

Stau și mă gândesc, ce mic e pământul și ce jucărie a devenit el în mâna câtorva aventurieri. Mic, am senzația netă a micimii lui, atât de netă, încât nu e departe momentul când voi simți că mă sufoc pe globul terestru. Și dacă astăzi e numai Europa distrusă (câci e distrus continentul nostru și va trebui să depună eforturi lungi și extraordinare ca să se refacă), nu mai e mult până când întreaga lume va avea aceeași soartă. Și va veni o zi când, ca în Apocalips, oamenii vor vrea să intre în mormânt și nu vor putea, vor vrea să moară pentru a nu mai vedea ceea ce văd, și nu vor avea dreptul. Acest moment a sosit astăzi pentru evreii din Europa. Apocalipsul este calvarul lumii lor. Dar va veni și un Apocalips al celorlalți, fiindcă de aici încolo Pământul nu mai promite să dea rasei umane decât suferință și moarte. Nimic altceva. Viitorul omenirii are perspective sumbre. Iată lecția războiului actual.

CONSTANTIN NOVAC

Cum am devenit scriitor (I)

Dar sunt eu, oare, cu adevărat scriitor? În accepția în care aş fi prizat mai întâi, lumea, nu ca un individ cu oarecare aplecare spre demontat sentimente, ci ca proprietarul unui *topos* cu uscatul şi ţărmurile lui, impus semenilor ca atare? Sigur că e o ambiție colosală, un tupeu nemaipomenit, o erezie să te pui cu dumnezeu, cu eternitatea vasăzică. Să-ți construiești propria ta arcă para-Noică după ce tu însuși ai înfuriat apele și ai îngrămădit în ea toate făpturile cunoscute și necunoscute, inclusiv carii de lemn, dușmanii arcei tale...

Atunci să mă rezum, cu (ipocrită) modestie, la verbul *a scrie* cuplat cu sufixul de agent *tor*?

*

NU cunosc răspunsul. S-o luăm altfel. Prin 1974, căzusem pe corectura romanului **Adio, Robert!** Eram fericit. Având la bord convingerea împrumutată că prima ta carte spune ce spune, dar abia a doua te confirmă; cum publicasem deja volumul de debut la *Albatros*, acest **Adio, Robert!** urma să mă consacre, (?), să mă scoată în lume. Cu *periile* volumului în brațe, alături de suma de 20.000 (două zeci de mii) de lei, eram în 1974, rețineți, obținuți de la *Editura Eminescu*, semnatarea contractului, și numărați de bătrânul domn Bătrâneanu (care, înainte de a mă vedea pe mine, îl văzuse pe Slavici), cu *periile* arzând în geantă deci, m-am cazat fără complexe într-un hotel mareț – nu-i mai țin minte numele, parcă era vorba de un voievod. Eram tânăr. Nu eram boier dar întâmplător eram bogat. Mă copleșea până la extaz și uitare de sine, alchimia asta ciudată (?) de pe urma căreia gândul evanescent, starea de spirit care te cutreieră fără un aparent motiv deductibil s-a putut transforma în parale. Aveam vasăzică în buzunar 20.000 (două zeci de mii) lei, era o seară gingașă în mijlocul războiului rece, mă aflam la etajul unu al clădirii, plopii foșneau, sub picioarele mele, la parter, orchestra restaurantului te îmbălsăma în melodii retro, păream ca un pasager pe un transatlantic deși, insensibil la seducții, corectam. Corectam...

Mă grăbesc să afirm că, alături de alte chestii, contractul semnat, ghesul permanent al redactorului de carte, autoritatea Editorului – și banii – m-au ajutat să devin scriitor. La mulți ani după aceea, trecuse și Revoluția, un roman chinuit de facerile tranziției, trecut vasăzică prin vămile unei mentalități derutate, apărut într-un tiraj de 1000 (una mie) exemplare, mi-a adus, în ciuda unei sponsorizări rezonabile, un onorariu constând din treizeci și cinci de cărji. Risc să afirm că și scriitorul e un câine cu reflexe pavlovienne. Îmi închipui că, supus atunci în 1974, unui regim similar, aș fi plecat acasă cu primul tren având în geantă periile lui Robert. Necorectate.

*

În vremea scrierii **Separăției bunurilor**, eram, prin proprie și scandaloasă voință, șomer al unui stat care refuza doctrinar și prin legislația sa, și prin încă ceva amenințător, o asemenea condiție. Eu o trăiam, condiția, dimpreună cu o nevastă, e adevărat, aflată în câmpul muncii, și cu doi copii minori. Dacă aș fi fost, bunăoară, lăcătuș sau instalator, orice intervenție în real mi-ar fi adus totuși puțină alinare bănească, știindu-se că, de-aici, din acest domeniu, economia de plată nu a dispărut niciodată. Plătești? Repar, cucoană! Nu? Pa și pusil! Dar pe mine cine m-ar fi plătit pentru *elucubrațiile* mele? Singura speranță era în editor, după o experiență deja trăită, convertirea magică a unui gând răzleț într-o afacere cât de cât mănoasă. Literatural

Am terminat cartea. Eram plin de datorii, multe dintre ele cu scadențe depășite. Am așteptat, cu sufletul la gură, verdictul Editorului. Îi trimiseseam deja dactilograma. Prietenul meu A.A., pe vremea aceea redactor șef la editură cu pricina, îmi dă un telefon nițel neobișnuit. Mi-a zis că mi-a citit manuscrisul, că-i place, dar dacă vreau să *apar*, trebuie să fac o seamă de modificări. Ce modificări? O să aflu când vin la București, dar înainte de a da ochii cu el, la *Casa Scânteii*, să-l sun din Gara de Nord. De ce să mai dau telefon dacă tot ne întâlnim? Tăcere suspectă. Mă împrumut de bani de tren, ajung, istovit de diverse emoții pe peronul Bucureștiului și sun. A.A., prompt, ce să zic, socotește că, deși nu sunt un coleric, e mai prudent să discute cu mine pe această cale. Trebuie să tai șazezi de pagini, să omor un personaj sau să-l pedepsesc pentru că e un ticălos și ticăloșii își merită soarta în societatea noastră, în schimb, să îl readuc la viață pe un visător, un idealist pe care-l asasinasem nu cu plăcere ci cu conștiința că-și merită soarta în societatea noastră. Dacă mă conformez, zicea A.A., peste exact două săptămâni pot ridica de la domnul Bătrâneau 40.000 (patru zeci de mii) de lei. Cash! Costul unei crime și al unei reabilitări.

M-am revoltat. L-am înjurat pe bunul meu prieten, l-am amenințat cu moartea pentru trădare de neam și obște. El m-a lăsat să urlu după care, pe un ton foarte calm, mi-a zis că se aștepta la așa ceva, scutindu-mă de un drum la Editură, și că, personal, nu vede altă alternativă decât să mă întorc acasă. L-am trântit telefonul. Am înjurat, murmurat, sistemul. Am călărit furi-bund peroanele. Nu!

În niciun caz! Libertatea de creație! Unde-i mult trâmbițata libertate de creație? Avem și noi o demnitate, nu-i așa? Eram neînduplecat, solidar cu ceea ce socoteam a fi un bun comun al obștei noastre. Uite unde duce, domnule,

o cenzură odioasă, mutilantă, murdară! Un șantaj odios! Indiferent de consecințe, n-am să mă las îngenunchiat de... Hm! 40.000 de lei! Și munca ta? Și datoriile tale? Nu discut! Patruzeci de mii de lei, bagă de seamă! Fabulos! Demnitatea mea neștirbită dar neînțeleasă de cei de-acasă. *Hai, sculați-vă, că a venit tata cu vești bune-n traistă...* Aiurea, nu ține, aici e vorba de principii, domnule! Fără digresiuni lacrimogene...! Nuuu! Categorie nu! N-am să mă fac părtaș la... Am zis că nu, nu rămâne! Nenorociților! Perverșilor! Știați de la început că...

Eram încă sublim, furios, traversat de emoții civice când m-am trezit în autobuzul care mă ducea cu forța la *Casa Scânteii*. Acolo, cu mânuțele astea două am ciopârțit manuscrisul, în sensul că am impus personajelor mele care mă bântuiseră atâta vreme, o altă ordine de drept. Am tăiat și am spânzurat. Pe escroc l-am supus unui tribunal al poporului și l-am scos vremelnice în afara societății. Pe băiatul bun, abia îngropat, l-am făcut al doilea Lazăr. N-am ce zice, după aproape două săptămâni deversam în geantă, în fața venerabilului domn Bătrâneanu, paralele promise.

De pe urma acestei întâmplări care mă incriminează cumva, dar mă și umanizează, un dușman la fel de înțelept și de sfătos ca un prieten, numit *Cenzură*, mi-a dat câteva lecții referitoare la tactica și strategia scrisului în condiții de criză. Am învățat să adulmec de departe ambiguitățile-capcană, să preîntâmpin, să mă eschivez, să fentez, să mă subtilizez, să-mi mlădiez stările dureroase ale spiritului până la limita compromisului reciproc tolerabil.

Și acum, oricât de bizar, de condamnable ar părea, declar că, pe lângă altele, și alături de bani și cenzura m-a ajutat să-mi păstrez condiția de scriitor...

LIVIU CAPȘA

Provincia culturală între realitate și ficțiune

Revenită frecvent în actualitate în ultimul timp, prin diverse abordări și puncte de vedere exprimate în presa literară, sintagma „provincia culturală” a generat de-a lungul timpului o diversitate de opinii. De la cele simpliste, cu raportare directă și minimalizatoare la un strict determinism geografic, până la susțineri bazate pe studii de sociologie și psihologie culturală. Pentru unii provincia culturală nu există în realitate, fiind doar o amendabilă exagerare a unor nemăsurate orgolii centriste, pentru alții, existența periferiei culturale este o realitate incontestabilă. Și unii, și ceilalți, fie că se feresc de exemple, plutind în generalități speculative, fie că-și aglomerează argumentele în cascade asurzitoare, nu fac decât să sporească tainele unei, încă, nedesluite întrebări: există provincie culturală?

Dacă există provincie culturală este musai să ființeze și un centru. Tot cultural. Evident, alături de centrele culturale ale unor țări, reprezentate, după cum e regula, la nivel diplomatic. Adică, altfel spus, forțând puțin nota, centrele culturale din centrul cultural. Desigur, un rang înalt rezervat numai capitalei. Ce ne facem însă când respectivele centre culturale se găsesc și în provincie? Cum ar fi, să zicem, cel francez sau german de la Iași. Scapă automat respectivul oraș de acest statut provincial alimentat de criterii, după cum am arătat mai sus, extraculturale? Devine astfel egalul centrului, adică al capitalei?

Dar să lăsăm gluma deoparte, mai spre periferie, ca să rămânem în domeniul astfel delimitat, și să ne „centrăm” spre partea serioasă a lucrurilor.

Desigur, nu există provincie culturală acolo unde se întâmplă ceva semnificativ în sfera culturală. Acolo unde există un parteneriat viabil între instituțiile culturale și autoritățile locale, o colaborare pe spații ample, pe proiecte și programe culturale: reviste literare, centre culturale, galerii de artă, cenacluri, cluburi. Acolo unde se crează suporturi veritabile pentru leșirea artelor în spațiul public și unde și publicul educat astfel spiritual devine un partener activ al actului cultural.

Tot așa, nu există provincie culturală acolo unde, prin exprimarea liberă și încurajarea potențialului creativ, se statornicește o identitate culturală autentică, nesupusă modelor trecătoare, necoborâtă în subsolurile culturii

de cartier, gang sau stradă. Și, în fine, nu putem vorbi de provincie culturală când solidaritatea de breaslă, lăsând în urmă vanități și orgolii deșarte se convertește în liantul dintre creatori, în permanentizarea legăturii dintre aceștia și receptorii actului cultural.

Într-un singur caz putem admite existența provinciei culturale – aceea din interiorul nostru, ca stare de spirit, ca abandon în brațele vâjnoase ale sub-culturii. Când adorația pentru telenovele și emisiuni columbiene devine totală, necondiționată și definitivă. Când manea, cu amăgirile ei colorate, reprezintă singura certitudine, singura lamentare comodă a unui trai caricatural.

În epoca ștergerii granițelor, a transculturalizării, a integrării în toate domeniile, o discuție despre provincia culturală poate fi socotită, cu îndreptățire, ca aparținând copilăriei spiritului.

Post-istoria unei... istorii

Pe lângă comentariile serioase, axate pe discursul critic propriu-zis al autorului, **Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000** a lui Alex. Ștefănescu a generat și o nouă modalitate de receptare a unei opere literare: critica de pe poziția absenței. Sau, cu alte cuvinte, din perspectiva, joasă și întunecată, a neincluzării. În **Istorie**, evident.

Scriitori cărora nu le-a fost contestată valoarea, ci doar confirmată lipsa din paginile masivei lucrări, au sărit la gâtul opțiunilor literare ale autorului, pentru a-l acuza de toate relele pământului. Pentru că a rămas fidel principiului, atât cât a putut, că selecția exclude megalomania în operele critice, împătimitii recenzenți de ocazie l-au țintuit pe Alex. Ștefănescu sub semnul unei existențe literare aproape delictuale: promovarea scriitorilor pe criterii extraliterare, înfruptarea din munca onestă a truditorilor scrisului, girarea unor concursuri și festivaluri literaro-gastronomice. Jumulită precum o varză de foile îngălbenite, înainte de a fi tocată mărunț, **Istoria** a pus la lucru multă obidă, avalanșe de resentimente, o abundentă nădușală retorică.

Această receptare distorsionată își are zdrușene rădăcini în două terestre dimensiuni ale ființei umane, căci scriitorii oameni sunt și ei și, nu-i așa, nimic din ce-i omenesc nu le este străin: uitarea și orgoliul. Și pentru prima, și pentru a doua dimensiune, le vom reaminti un lucru simplu: nici un critic literar nu are în fișa postului sarcina satisfacerii mândriei personale a scriitorilor. Cei care se considerau arondați de drept **Istoriei** lui Alex. Ștefănescu (și-n general oricărei istorii literare contemporane), ar fi bine, pentru confortul lor spiritual, să-și reamintească, și ei, aceste mici amănunte.

Din păcate nu au făcut-o și metoda critică selectivă personală a lui Alex. Ștefănescu s-a izbit de o desfășurare de forțe nemaîntâlnită a acestui adevarat sindicat al scriitorilor excluși. Neincluzarea în **istorie** le-a zdruncinat dramatic identitatea de scriitori, operele lor literare se vor topi, vai, încet dar sigur, într-un dureros anonim.

Dincolo de toate acestea, trebuie spus că o istorie literară nu este o dare de seamă contabilă, din care nici o cifră, nici o poziție sau nici un cont nu trebuie să lipsească. Nu este nici un jurnal de cărți și autori. Și, mai ales, nu este nici un dicționar.

Este o privire selectivă, potrivit unor criterii proprii autorului, în interiorul unei literaturi. Iar privirea lui Alex. Ștefănescu este, după cum mărturisea, selectivă și nu uniformizatoare, sensibilă la nuanțe și nu la culorile aruncate cu bidineaua, la operele care trăiesc literatura, nu la cele care, chiar și cu talent, o mimează.

Ce ne mai spun însă, dacă privim cu atenție, aceste reacții exclusiviste? Evident, faptul că remarcile, concluziile și considerațiile lui Alex. Ștefănescu contează foarte mult.

Numai absența din vizorul unui critic important deranjează. Așa că, în fond, toate răutățile „exclușilor” capătă, fără voia lor, statut de elogii.

În stilul personal, Alex. Ștefănescu și-a testat încă o dată autoritatea critică.

Turism la Meteora

Cele peste o mie de stânci, care alcătuiesc o adevărată pădure în Câmpia Thessaliei, constituie, în primul rând, cred, o revanșă a pietrei pentru umilința la care este supusă de omniprezența apei mărilor ce înconjoară ca un brâu albastru-unduit bătrâna Eladă.

Meteora, numele generic sub care, de veacuri, străbat istoria cele 21 de mănăstiri zidite în vârful stâncilor, constituie un veritabil pisc al elenismului ortodox. Din înălțimea lor amețitoare, călugării de la Meteora, trăitori între hotarele singurătății și tăcerii, au căutat drumul către „Preaînaltul Domn al bolților cerești”; au trecut prin vremuri de liniște sau de zbucium, viețuind într-o altă lume, dialogând cu sine și cu Dumnezeu, veghind candelile neadormite și icoanele subțiate de trecerea anilor; au înfrânt ispitele, s-au împăcat cu suferințele, au îmblânzit lipsurile.

Cu timpul însă s-au împușinat și mănăstirile și călugării. Oaza spirituală de altădată a devenit astăzi un mare obiectiv turistic, înlocuind „zborul ceresc” al asceților, cum așa de frumos spunea Theocharis Provatlokis, cu pelerinajul turistic-superficial.

Astfel, mănăstirile care, cândva, se înălțau către cer, încearcă acum să coboare cerul pe pământ, spre a le fi la îndemâna gândului terestru și aparatului de filmat. Dacă Olimpul de astăzi oferă zei de vânzare, ghemuind la poalele sale exclusiviste reședințe de vacanță, Meteora ne pune la dispoziție craniile aliniate ale călugărilor petrecuți în veșnicie și un spațiu tot mai cucerit de obiecte. Și de pisicile hrănite de turiști, lenevind cu folos printre ierburile grădinilor înfiripate la marginea stâncilor.

Turismul, cea mai puternică religie a lumii acum, s-a întins, iată, și pe verticală. Nu pe frânghiile cu noduri sau pe coșurile de nuiete cândva singura cale pentru legătura cu pământul, ci pe treptele săpate în piatră, pentru comoditatea pasului grăbit sau leneș.

Scrierile sfinte și artele elenismului, alcătuite din manuscrise și icoane portabile, pocaluri și evanghelii, odăjdii aurite și sculpturi în lemn, fresce ale școlilor cretane și macedonene și ștampile de plumb au fost înlocuite cu produse de serie.

Laboratoarele bibliografice, cândva obișnuite la Meteora, unde călugări dăruiri creau sau copiau texte religioase, sfîșind cu lumina înțelepciunii

ungherele întunecate, s-au metamorfozat, azi, în ateliere unde icoanele se zămislesc pe bandă rulantă și obiectele de aur își îmbie cumpărătorii sclipind în vitrine de sticlă.

Din chiliile meditației, umilinței și ascezei au rămas doar adâncimile negre din pântecul pietrei, inutile ca ordinele de front dintr-o bătălie pierdută.

Nu pot spune dacă e bine sau e rău, dacă sunt întâmplări sau fapte în acord cu timpurile pe care le trăim noi, cei de azi, într-o altă paradigmă a istoriei și a vieții. Ce știu, cu siguranță, este că Meteora își continuă drumul în istorie, purtându-ne și pe noi, pe căările ce șerpuiesc în piatra supusă și înțelegătoare, spre cerurile veșnic deschise.

OVIDIU DUNĂREANU

Die Prüfung / Încercarea

Ovidiu Dunăreanu wurde am 21 Februar 1950 in Arad/Rumänien geboren. Studium an der Bukarest Philologie-Fakultät. Prosaautor und Kulturjournalist, zur Zeit Chefredakteur der Konstanzaer Kulturzeitschrift „Ex Ponto“. Seine Prosen wurden erst nach 1990 in Buchform veröffentlicht; „*Grădina lui Ieronim*“ (in „*Preludii epice*“, 1990), „*Cu bucuria în suflet*“ (Ed. Leda, 1995), „*Convorbiri pontice*“ (Interviews, Ex Ponto, 1998), „*Raumfahrt/ Călătorie spațială*“ (Internationale Prosaanthologie, Verlag Radu Bărbulescu, München, 1998), „*Întâmplări din anul șarpelui*“ (Ex Ponto, 2003), „*Vaporul de la amiază/ Der Mittagsdampfer*“ (Verlag Radu Bărbulescu & Ex Ponto, 2004), „*Concert la patru mâini*“ (Ex Ponto, 2005), „*Vitralii*“ (Muzeul Literaturii Române, 2006), Mitherausgeber (mit Constantin Novac) der Prosaanthologie „*Vânzătorul de enigme*“ (1993) und (mit Victor Corcheș) der Dichtungsanthologie „*Corabia de fildeș. Poezii ai Sudului*“ (Ex Ponto, 2000).

Es hatte sich herumgesprochen, daß die Tochter von Stroe Pârlog, Sindina, nur zwischen Sonnenaufgang- und Untergang wie alle anderen Mädchen war.

Pferde- und Wasserochsenhüter von der Dervent-Furth hatten gesehen daß sie, gleich nachdem über den Hochebenen die gelbrote Mondsichel emporgestiegen war, ihre Bluse und ihren Rock unter die Haselnußbäume am Ufer schmeiß, den schwarzen Samtbach ihrer Haare bis an die schlanken Hüften fließen ließ und anfang, sich auf den blühenden Kräuter zu wälzen und sie mit den Armen, der Brust und ihren Beinen zu zerdrücken. Dann erhob sie sich langsam und stieg, so wie sie war, voll Schnecken und Blumen, in die Donau hinab. Die glatte Haut des Wassers platzte und plätscherte als sie hineinging.

Lange Schatten krochen in die Richtung der Hochebene. Der unterbrochene Atem der Lichtboje an der Jianu-Biegung schnitt hin und wieder weiße Pfade und projizierte für einen Augenblick auf den Spinnweben in den Hainen Schmetterlings-schwärme. Die Luft verdünnte sich so stark, daß das Grillenzirpen nach und nach, mit seiner Klarheit das ganze Universum füllte. Der Himmel über den Häufern wurde Sternenschwanger; unter den Füßen irrte der Abgrund unentwegt weiter.

Plötzlich fingen die Lippen des Mädchens, auf eine bestimmte Weise, einer Schlangen ähnlich, zu zischen an und eine leise Beschwörung zu murmeln, der die Tiefen des Gewässers aufwühlte. Es dauerte nicht lange und es stiegen eine Unzahl von Flußbarben und Huchen an die Oberfläche. Die Fische stießen mit ihren aus Altsilbergeschmiedeten, riesigen Mühlern und Rücken aus dem Wasser und überbrückten den Fluß von den Knöcheln des Mädchens bis hinüber zur Tálchia-Insel. Es schien, als ob ein aus dem Nichts kommender Windhauch den Wasserspiegel plötzlich weggefeht hätte. Dann ging das Mädchen, leicht wie eine Feder, über die Donau an das andere Ufer hinüber. Sein Umriß verfluchtigte sich wie eine, von den bläulichen Falten der Nacht verschluckte Nebelsäule und nahm erst am nächsten Tag kurz vor Sonnenaufgang im unsichtbaren Drehen der Wasserstrudel wieder Gestalt an...

Sindina war auch wegen den Fuchs- und Eberjagdzüge berühmt, auf die sie ihren Vater begleitete, oder auf die sie so, wie kein anderes Mädchen aus dem Dorf, alleine ging.

Zu allererst wählte Stroe Párlóg zwei Fässer aus, die immer aus Eichen- oder Akazienholz bestanden. Er verstärkte sie indem er die Eisenreifen wieder fest nietete und ersetzte die morschen Dauben. Er füllte sie mit Wasser auf und ließ sie eine Zeit, bis die aus Blei zu bestehen schienen, anschwellen und schwerer werden. Dann leerte er sie zufrieden, lud sie ins Boot und fuhr sie zum Walddickicht auf der Insel Mozainea, zu den versteckten Laufpfaden der Rudel. Er begrub sie stehend, ohne die oberen Deckel, ein bis zwei Handbreiten in der Erde und befestigte sie so. Er stampfte die Erde herum fest und verdeckte die Spuren mit Geäst und Laub. In der Zwischenzeit machte seine Tochter die Gewehre bereit. Wenn sie damit fertig waren, versteckten sie sich in den Fässern und kauerten darin mit dem Gewehr griffbereit. Nach vielen Lauerstunden zeigten sich dann die Wildschweinungetüme, deren Größe manchmal jede Vorstellungskraft übertraf. Ihr Gurren ähnelte eher einem unterbrochenen, schaurigen Schnarchen. Etwas undefinierbares zappelte in den Brüsten der Jäger und verschärfte ihren Atem. Eine ermattende Hitze biß an ihren zusammengekauerten Leibern. Die Bestien wühlten ins Erdreich herum, hoben ihre Häupter und schnüffelten gereizt an den Fässer. Obwohl sie ihre Feinde in der Nähe spürten, konnten sie sie auf keine Weise entdecken. Das verwirrte sie, machte sie tollwütig. Indem sie den Eindruck erweckten, sie hätten die Suche aufgegeben, entfernten sie sich einige Schritte, schwerfällig und unbekümmert um sich dann, wenn keiner es erwartete, mit einer ungewöhnlichen Schnelligkeit umzudrehen. Sie starteten die Fässer aus blutunterlaufenen, bösen Augen an, erhoben ihre Mühlern mit den, wie zwei Dölche funkelnden, fürchterlichen Hauern und stürzten wie Dampfwalzen auf sie zu, um sie zu zerschlagen. Das war, auf was Sindina gewartet hatte. Sie sprang aus der Deckung, zielte und schoß mit einer Schnelligkeit und Kunst die einen erstarren lies. Ihr Vater war nicht einmal aufgestanden als das Schwein, unter dem Blitz ihres zweiläufigen Gewehrs, mit den Beinen nach oben zappelte. Da es niemals geschah, daß die Schweine zum zweiten Mal auf sie einschlugen, blieben die Fässer ganz, zuverlässige und irreführende Befestigungen für der nächsten Jagd...

Auch beim Fuchsfang hatte die Tochter von Stroe Párlóg keinen Rivalen. Schon im Herbst nahm sie einen Sack auf den Arm, ging auf die Felder

dem Bach der Almalâieni-Dorfes entlang und wählte, aus den zwischen den Wassermelonen gewachsenen Flaschenkürbissen, einige aus, die reifer und größer waren, aus. Sie kehrte heim und hängte sie unter der Dachrinne auf, damit die Sonne und der Wind sie langsam austrockneten. Als sie gerade gut waren und bei jedem kleinen Schlag laut zischten, nahm sie sie und machte an dem, dem Ranken entgegengesetzten Ende ein Loch so groß, daß die Faust hineinpaßte. Sie befreite ihr Inneres von Samen und Sehnen und befestigte so tief drinn wie nur möglich, durch die Öffnung, ein Stück frisches Hähnchenfleisch. Die so vorbereiteten Flaschenkürbisse legte sie in Waldlichtungen, am Rand der Ackerfurchen entlang, in so manche von Büschen umrandete Mulde. Auf den umgebenden Pfaden streute sie feuchte Hühnerfedern, die den Appetit des gierigen Fuchses sogleich aufstachelten. Mit zitternden Nasenlöchern pirschte sich der Schlaue auf der weißlichen Spur heran, bis er den Kürbis fand. Vom Mißtrauen geplatzt, hielt er zunächst in einiger Entfernung inne, mit wässrigem Maul und ihn nicht aus dem Augen lassend. Als er sicher war, daß kein Gefahr auf ihn lauerte, näherte er sich auf sanften Pfoten, ließ sich vor der Falle nieder und beäugte sie ebenso mißtrauisch und neugierig. Das Zögern des Fuchses brachte das Mädchen dazu, daß sie sich Vorwürfe machte, nicht schlau genug gewesen zu sein. Aber kaum hatte sie es bereut, als der Rothaarige, seinen Kopf durch die Öffnung des Kürbisses steckte, von der unwiderstehlichen Versuchung besiegt. Er fing das Fleischstück und wollte den Kopf zurückziehen aber die abstehenden Ohren ließen es nicht zu. Er sprang in die Luft, bellte und quietschte gedämpft, wälzte sich verzweifelt im Gras, schüttelte sich und schlug mit den Pfoten auf den Kürbis, schlug ihn auf den Boden, an Steine und an die Bäume und zerbrach mit seinem unbeschreiblichen Lärm die schützende Stille des Waldes. Sindina schnellte aus ihrem Versteck zwischen den Pflanzen und, indem sie den Glanz ihrer Freude hinter den Augenwimpern versteckte, fing ihn lebend ein...

Lazăr Arapu hat sich in Sindina verliebt als er eines Frühlings von Stroe Pârlog auf die Eberjagd eingeladen wurde. Seitdem schien er nicht mehr der Alte zu sein. Man konnte es in allem erkennen, was er danach tat. Von einer unverständlichen Unruhe gepackt, die in ihm die Flamme einer unstillbaren, tiefen Sehnsucht entfachte, fing er an sich ihr in den Weg zu stellen, ohne den Mut zu haben, sich ihr anzuvertrauen. Er hatte sie den ganzen Sommer über, Abend für Abend an der Dervent-Furth vom Hügel aus beobachtet, wie sie badete, in dem Glauben, daß keiner es wüßte, und hat sich wie auf glühenden Kohlen gewunden, wobei er ihren Namen murmelte. Eines Abends, als er in seinem Grasversteck wartete, daß sie unten auf der Sandbank erschien, war die Sindina plötzlich neben ihm: Eisnadeln stachen in seine Kopfhaut. Seine Brust zuckte heftig. Ihr nasser Leib verströmte den Duft eines blühenden Mandelbaumgartens.

Von einem Schuldgefühl, das, mit etwas Erhabendem und Unbändigem vermischt, man nicht in Worten ausdrücken konnte, er hatte sich erhoben und ihr stumm in die Augen geschaut. Und in ihrem pechschwarzen, wilden Ganz konnte er die Bedrohung eines versteckten Verlangens lesen.

Mit dem Gesicht von einem überheblichen Lächeln erleuchtet, sagte ihm das Mädchen klipp und klar, stolz und wirr, daß sie es ihm nicht mehr erlauben würde ihr nachzugehen, solange er ihr beim Pferderennen im Herbst nicht zeigen würde, was er könne. Ihre Worte erfüllten ihn mit Unruhe und Hoffnung. In den Tagen, die folgten, herrschte die Ungeduld in seiner Seele...

Ende September, nach der Obsternte, belebte sich Ostrov und seine Umgebung wie durch ein Wunder.

Vom Rașet-Brunnen bis zum anderen Ende des Dorfes, zu den Eiskellern am Ufer des Flusses, war in der Mittagshitze die Menschenmenge versammelt, die jenes Jahr gekommen war. Von den Gesten und den schnellgesprochenen Worten eines Jeden her gelang man zu der Auffassung, daß bald etwas besonderes geschehen würde.

In Gruppen entlang des Weges verteilt sprachen die Männer mal laut, mal mit ernster oder erstaunter Stimme. Die schönen, mit neuen Röcken und Kopftüchern aufgeputzten Wieber der Bauern die von jenseits des Flusses, aus der Ebene, gekommen waren, stellten Wetten in ihren klugen Köpfen auf, die alle ihre Leute als Gewinner zeigten.

Die Einheimischen aus Ostrov warteten ruhig, mit Vertrauen auf die wenigen, die am Rennen teilnahmen. Es waren nicht viele, man konnte sie an den Fingern abzählen: Ion Staicu, Vasile Banu, Urechetăiată, Costică Poștaru, Marin Căinoiu, einer aus der Topuzu-Sippe, ein anderer von den Cai-de-Foc, Bubămustăță, Gogu Stanciu und Lazăr Arapu.

Die Alten, auf der Veranda von Vanghele Fărâpicioare sitzend, mit Zigarettenspitzen aus Bernstein zwischen den Zähnen und Stöcken aus Korneliuskirschbaumholz in den Händen haltend, wischten sich bedächtig die schwitzenden Stirne mit weißen Tüchern und stichelten die Vorbeigehenden an, indem sie immer das Gegenteil von dem einen oder anderen Pferd oder Reiter behaupteten.

Am Straßenrandgraben vor der Mühle quatschte und vergnügte sich Stroe Pârlog mit seiner Frau Ușica und ihrer großen Sippschaft, die aus drei Dörfern – Bugeac, Almalău und Gârlița – gekommen waren wobei sie die Namen von Lazăr Arapu, seiner Eltern und Verwandten sowie die Namen anderer, nur ihnen bekannter Teilnehmer aussprachen.

Die Lärm wuchs unentwegt. Man sagte, das Rennen würde beginnen. Sogleich fiel eine erwartungsvolle Stille zwischen den Frauen und Männern und eine große Angst ergriff die Brüste der Kinder.

Selen sie noch so mutig gewesen, keiner traute sich noch über den Weg. Die meisten zogen sich hinter die Zäune oder um die Ecken der Quergassen zurück, Jede Geste hörte auf, die Ohren spitzten sich, die Gesichter, mit den Augen starr in die Richtung, aus welcher die Reiter kommen sollten gerichtet, wurden fahl. Vor so viel Stille hörten sogar die Büffel und alle anderen Tiere, die unter den Pferdekarren in den Höfen ermattet lagen, zu kauen auf...

Am Rașet-Brunnen stiegen die Reiter in den Satteln. Sie waren alle in leichte, schwarze Festkleidung gekleidet. Zuerst drehten sie einige Runden, um ihre Pferde zu prüfen. Die dampfenden Hengste tänzelten auf dem Platz, konnten kaum in Zaum gehalten werden. Sie waren auch, wie die Reiter, mit roten Schleifen, mit Quasten und blauen Glasperlen am Zaumzeug geschmückt, sie trugen auf dem Rücken Teppichstücke oder gelbe Bettdecken, ihre Schwänze waren schön geflochten, die Bauch- und Beinhaare, gut mit Haferhalmen gestriegelt schimmerten wie Wasser im harten Sonnenlicht. Manche trugen auch auf dem Rücken Ketten aus Glöckchen die so klein wie Haselnüsse waren. Die Pferde hielten an, scharften die Erde mit den Hufen und stiegen wiehernd auf die Hinterbeine, so daß ihre langen Mähnen wie Samtfäden in der heißen Luft vibrierten.

Danach liefen alle im langsamen Schritt nach vorne, so daß alle Pferde, Ohr an Ohr, aufgereiht wurden. Um ihren Ehrgeiz zu steigern, wechselten die

jähzornigen Wettbewerber aus der Ebene schlagfertige Worte. Die Helfer der Reiter aus dem Dorf, kräftige Burschen, öffneten die dampfenden Mäuler der Hengste und entleerten darin die mit Pfirsichschnaps gefüllten Feldflaschen. So wie sie es gedacht hatten, setzten sich ihre Leute an die Flanken. Sobald sie die Hälfte des Weges hinter sich haben sollten, sollten sie von beiden Seiten vorschnellen um einer neben dem anderen, eine Mauer bildend, die in der Mitte so lange wie möglich zurückzuhalten. Auf dieser Weise hätte keiner von der Zugereisten, sondern bestimmt Lazăr Arapu gewinnen können. Er ritt auf einem wilden, feurigen Fuchs, der für die Angelegenheit von weit her, von den Gestüten aus dem Păcuil lui Soare hergebracht wurde.

Den Startschuß wurde bald gegeben. Vom Schnaps und von den Absätzen, die in ihre Flanken schlugen angetrieben, schossen die Pferde wütend nach vorn und wirbelten Lärm und Staubwolken auf.

Schon von Anfang an konnten sich die Reiter von Ostrov behaupten und sich vorne aufstellen, so wie sie sich verständigt hatten. An den Seiten, hörte das Geschrei der fiebernden Menge nicht mehr auf:

– Komm, Du! So ist's richtig! Halt Dich fest! Schau, daß Du nicht auf dem Bauch im Dreck landest!

– Jetzt, Duuu, Lazăr! – schrie, aschgrau im Gesicht, in der Mitte des Weges, Vasile Banu. Seine donnernde Stimme überdeckte für einen Augenblick den Lärm.

– Schau mal, Duuu, da ist einer, der Dich losgeworden ist! Zeig jetzt was Du kannst, Duuu! – setzte er verzweifelt fort.

So wie er mit der Brust an den Hals des Pferdes gelegt ritt, merkte Lazăr Arapu erst jetzt, daß ein Steinwurf weiter ein schwarzer Hengst lief, ohne Zügel und anderen Schmuck, auf welcher ein kleiner, dünner Bursche ritt, dessen Gesicht er nicht gut erkennen konnte, da er es sich mit schwarzer Maiskohle eingeschmiert hatte. Außerdem konnte keiner in jenem Moment wissen, wer er war, woher er kam und wie der Unbekannte dort erschienen war, der, so wie es schien, da er sich von allen anderen distanzierte, alle Chancen hatte, das Wettrennen zu gewinnen.

„Es kann nur Andrei Pascu, jener Junggeselle von einem Waldhüter aus Tălchia sein. Nicht umsonst läuft er auf den Bällen und bei Hochzeiten der Tochter von Stroe Pârlog nach und sagt, daß er ihr nach dem Erntefest Heiratswerber schicken würde. Mich hat sie nur aus Spaß auf die Probe gestellt, damit die Leute mich auslachen und ich nicht mehr um sie werbe. Mit solchen Tricks arbeitest du, Sindina! Verdammt noch mal! Du wirst aber schon sehen, wer der stärkste ist!“ – erbitterte sich Lazăr Arapu.

Bis zum Flussufer, zur Ankunft, waren es nur noch einige Hundert Meter. Als Lazăr Arapu verstand, daß er denjenigen, der vor ihm war, nicht mehr überholen konnte, zog er den Riemen aus dem Hosenbund und schlug ihn seinem Pferd auf den Rücken. Von der Schlag erschrocken, wieherte das Tier schrecklich und verstärkte unheimlich seinen Galopp.

Als er neben dem fremden Reiter ankam, spürte Lazăr wie auf dessen Zeichen, sein Pferd schwankte und unter ihn zu fallen begann.

Im letzten Augenblick blitzte ein Gedanke durch sein Gehirn. Er erhob sich im Sattel, sammelte alle seine Kräfte und sprang hinter dem Unbekannten, auf seinen Hengst...

Als er wieder zu sich kam, lag er auf dem Sand an der Dervent-Furth. Über der weißen Sandbank an der Flussbiegung flackerten Hitzewellen aus welchen mal Regenbögen, mal gelbe Vogelwolken entstanden. Die Sonne knallte auf

seinen Kopfherab und bewirkte, daß er wie durch Dampfschleier sehen konnte, drang in seinen Körper und rief seltsame, angenehme Schwindelgefühle in ihm hervor.

Von oben starrte ihn, wild schnaubend, triefend von Schweiß, ausgelaugt vom Rennen, das schwarze Pferd an. Während er seiner Verwirrung und Bitterkeit kaum noch stand hielt, dachte Lazăr daran ihn zu fangen, auf ihn zu steigen, durch die Weinberge nach Valea Caldă zu reiten und von dort, querfeldein auf dem Hügelkamm hinter den Gärten nach Hause zurück zu kehren, ohne jemanden treffen zu müssen. Er konnte sich nur aufknien als seine Arme, sein Rücken und seine Beine weich wurden. Er strich mit dem Handrücken über seine Stirn. Ein Schritt von ihm entfernt lagen im Sanddorn die Kleider des fremden Reiters. Er spürte wie die Welle einer schrecklichen Wut gegen den, der seinen Traum zerstört hatte, aufstieg. Seine Finger krallten sich um den schweren, aus geflochtenem Stahldraht bestehenden Peitschenstiel. Er sprang, von jenem trüben Strudeln beherrscht, auf die Beine, und schaute zum Wasser...

Ein Windhauch mit breiten Flügeln besiegte plötzlich seine Seele und nahm mit ihm die Last auf, die auf ihr wie ein Mühlstein drückte. Die riesige Freude des Gewinners breitete sich in seiner Brust aus, als ob sie sie zerreißen wollte.

Er stürzte ungestüm in die Donau, von einem Gefühl erschüttert, das er niemals bis dahin erlebt hatte.

Mit der Maiskohleschmiere im Gesicht, von einem klaren, aufreizend schallenden Lachen geschüttelt, das bis ins Flusstal und in die Wälder der Inseln fortklang und Flammen in den großen, dunklen Schmetterlingen der Augen erzeugte, lief in der Tiefe, flink wie ein wildes Waldwesen, die Sindina.

Aus dem Rumänischen von
R.-F. BARTH

Boris Pasternak

(1890 – 1960)

S-a născut la Moscova în familia pictorului L. Pasternak și a pianistei R. Kaufman. În casa lor veneau frecvent scriitori, muzicieni, printre care L. Tolstoi, A. Skriabin, V. Serov. În copilărie, B. Pasternak ia lecții de pictură, apoi, în anii 1903-1908, se pregătea serios pentru o carieră de compozitor. Studiază filosofia la Universitatea din Moscova (1909-1913), un semestru aflându-se la Universitatea din Marburg (Germania), frecventând cursurile celebrului filosof G. Cohen. După absolvirea universității se dedică activității literare. Începuturile poetice i se orientează spre simbolism, însă în 1914 intră în grupul futurist „Centrifuga”. Sinteza simbolist-avangardistă se remarcă în primele-i două cărți – „Gemene în nori” (1913) și „Peste bariere” (1917). Personalizarea sa „canonică” este evidentă în a treia carte, „Sora mea – viața” (1922), care ar reprezenta, parcă, un jurnal din vara anului 1917, vară dintre două revoluții și, se poate spune, două Rusii. Însuși autorul definise un atare discurs poetic-filosofic drept „întimizarea istoriei”. De aici încolo B. Pasternak devine un protagonist al poeziei ruse, influența sa remarcându-se în creația mai tinerilor confracți P. Antokolski, N. Zabolotki, N. Tihonov, A. Tarkovski și K. Simonov. La rândul-i, cel mai apropiat dintre poeții contemporani considera a-i fi V. Malakovski (cel din prima perioadă de creație, firește). În 1927 Pasternak părăsește LEF-ul (**Frontul de Stânga al Artei**), adică și avangardismul, orientându-se în albia unui neo-clasicism de o distinctă individualitate, în cazul său echivalentă, incontestabil, cu originalitatea. Între anii 1946-1955 scrie una din principalele sale cărți, romanul „**Doctorul Jivago**”, în care sunt abordate eternele ecuații viață-moarte, întemeierea existenței umane pe/în cultură și istorie, rolul artei și naturii întru depășirea dezarmonieiilor pe care le cauzează moartea, războiul, revoluțiile etc. Romanul nu este acceptat de editurile sovietice, apărând, în 1957, în Italia, după care urmează versiunile engleză, franceză, germană, suedeză. În 1958 lui B. Pasternak i se acordă Premiul Nobel, fapt ce declanșează în URSS o furibundă campanie denigratoare la adresa autorului. Drept (strâmb!) rezultat, este exclus din Uniunea Scriitorilor, la un stadiu incipient punându-se pe rol chiar și un dosar ce stipula „trădarea de patrie”. B. Pasternak refuză premiul. (Printre altele, în „Declarația TASS” (2.11.1958) – ca în timp de război, nu? – se spunea că: „În cazul în care B. L. Pasternak va dori să părăsească pentru totdeauna Uniunea Sovietică, orânduirea socială și poporul pe care el le-a calomniat în opul său antisovietic „**Doctorul Jivago**”, organele oficiale nu-i vor crea piedici. I se va oferi ocazia să plece din Uniunea Sovietică și să încerce personal toate „minunățiile raiului capitalist”. Astfel, se anticipa un alt caz – cel al lui Soljenițîn.) Diploma și medalia Premiului Nobel avea să le primească, în 1989, fiul scriitorului.

Boris Pasternak este și unul din redevabilii traducători din opera lui Shakespeare, Goethe, Verlaine, din poezia gruzină.

Vis urât

Ascultă viforul, strecurându-se prin gingii,
Ascultă golaşa fugă a diavoleştii zăpezi.
Nu are de ce se zdrobi, şi troienirile
Ca o înlănţuire de fontă alunecă iute
Aşternute pământului,
Peste ţarini, arii şi haturi, ca trenul,
Prin văzduh, prin zăpezi, în chemările vântului.
Printre pini, prin spărturile-n garduri fără de cuie,
Prin scânduri, prin gingiile cocioabelor fără nas.

Peste câmpuri, prin văzduh, peste sau printre îngrădituri,
Văzute în vis de postitorul ceresc.
Dânsul observă: căzut-au dinţii din maxilare.
Şi molfăie castelele, conacele, moşile peltice,
Totul e dezbatut, nimic nu e-ntreg,
Şi postitorului greaţă i se face de la
Bocănitul oaselor lovite-ntre ele.
De la dinţii piloţilor, de la tridente marinăreşti.
De la roşiile ştirbituri ale crenelărilor carpatine.
El vrea să se mişte, să se urnească din loc,
Nu poate să se trezească,
Nu poate, prins în visul ferecat cu zăvoare.
Şi încă mai vede cum pe ogoare de pe malul Stohodului*
Pământul e făcut una cu pământul.
Nu crede ca înălţimea să caşte cândva
În deplina ei beznă, şi pe cer să plutească,
Precum un clopot pe îndepărtata grindă,
Lingoul de argint al depresiunii înghiţitoare,
Limba şi verbul ei – cerescul crai nou.

Nu, gângăvitul, fonfăitul şi răguşitul,
Odată cu sângele înghiţit e de cartilaginoasele ruine.
Bagă mâna în învântejitul pietriş al viforniţei, –
În palmă se va risipi prin crăpătură,
Ca un ciot cărnos, muşchi fără scop
Pe venă, sfâşiata fatal de o ploaie de gloanţe.
Simţi arsură, ca un dovreac endemic.
Din straturile grădinii el sări peste gard.
E în hârtop. Bătălia l-a rupt,
L-a sfichiuit bătălia, ca pe o sferă
De pe pantă se rostogoli în râpă
Printre pini, prin spărturile din gardul fără de cuie,
Prin scânduri, prin gingiile cocioabelor fără nas.

Ascultă vuietul necuprinderilor neumblate,
Ascultă turbata lor alergare.
Bubuitoar – despicătoarea artilerie
Ca nişte talere se gudură la chemările vântului.

Cui să se atașeze, în măsurători de verste,
 Cuvintele poleiului, întunericului și afeturilor?
 Și povestea alunecă, și petecele nevrozelor,
 Perindându-se ca tifonul în gălbenușul xeroformului,
 Gonesc dinspre tren spre țărini. În noapte
 Gonesc ca platformele, prin zăpadă, spre semafoare.

Dorm frânele trenurilor sanitare.
 Și visează, visează cerescul postitor...

(1914/1928)

* Slohod – râu în Ucraina, regiunea Volâny.

Viforniță

(partea a II-a)

Ușile toate sunt însemnate cu cruciulițe, ca în noaptea
 Sfântului Bartolomeu. Dispozițiile viforniței-complotiste:
 Astupă geamurile și ramele încheie-le,
 Acolo copilăria cu barda încearcă bradul de Crăciun.
 Bântuie complotul bulevardelor fără-de-frunze.
 Ei au jurat să ducă omenirea până la
 Un loc de-adunătură, – orașul! În afara orașului
 Și viscolul fumegă, precum o facă peste necurățenii,
 Fulgi nechemați se prăvălesc peste mâini.
 Mi-i frică în pustietatea fără de oameni a
 Dintăiei ninsori dezlănțuite. Fulgi
 Bântuie agitat ca niște minuscule lanterne.
 Sunteți recunoscute, crengilor! Trecătorule,
 Și tu ești recunoscut!
 Gaura pelinului, și se năzare în muzica viforniței
 O voce: – Colegny*, ți-am aflat adresa! –
 Securi și strigăte: – Ați fost recunoscuți voi, captivi
 Ai confortului! – Și, cu cretă, pe ușă – linii cruciș.

Că tabără ați devenit, că sunteți ridicați în picioare
 Drojdile creației, viforniței – inși fără griji.
 În ajunul sărbătorii strănepoții duce-se-vor la protopărinți.
 Noaptea Sfântului Bartolomeu. În afara urbei, în afara urbei!

(1914/1928)

*Colegny, Gaspard de Chailion (1519-1572) – amiral francez.
 Conducător al hughenotilor. Asasinat în Noaptea Sfântului Bartolomeu.

Improvizație

Din palmă hrăni claviatura – stol de clape
Sub băta de aripi, plesnete, croncănire,
În vârful degetelor stând, le-ntinsei mâna aproape,
Și noaptea se freca de coate sub mâneci în răsucire.

Și era întuneric. Și un eleșteu cu apa amară
Vălura, vălura. – Și păsări din specia te iubesc
Păreau mai curând să omoare, decât să moară,
Țipătoare, negre, cu clonțul dur, diavolesc.

Și era eleșteul. Și întuneric era.
Pluteau oale cu dohotul miezului de noapte.
Și val după val pe dedesubt luntrea rodeau
Și păsările tot mai loveau cu clonțul în coate.

Și noaptea se clăti sub al zăgazului laringe.
Se părea, câtă vreme puiganul nu e hrănit,
Femelele mai curând vor ucide, decât și-ar stinge
Ruladele-n țipătorul lor gâtleej hârcăit.

(1915)

Un răsărit și mai năbușitor

Dimineața-ntreagă gurlui porumbelul
La geamul dumitale.
Pe scocuri, pe burlane,
Ca mâneci de cămașe ude,
Crengile își dădeau duhul.
Bureza. Și cu ușorul
Norii treceau peste
Piața prăfuită
Și mă tem că pe tarabe
Ei îmi legănau
Tristețea.
Îi imploram să înceteze,
Și părea că și-ncetară.
Răsăritul era gri,
Ca o ceartă în tufiș,
Ca graiul arestanților

Eu imploram să vină ceasul
Când după geamul dumitale
Precum un ghețar montan
Spălătorul își dezlănțuie

Aversa-i peste lighean
 Și se aude lunecos
 Cântul bucățelei de săpun.
 Jarul de obraz și frunte odihnită
 Aburește precum gheața pe sticla fierbinte
 Și pe-al oglinzii ochi buimac
 Însă înălțimea de dincolo de vorbe
 Sub drapelul norilor plutitori
 Rugămințile nu-mi auzea
 În liniștea ca deasa promoroacă,
 Udă-lioarcă precum o manta,
 Ca prăfuitul ecou de treieriș,
 Ca o sonoră ceartă în tufiș

Eu îi rugam –
 Nu mă chinuiți!
 Nu pot să dorm.
 Dar – bureza. Și, înșirați,
 Norii treceau dezordonat
 Peste piața prăfuită
 Și, ca recruții, dincolo de sat,
 Rătăceau n-o oră, nu un veac,
 Ca prizonierii austrieci,
 Ca o răgușeală în surdină,
 Ca un horcâit:
 „Soră,
 mi-i sete”

(1917)

Sfârșitul

Aievea-s toate astea? E timp de-a cheui?
 Mai bine să dormi etern, să dormi, să dormi, să dormi
 Și vise să nu vezi.

Din nou – strada. Din nou – polog de tul
 Din nou, de cum e noapte, – stepă, geamăt, claie,
 Și acum și de azi încolo.

În august, frunzele astmatice pân-la cel din urmă-atom
 Visează liniște și întuneric. Și dintr-o dată
 Câini în goană trezesc grădina.

Așteaptă – s-or mai potoli. Brusc – din umbră un uriaș,
 Apoi altul. Pași. „Strânge șurubul”,
 Șuierat strident, somații: Turbă!

Că el parcă-ar fi udat, ar fi risipit
 Șleaul cu pasul nostru! El și palisada

O istovi cu tine.

Toamnă. Galeșe-s mărgelușele vinete-pal,
Ah, ca și ție, putregaiule, de moartea și mie
Ca de viață silă mi-il

O, inoportun noaptea cădelnițează cu manevrele
Locomotivelor; pe ploaie orice frunză
Se rupe înspre stepă, ca și altele.

Ferestrele-mi fac scene. Că doar nu are rost!
Din țățâni se rupe ușa, ei sărutându-i
Gheața coatelor.

Fă-mi cunoștință cu cineva dintre cei crescuți,
Precum dâșii, în treierișul sudicelor holde,
Paraginii și secarei.

Dar cu strepezire, cu-nțepenire, cu noduri
În gât, dar cu tângă atâtor cuvinte
Obosești de-a mai prietenii

(1917)

Temă

Stânca și furtuna. Stânca și pelerina și pălăria.
Stânca – și Pușkin. Cel care și-acum încă,
Ochii închizând, stă sus și vede-un sfinx
Nu sălbăticia noastră: nu deducțiile greului
Ajuns la-ncurcătură, nu taina, ghicitoarea,
Ci străbunul: un hamit cu buze plate,
Ca variola cu care ciupi nisipul, mutilându-l,
Săpând cu greu vărsat pustiul.
Și nimic mai mult. Stânca și furtuna.

În satanismul berei ce curge gârlă
De pe mustățile prăpăstiilor, steiurilor,
Limbilor de nisip, nămolului, marinelor mile,
Intrândurilor în mare. Și vuiet și-nflăcărare
Pompate de lună din înspumat abis
Ca dintr-un vechi cuiabar. Zgomot
Și sfară și humă ca un sărut setos.
Se vede clar, ca ziua. Îi luminează spuma.
Din acest loc nu-ți poți lua ochii.

Bătăi de valuri pentru sfinx nu cruță lumânări,
Pe cele arse schimbându-le îndată.
Stânca și furtuna. Stânca și pelerina și pălăria.

Pe buzele sfinxului – gustul de sare
Al încheșării. În jur, nisipul otova-i lipit
Cu crudele săruturi de meduze.

El nu cunoaște sirenele de-a fi solzoase
Și poate oare-a crede-n coadă de pește
Cel care, fie doar și-o singură dată,
Din gropițele genunchilor lor băuse
Licărul de stele ce se bătea, ca de gheață?

Stânca și furtuna – tănuit de toți acei
Modești din fire – cel mai straniu, cel mai cuminte
Ce încă din epoca lui Psammetic* prinse a juca –
Zâmbet de copil în colțul buzelor pustiei...

(1916-1922)

*Psammetic – nume a trei faraoni din dinastia 26 (sec. VII-VI î. Hr.).

Versuri albe

*Și-ntr-o clipă prin creier trecură gândurile toate,
Unice și necesare. Trecură spre a pieri...*

Aleksandr Blok

El se ridică. În bucătărie bătut de oara unu. Știa, –
Acuma e sfârșitul a toate. Se ridică, ieși.
Norii treceau. Printre rânduri și oarecum în treacăt
Pe lespezile trotuarului ciocănea bastonul
Și pe undeva hodorogea o droșcă. – Un an în urmă
Balzac fusese înțeles de căruntețe.
Norii treceau. Ciocănea bastonul. Curgea.

Dânsul putea să spună: „Eu știu, prieten de demult,
Cum a fost să-ajungi la așa ceva. Eu știu
Cu ce cheie ai deschis această ușă,
Cum ai sfărâmat-o pe cealaltă și cum
Prin astlaltă priveai, trăgeai cu ochiul
Și scrutai atent, tot ceea ce vedeai”.

De sub palma jilavilor nori,
De sub umbre, de sub fațade ude,
Hoinărind, spre felinare se rupea
Caldarâmul cucerit de luna mart.

„Și chiar cu-adresa cui în mâini
Tu spălat-ai treptele scărilor – și asta o știu”.
– Luceau paftalele paznicilor ce dormeau
Și vântul gonea vrejuri și frunze-n spulber

Pe șinele bazarului.
 „O sută din neamul Hanski*,
 Tușind, rebegind spre dimineață,
 Și pieptănându-și pletele, le cam zmulgeau.
 O sută dintre Hanski în mari oglinzi
 Erau prinși de tremurici. O sută dintre Hanski
 Își beau cafeaua. Și trebuia Lui Dumnezeu a-i demonstra
 Că Hanska e una, precum gândise el...” –
 În capătul opus, unde droștele hodorogeau,
 Prinse a cânta cocoșul. – „Că una-i Hanska,
 Precum vorbele și semnătura Hanskăi în scrisori,
 Ca visul, ca și moartea”. – Lumină e. În capătul opus,
 Unde droștele hodorogeau, se și trezeau deja.

Ce târziu se deschid cafenelele,
 Și proaspătă-i tipăritura umedului ziar!
 Numic nu e mărunt, e gras orice
 Caracter de litere,
 Precum grăsimea galoșilor și șinelor scăldate-n soare.
 Ce festiv e duhul celui ce fără somn
 Petrecu această noapte! Ce albăstriu pălpăie
 Fiti-lu-n creier! Ce mângăioasă-i flăcăruia,
 Ce inconsecvent ironică îmi pare!

El și-i aminti pe toți. – Vizavi, lângă lăptărie,
 Bălegarul arăta ruginiu. Cirișea un vrăbii
 Ce prinse-a căuta anume ramul pe care
 Acest ciripit se sfâșia în bucățele,
 Nefiind în apele sale de-atâta fericire. De altfel,
 Aproape-ndată el a dedus că-anume acel ram
 E deasupra geamului, din simplul motiv
 Că-n fața ferestrei nu mai erau și alți
 Copaci, sau cine știe ce altă dovadă avea. –
 Pe toți și-i aminti – că ar fi în dreapta
 Livada, el pricepu după-nclinarea umbrei
 Căzută pe trotuar. Ea strălucea
 Precum suportul unui pahar de ceai.

Dintr-o dată, incoerent, inconsecvent în gânduri,
 El, care n-a închis un ochi întreaga noapte,
 O clipă se gândi așa ceva, încât
 E greu să și redai. În creierul arzând
 Intraseră cuvintele: iubire, nefericire, fericire,
 Destin, eveniment, aventură, ursită,
 Întâmplare, farsă, falsitate. – Precum intrară,
 Așa au și ieșit. Dar la ieșire
 Nimeni nu le mai recunoscuse,
 Precum pe fetele ce fost-au tunse pân-la piele
 Din cauza tifului. El își spuse
 Că-aceste cuvinte nimeni nu le-nțelege,
 Că ăsta n-ar fi numele unui tablou,

N-ar fi scena – ci un fel de materiale-anume.

Că în ele e vuiet și corpuri în măcinare
Și-amurgul tuturor buchetelor vopselăriei.
Că mumia-i reprezintă cu sânge,
Dar se poate promoroaca a o ornamenta sangvin
Și că în suflet, în mare adâncime
Ar sta un desenator atât de pătimaș
Care uneori chiar conturează *lune de miel* *
Cu bucățica de nenorocire, coșcovită între degete,
Cu bucățica de sănătate – turbat coșmar,
Cu bucățica de aiurare – luminoasă beatitudine.

În chipiu-i albăstrui, încălzit de soare,
Întorcându-se, el se postă cu spatele la gard
Și vindea salamandre de tablă lucioasă.
Târguia cu cioburi de azur,
Și șopârlele alergau, lucind,
Prin aprinsul nisip în lungul de burlane,
Și păsările ciripeau de zor. Venea poporul,
Și copleşii a mirare gurile-și căscau.
Cea hrănitore ca o împărăteasă, plutind, se duse.
După martie, în aprilie salbe au fost cerute,
Și perlele, și ochii – sângele cu lapte
Al feței și mâinilor, și-a sarafanului.
Peste-acoperiș omătul mai călărea. Încă
Primăvara mai râdea, înspumând de-a valma
Soare și zăpadă. Cei cam la zece castraveți de seră
Erau prea slabi, ca-n martie să dea
Impresia de verdeață. Dar martie-i înțelegea,
Trâmbițând în toate zările
Despre tinerețe, despre frâgezime.

Din toate tablourile păstrate-n memorie,
Unul veni-n prim-plan: câmpie-n noapte.
Se pare că-n stele, precum într-un ciorap,
Se ticsește pleavă, și-i bătută.
Ochii, se pare, Calea Lactee-i prăfuieste.
Și-un sentiment că noaptea
Se ridică vlăguită de pe scârte de paie
Și spulberă gunoaiele din stele – spre mare
Și cu ea-mpreună – clăile și cuiele – noaptea.
La stație de pază era un sforăit imens, intens,
Ca stratul gros ce-ar sta pe-o foaie de fier.

La stație bocea un roi de muște. Ploaia
Răsuna pe prispe, parcă în șiștar.
Din patru uriașe zile de vară
Inima adună această amintire-a adevărului.
Noaptea sfâșiind, pluteau, alunecător, pe șine

Stâlpi de semnalizare, lovind în nori
Și dureau ochii. Creierul fără somn
Răvnea să-ajungă-n stepă, după traverse și gherete.
La stație de pază sforăitul era, și ploaia
Se lenevea și suspina-n frunziș. – Îngerul meu,
Tu vei dormi: chiar noapte-a mi-a promis-o!

Amicul meu, și tu, ploaie a mea, noi nu avem
Unde ne grăbi. Dispunem de timp-rezervă.
În buzunare – nuci am adunat. Acolo-n stepă
Cu tine dimpreună avem cu ce petrece
Până dincolo de miezul nopții. Ai văzut?
Ai înțeles. Așa e? Nu-i adevărat că asta
Ar fi anume ceea? Infinitudine?
Țara făgăduinței? Și-a meritat
Să crești, să suferi și să aștepti, și oare
Nu fu greșeală de a fi venit pe lume?

La stație de pază era un sforăit imens, intens.

De ce ar fi atât de tristă scuturarea
Acestor cunoștințe cam demente? Ce amărăciune
Presoară sărutările, de parcă-ar fi
Pătimașul august pe care nicidecum
Nu-l poți desprinde de frunzele-abundente.
Cu buzele fierbinți, de ele se lipește,
El și ele dând în lacrimi; august
E ud learcă, și de-asemeni
Ude sunt ale macazurilor ace reci...

(1918)

**Neamul Hanski* – din care făcea parte și Wenceslas Hanski (1778-1841), primul soț al contesei Eveline Rzewuska-Hanska (1800-1882) care, după moartea soțului, devenea doamna Honoré de Balzac.

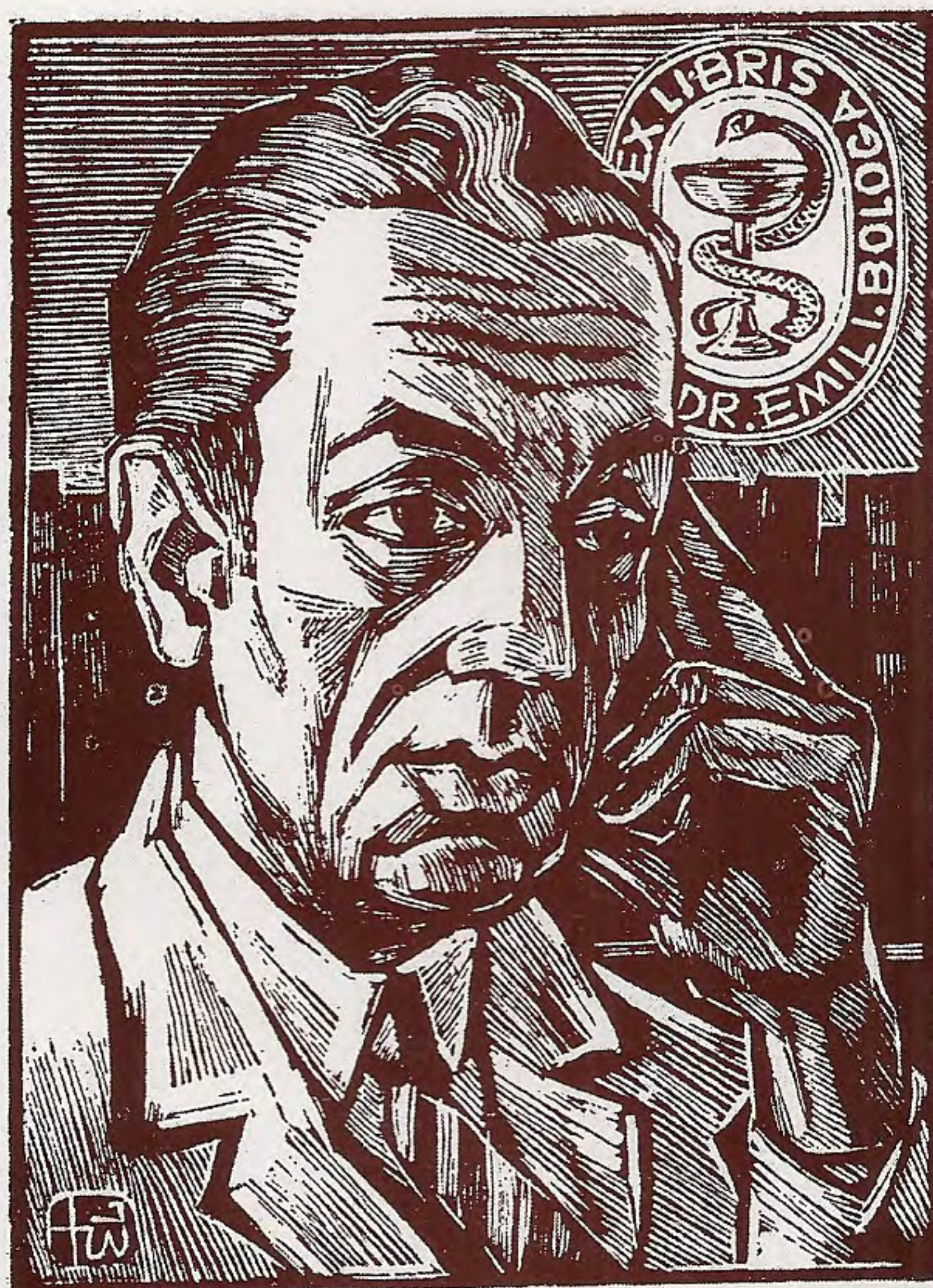
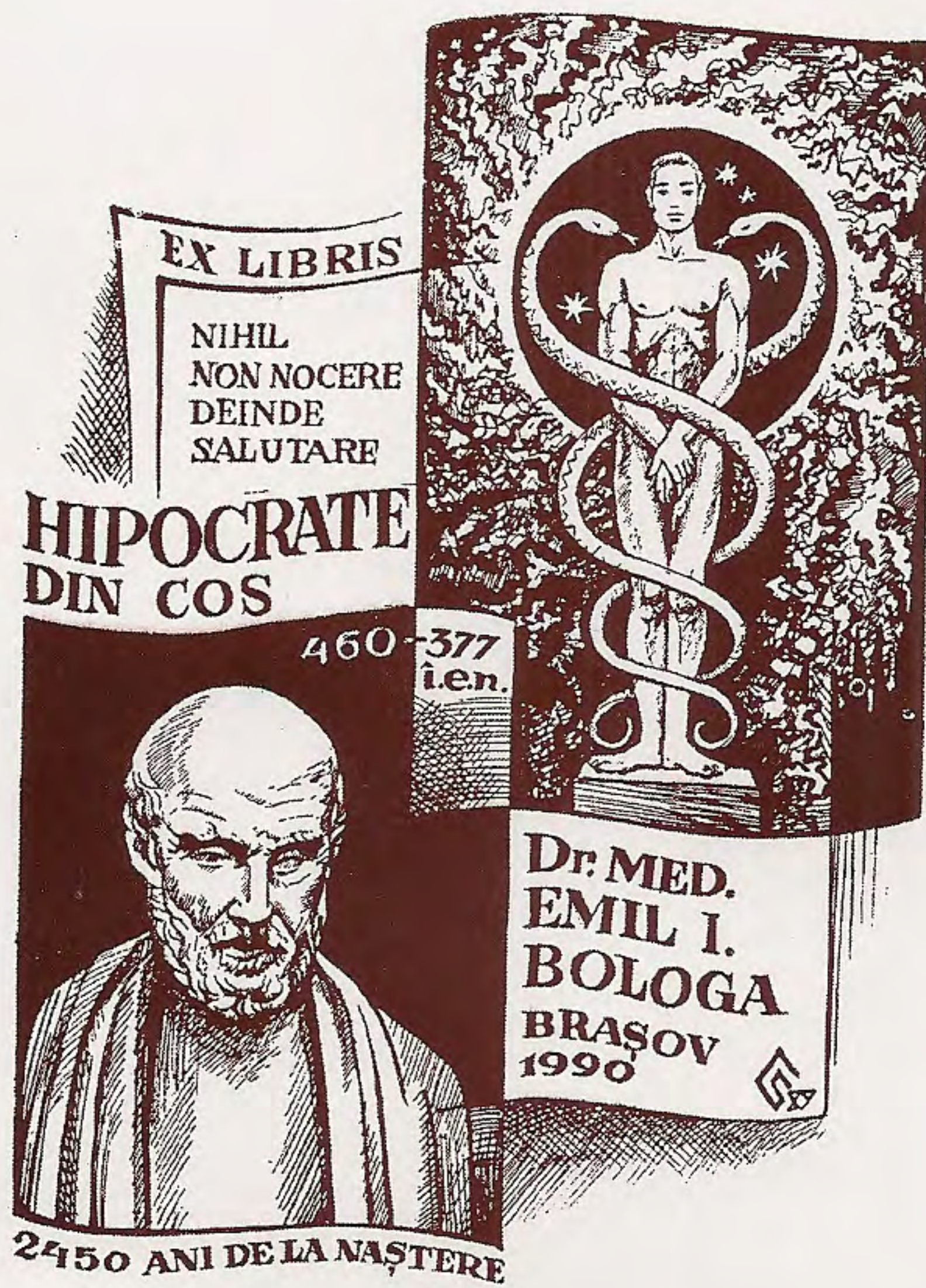
*** Lune de miel* – luna de miere (fr.).

Versiune românească și prezentare de
LEO BUTNARU

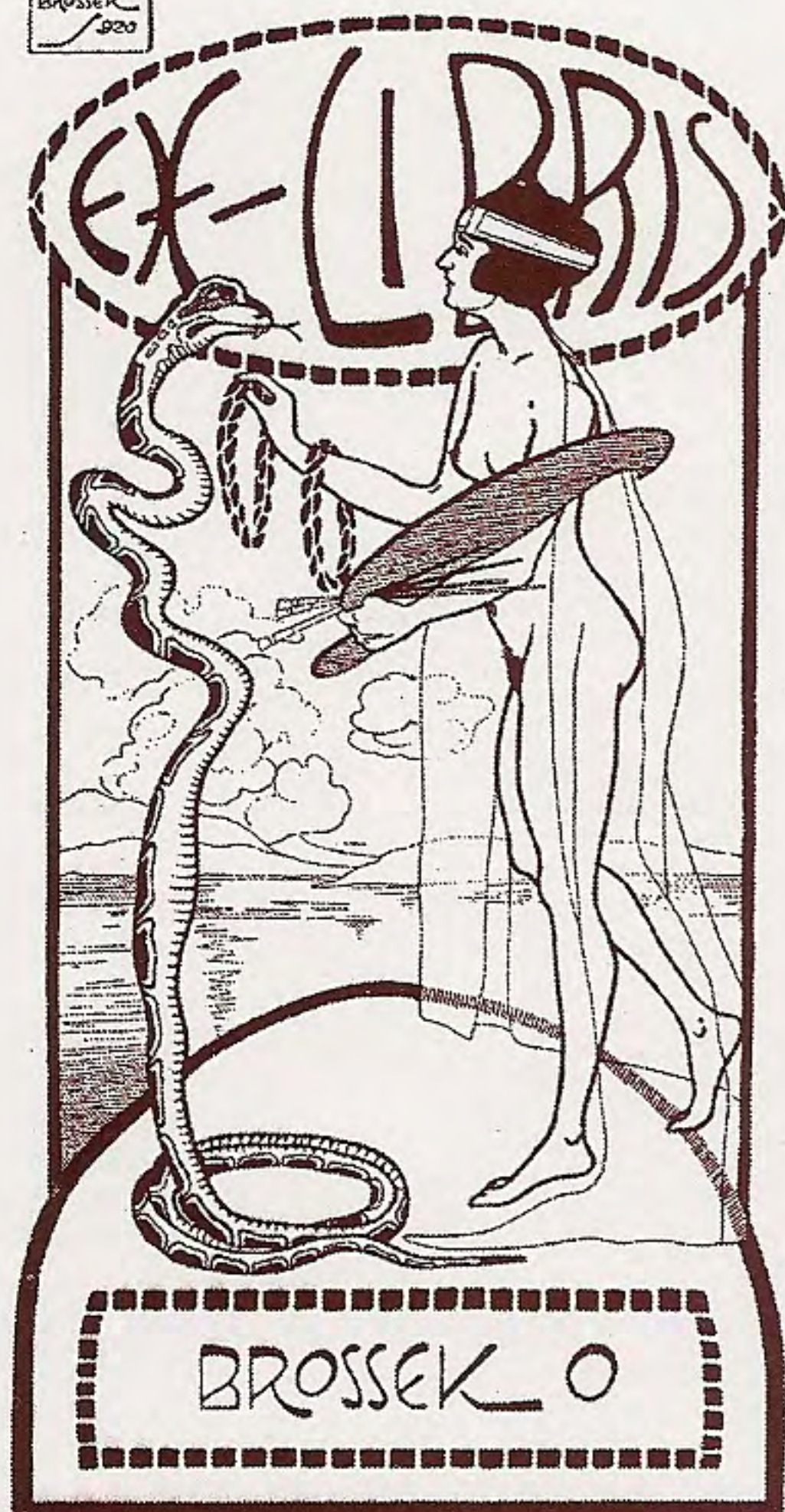
EX LIBRIS



DR. EMILIO BOLOGA



BROSSEK
9000



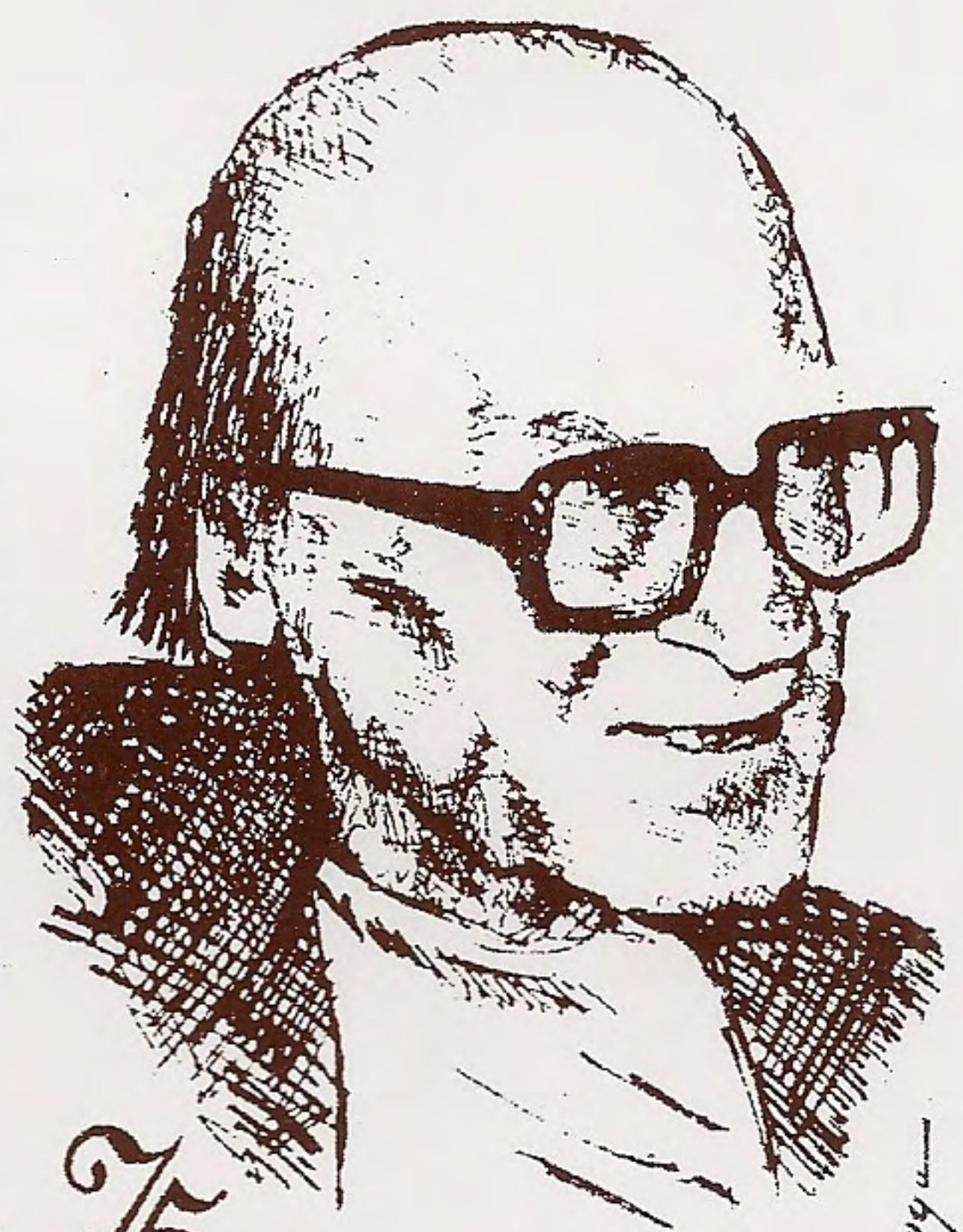
LÁSZLÓ GÉZÁÉ
KISS JÚLIA
KÖNYVE

EX LIBRIS
Dr. MED.
EMIL BOLOGA



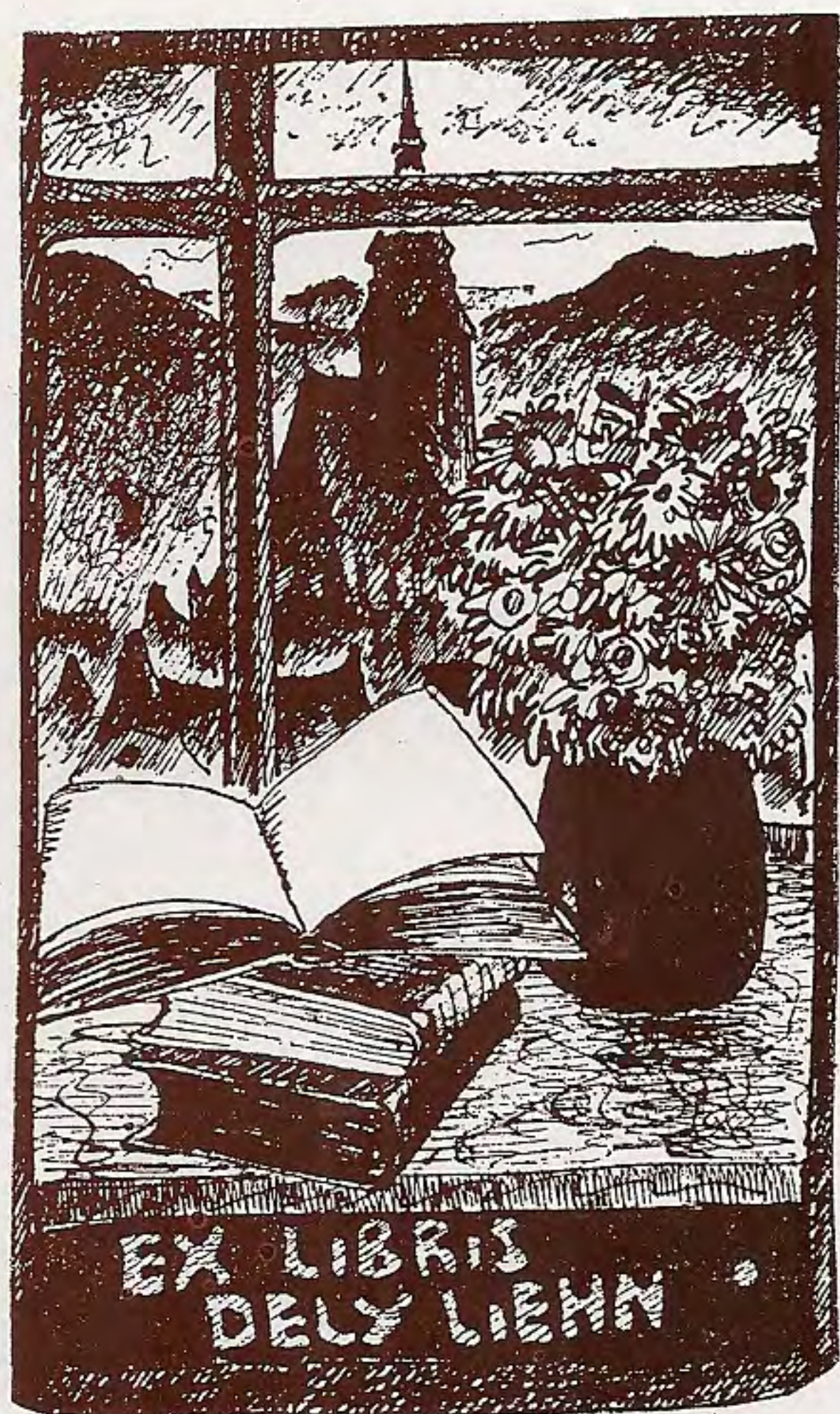
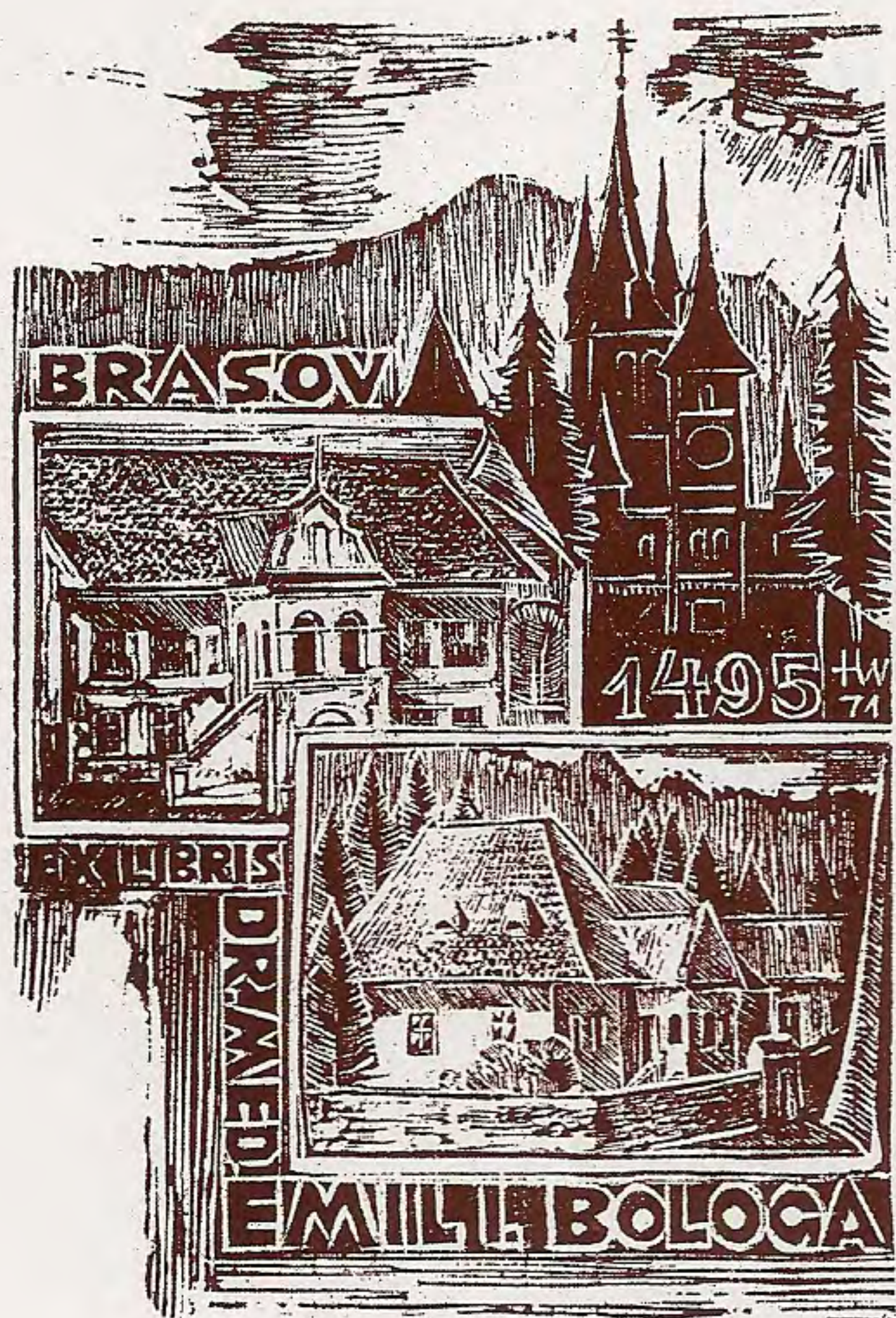
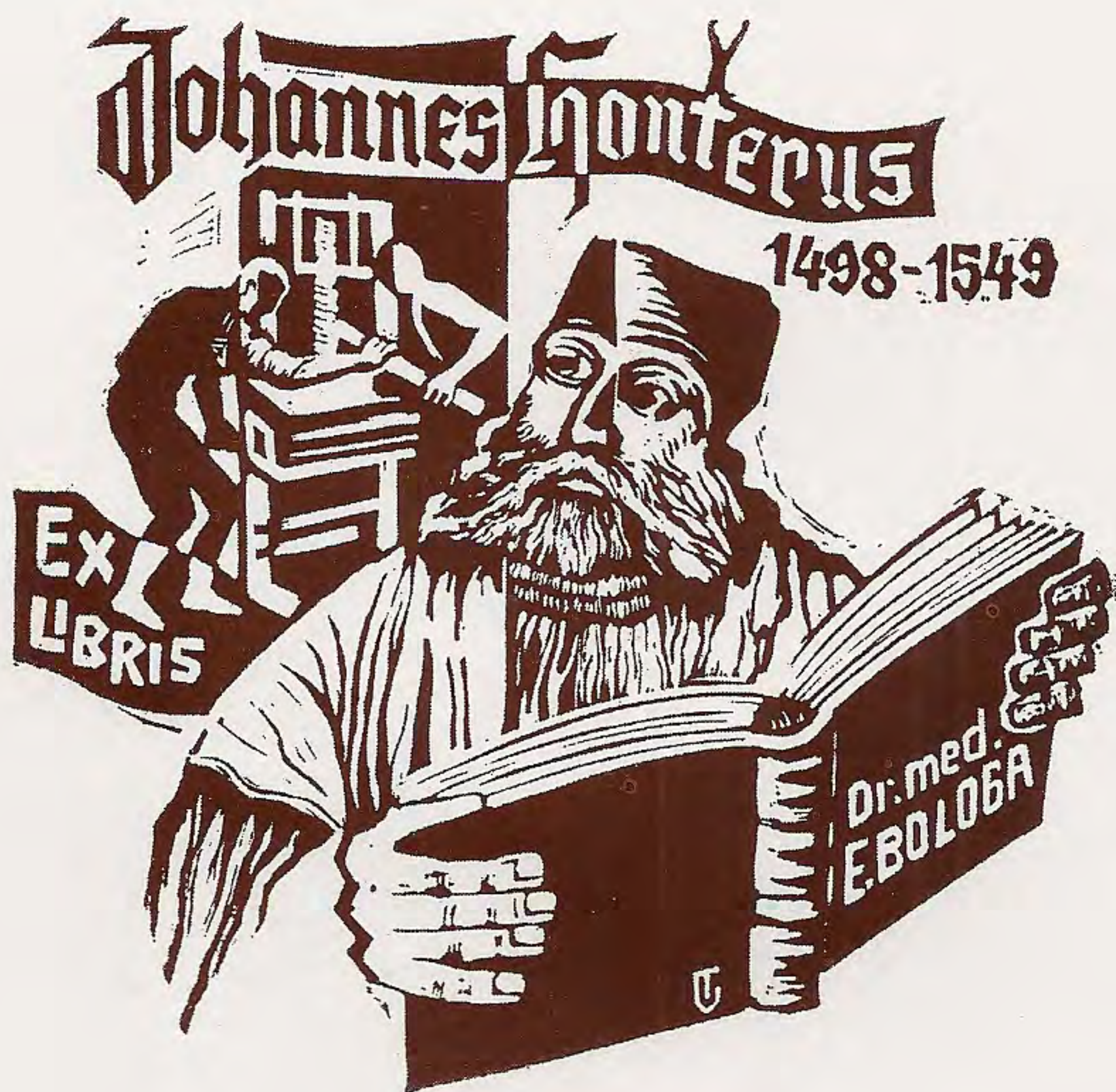


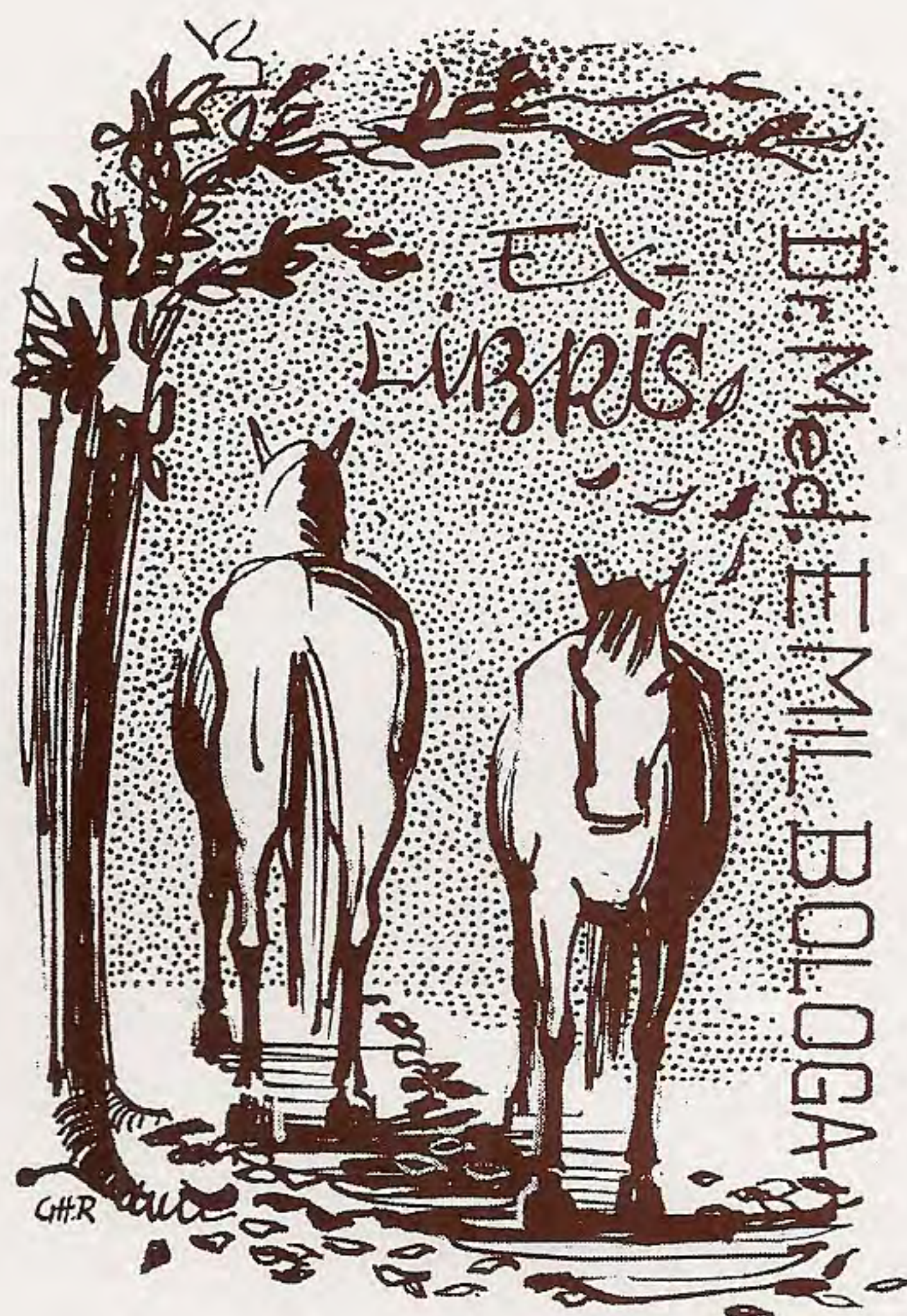
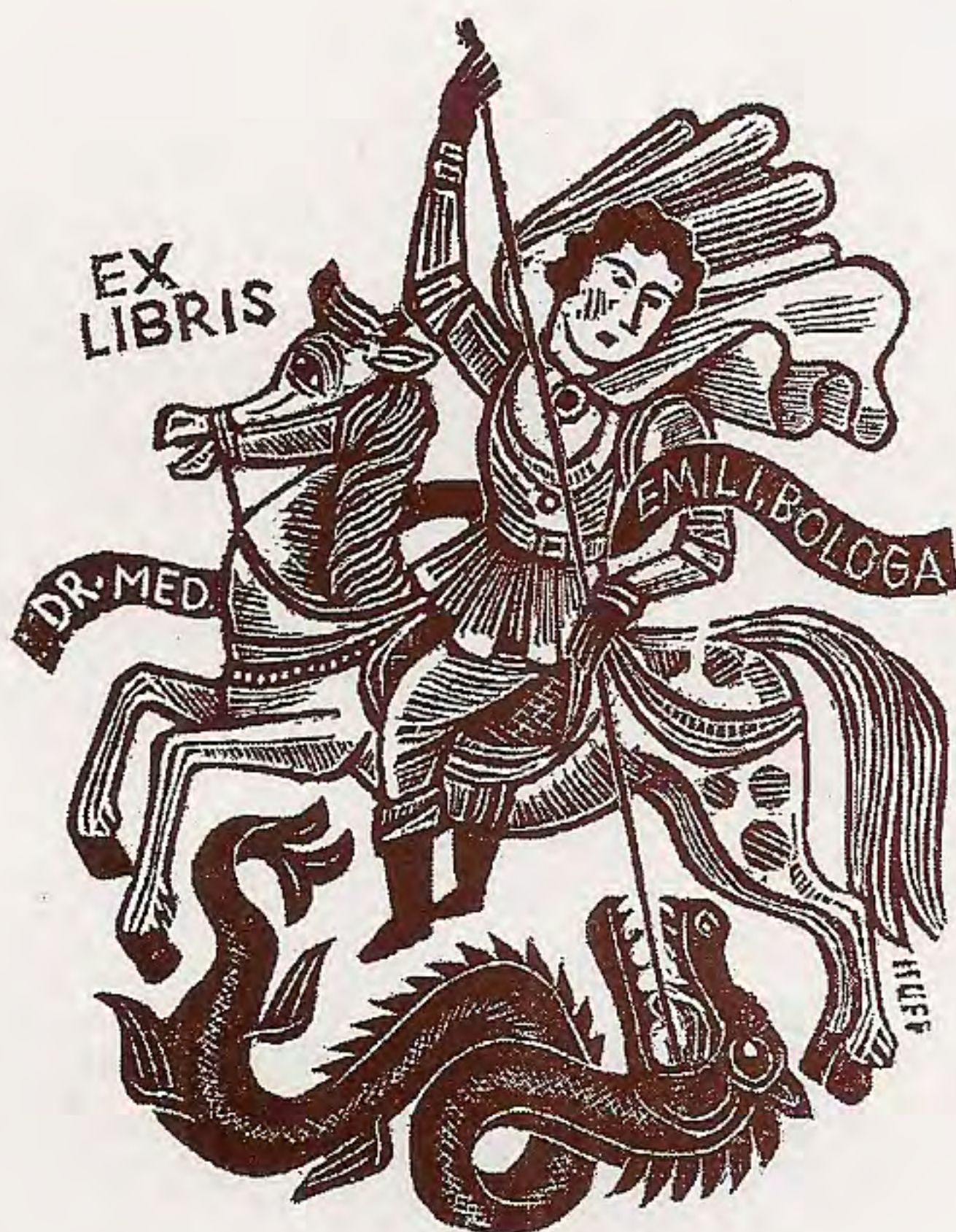
MIRCEA ELIADE



25

EX LIBRIS





IOAN POPIȘTEANU

Ex-Libris¹

eonsiderate de multe ori simple acte de complezență, ex-librisurile caligrafiate sau filigranate pe file albe sau îngălbenite de la începutul cărților, pe coperti, pe fețele interioare ale acestora, pe forțaș, pe colțuri sau margini de pagină, în colofoniu, s-au dovedit a fi surse vii pentru istoric sau literat, dovezi, de necontestat, din vremi de demult, despre vieți zbuciumate, istorii nescrise.

În transpunere exactă, „**ex-libris meis**” (din cărțile mele) se asociază cu numele posesorului.

Despre ex-libris, ca de altfel și despre cartea cu autograf și însemnuri s-a scris încă de la începuturile bibliofiliei, se scrie și astăzi, din când în când, de multe ori la anumite ocazii, de obicei la o aniversare sau comemorare, sau cu prilejul deschiderii unei expoziții, sporadic, în paginile revistelor. Prezentarea acestora, de fiecare dată, constituind sarea și piperul în sesiunile științifice, greoaie și monotone, uneori ineditul, puncte de reper sigure în depistarea mersului literar sau artistic, științific, cultural sau biografic al unei personalități de marcă.

Ex-librisul, firește, atunci când nu este un simplu act gratuit, este rezultatul priceperii și talentului unui artist plastic care, prin concepție și tehnică simbolistică, exprimă gândurile sau voința proprietarului, multe dintre ele fiind mai valoroase decât însăși cartea pe care au fost filigranate.

Spre deosebire de opera de creație propriu-zisă, încheată și unitară, ex-librisul aduce, „**multa paucis**”, date și informații precise, dintre care unele pot fi verificate cu ajutorul materialului documentar cunoscut, altele nu, acestea din urmă având așadar valoarea documentului unic.

Ex-librisul „**in ipso**” exprimă chintesența unei idei creatoare transpusă plastic și care are la bază un element material – cartea.

Prin extindere, sintetiza excelent Livia Bacîru², „sintagma «ex-libris» determină astăzi, atât plăcuța de faianță din Egiptul anilor 140 î.e.n., cu numele lui Amenophis al III-lea, cel mai îndepărtat strămoș al mărcii de proprietate descoperit până acum –, cât și portretele și compozițiile heraldice încrustate în luxuriantele frontispicii

sau chenare miniate din vechile manuscrise, ori supralibrosurile constând în portrete, blazoane, monograme, simboluri și devize ciocănite și gravate în ferecăturile scumpe, imprimate și poleite în legăturile de piele de acum câteva sute de ani, ba chiar și sigiliile de ceară, fum și tuș, ca să nu vorbim de înseși însemnările manuscrise din care își trage originea".

Istoria însemnului de carte în Europa datează de la 1395, și începe cu Ex-librisul Școlii de Medicină din Paris. În România punctul de plecare este în veacul al XV-lea, consemnat de ex-librisul sub formă de etichetă de lemn, aflat pe forzașul incunabulului „Catholicon” de Ionannes de Balabus, apărut la Strassburg, la 1470 (datat 1476)¹.

În bibliologia română, conform acelorași surse, cel mai vechi ex-libris recunoscut este al Bibliotecii Gimnaziale Evanghelice din Sibiu de la mijlocul secolului al XVI-lea, iar în Țara Românească, cel al medicului curții brâncovenesti Pantaleon Calliarchi de la 1692.

Trebuie să remarcăm, că însemnări manuscrise ale copiștilor cu menționarea posesorilor întâlnim pe mineiul domnului Ștefan cel Mare scris de Cassian la anul 6975 (1467). Matei Corvin comandă miniaturistilor italieni să-i inscripționeze blazonul pe manuscrisele comandate de el, iar, mai târziu, domnitori sau cărturari precum: Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, Dosoftei, Antim Ivireanul, își parafează opusurile cu ex-librisuri autografe. Sunt continuați de Brâncoveni și Mavrocordați, în forme mult sofisticate. Începând cu secolul al XVIII-lea, caracterul artistic al acestora devine pregnant. Conținutul complex este dat, de multe ori de rafinamentul spiritual al colecționarului.

Ulterior, colofonul din finalul cărților poartă aceeași marcă distinctă a ex-librisului.

Începând cu jumătatea secolului al XIX-lea, ex-librisul devine tematic, literar, livresc, ocazional (la sărbători), comemorativ, autoportretul figurativ sau fotografic al proprietarului fiind des întâlnit.

Chiar dacă ex-librisistica – ramură a bibliofiliei – nu este recunoscută ca ramură științifică în sine, nu știm „dacă” va fi vreodată, rămâne cu siguranță o specialitate interdisciplinară, o sursă sigură de documentare istorică. Ex-librisul depune mărturie despre existența bibliotecilor și a persoanelor, oferă informații precise pentru biografia învățaților a căror personalitate este evidențiată de mottourile și simbolurile alese de ei.

Istoria ex-librisului în primele patru secole ale existenței sale se confundă cu istoria manuscriselor și este legată de numele proprietarilor de codici, nume care erau însoțite de armorii pictate sau erau plasate în miniaturile de dedicație.

Dezvoltarea ex-librisismului este legată indestructibil de apariția tiparului.

Cartea a devenit astfel obiect de colecție accesibil unor cercuri largi de învățați, în special istorici și filologi. Primele ex-librisuri tipărite apar pe incunabule – este, de altfel, și perioada copilăriei tiparului. Motivele imagistice folosite la începuturi sunt însemnele armoriale cu reprezentări care vorbesc de proprietarii acestora, numele sau o caracteristică fundamentală a lor, mici scuturi sau medalioane înconjurat de motive florale sau animaliere redată, în culori vii, naturale.

Mai târziu, secolul al XIX-lea spre sfârșitul său, redescoperă ex-librisul, ca obiect de colecție, dar își pierde funcționalitatea legată de carte și devine, pentru proprietar, colecționar sau artist, un scop în sine.

Ex-librisul de consum pierde teren în fața celui de lux atât pentru colecționar cât și pentru artiștii de valoare, ultimii încorporând creațiile în albume, mape, cărți. Iubitorii de ex-libris devin o grupare aparte cu pretenții și prestigiu în lumea bibliofililor.

În galeria personalităților importante care prin dăruire, iscusință și pasiune au ilustrat virtuțile ex-librisisticii românești, dr. Emil Bologa ocupă un loc aparte.

Descendent dintr-o familie de vechi cărturari, militantă pentru drepturile românilor din Transilvania, dr. Emil Bologa și-a închinat viața între medicină, ca profesiune și artă ca vocație.

Practician remarcabil, peste cincizeci de ani, într-un domeniu al medicinei pe cât de important, pe atât de complex – dermato-venerologia, dr. Emil Bologa a fost și un teoretician pe măsură. Multe din lucrările sale științifice au fost publicate în analele academiilor și societăților medicale din Europa (Franța, Spania, Austria, Ungaria, Polonia, Jugoslavia) al căror membru de onoare sau corespondent a fost.

Dar numele dr. Emil Bologa se confundă cu ex-librisistica românească, a cărui părinte, așa cum afirmam anterior este.

Dr. Emil Bologa a fost și un împătimit și valoros colecționar de cărți vechi și manuscrise, medalii și efigii. Colecțiile de timbre și peceti de taină, multe cu valoare de unicat, strânse într-o viață de om, rivalizează cu cele din muzeele românești și străine.

Prin pasiunea care l-a mistuit o viață, a adunat în colecțiile sale peste 25.000 de piese, multe dintre ele meșteșugite maestru de artiști plastici recunoscuți pentru creația lor în arta miniaturală.

Biblioteca personală, bogată și valoroasă în ediții princeps, cărți vechi și rare, în manuscrise, medalii și efigii, timbre și peceti de taină, i-a deschis calea, după propria-i mărturisire, către pasiunea bibliofilă și însemnul de carte.

Ex-librisurile, strânse sau dedicate doctorului Emil Bologa aruncă o punte naturală spre o zonă nouă a împlinirii spirituale a ființei umane, constituind un mijloc rafinat de cultivare și înnobilare umanistă.

¹ Fragment din volumul „EX LIBRIS” – autori: Emil Bologa și Ioan Popișteanu – în curs de apariție la editura „Ex Ponto”, din care reproducem câteva

piese aparținând colecției dr. Emil Bologa – părintele fondator al ex-librisisticii românești moderne.

² Livia Bacîru. „Cuvânt despre Ex Libris”.

³ Cornelius Dima-Drăgan. Cinq siècles d'ex-libris en Roumanie une ample dialogue entre l'art et le document. In: Arte de Ex.Libris - Boletim da Associação Portuguesa de Ex-Libris, vol. XII, nr. 6, 1981, p. 168.

DANIELA VARVARA

Brâncuși, poezia pietrei

(cîncizeci de ani de la moartea marelui sculptor)

„Eu am făcut piatra
să cînte pentru Umanitate”
(Constantin Brâncuși)

E chiar dacă nu a folosit cuvinte, ori sunete, opera brâncușiană degajă un profund lirism, căci eul creator a exprimat – făcându-se exponentul întregii umanități – cele mai adânci și mai pure sentimente umane, cele mai înălțătoare gânduri și aspirații. Brâncuși a înscris în piatră, lemn, marmură, bronz cele mai frumoase metafore ale omenirii, simboluri universale ale Ființei. Poemele sale sunt scrise nu cu cerneală, ci cu o daltă vrăjită ce a scos la iveală Frumosul, Adevărul, Seninătatea, Bucuria, Armonia.

Metafora poetică devine simbolul sculptural brâncușian, purtătorul unor semnificații ce au prins rădăcini în culturile străvechi ale lumii, pentru ca apoi să rodească în modernitatea ei.

Brâncuși a folosit un limbaj mai eficient poate, decât cel al cuvintelor perisabile, neînțelese universal, a folosit limbajul naturalității: „Nu trebuie să silim materialele să vorbească în limba noastră, ci trebuie să le ducem până la acel punct unde alții vor înțelege limba lor...”¹. Asemenea unui veritabil maieut, a scos la iveală ceea ce Natura a lăsat înscris de la începuturi, știind să moșească ideea din sufletul etern al lucrurilor.

Ne-a lăsat o operă vie, încărcată de simboluri și semnificații, operă de un subtil lirism, „pași pe nisipul mișcător al eternității”, cum artistului însuși îi plăcea să spună. Opera sa este universală și durabilă pentru că a surprins existența în descrierea ei, apelând la simboluri artistice autentice care au, așa cum afirma Tudor Vianu, un caracter profund și ilimitat: „Marile opere de artă, adevăratele simboluri artistice, acelea în care adâncimea semnificației lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viața omenirii, în forme noi pentru fiecare timp și pentru fiecare loc al lumii și dovedesc astfel o rezervă inepuizabilă a semnificației lor”².

Și ce este *Sărutul*, dacă nu metafora iubirii veșnice, a înălțurii în dragoste dincolo de moarte? Sau *Măiastra*, dacă nu metafora zborului, a

spiritului eliberator din temnița materialității; sau *Sculptura pentru orbi* – *Începutul lumii*, dacă nu metafora genezei noastre; sau *Coloana fără sfârșit*, dacă nu metafora spiritualității în spațiul mioritic.

Brâncuși exprimă în sculptura sa aspirația omului către esența lumii, către Logosul făuritor, către noima ultimă a universului, către numenul existenței, căci arta sa „realist – universală”, cum o numește Dumitru Daba³, are extraordinara capacitate de a ne transporta în „acea regiune unde cuvintele și ideile își pierd puterea, unde gândirea este depășită în funcționalitatea ei...”⁴.

Recurgând la arhetipuri, salvează de fapt ceea ce avem general valabil, etern ca specie. Sculptorul român a căutat îndelung **forma – cheie** (asemenea poetului ce scormonește după „cuvântul ce exprimă adevărul”), acea formă care să exprime esența lucrurilor, să sugereze înfinirea, forma care să se confunde cu ideea. Forma care să fie întruparea logosului în piatră, forma care să redea spiritul, esența, ideea: „*Acel spirit al subiectului trebuie să îl redau eu, căci spiritul va fi veșnic viu...*”.

Opera „divinului”⁵ Brâncuși folosește ca mijloc de expresie stilizarea – o expresie proprie simbolurilor (ca în arta populară românească, ori în cea veche egipteană), prin care se facilitează revelarea esențelor, acumularea unui larg cerc de semnificații profunde și sinteza ideilor într-o formă simbol. Forma lui Brâncuși este „forma unui sens”, cum va afirma Sidney Geist⁶, forma pură – cum a numit-o Henry Moore, sau forma ce exprimă „o înfinitate de forme”⁷.

Lucrând cu simbolul, sculptura brâncușiană plasează forme estetice într-o realitate spirituală, într-o dimensiune extramundană, a esențelor. De exemplu, s-a folosit de forma păsării, pentru a simboliza mișcarea, zborul, ascensiunea, simboluri ce poartă în sine ideea devenirii (întru ființă – cum ar zice Noica), a cunoașterii absolute, a purificării, a sacralizării ființei umane.

Gândirea simbolică este – după cum afirmă Ion Ițu⁸ – o „configurație a limbii zeilor”, ca și gândirea în metafore și în basme; formele brâncușiene sunt „silabe sacre” ce compun Marea Carte a Lumii, căci, vorba lui Nichita Stănescu, „*Sciere este totul/ Peștele e literă în alfabetul mării./ O frază sunt păsările în zbor...*” (*Leția de citire*).

Pentru că a reușit să pătrundă până la esența cosmosului, sculptura sa aduce la suprafață lumina Începutului. Entitățile ideilor-esență sculptate în operele brâncușiene trimit spre o „stare aurorală a Logosului întemeietor de Lume”, pentru că surprinde starea genezică a formelor, pentru că explorează memoria „Întemeierii, a actului genezic al lumii întrupate”⁹.

Eugen Schileriu remarcă la Brâncuși înțelegerea adâncă și transpunerea în artă a faptului că „între idee și imagine nu există un hiat, ci, o continuitate perfectă”, căci sculptura este de fapt, o „gândire în imagini”¹⁰; poezia sculpturală este pentru marele creator o „comunicare profundă”, „un mod de a te elibera de emoție și de individualism”, așa cum afirma chiar Brâncuși în textele sale aforistice.

Sinteza spiritualității, esența esențelor, capodopera creației brâncușiene rămâne Ansamblul arhitectonic de la Târgu-Jiu – o încununare artistică a spiritualității românești. Prin monumentalitatea sa, prin trimiterea expresă la simbolurile adânci ale Vieții, ale Umanității, atinge sublimul, perfecțiunea.

Venit ca o întâmpinare a unei cerințe din partea autorităților gorjene de a ridica un monument funerar de cinstire a eroilor, Ansamblul arhitectonic de la Târgu-Jiu transformă un simplu monument funerar într-o capodoperă cu multiple valențe estetice, etice și ontologice. Dincolo de sumbra temă a morții,

solarul Brâncuși exprimă ideea vieții în ansamblul ei, a izbânzii creatoare a omului care transfigurează moartea în plan artistic, ideatic – asemenea ciobănașului mioritic.

De la eroismul morții la eroismul vieții ar putea fi drumul străbătut de artist în trecerea de la ideea comenzii primite la cea a monumentului realizat; sau „tragicul senin” cum spunea Constantin Zărnescu, în volumul „Aforismele și textele lui Brâncuși”. Creatorul însuși explica sensul (unul dintre multiplele sensuri pe care le suscită opera sa) acestui ansamblu: „*Drumul omului în viață pornește de la familie, de la vatra părintească. Pleci de la mai multe cărări, trecând din etapă în etapă, unii rămânând în vraja iubirii, iar alții pornind spre o glorie care nu se sfârșește niciodată. Asta înseamnă masa și scaunele, adică familia care dispare și rămâne în tăcere, dar de neuitat. Aleile încrucișate, drumurile despărțite... Poarta Sărutului este ultima etapă din tinerețe... Omul iubește viața, pe sine însuși; băncile sunt un drum lung, drumul lung al vieții spre gloria care nu are sfârșit – aceasta o simbolizează Coloana*”¹¹. Este, deci, o reprezentare a drumului uman, a marelui mit al trecerii prin lume. Este un drum inițiativ al omului care trece prin viață spre eternitate, sau, am putea spune, din vremurile străvechi până în modernitate.

Masa Tăcerii (care a purtat inițial mai multe denumiri până la aceasta din urmă – dată de Ionel Jianu) simbolizează, după cum spunea artistul, familia care dispare și rămâne între cer și pământ, dar de neuitat. Dumitru Daba identifică o paralelă între „filozofia” lui Brâncuși și cea a unor filozofi presocratici care consideră că viața și moartea se confundă în ultim, într-o formă unică – Tăcerea. Astfel, „din nominativul unui searbăd loc comun cum e masa, prin cel mai neașteptat adjectiv, Brâncuși o urcă spre o abstractizare lirică”¹².

Poarta Sărutului este reluarea, la trei decenii distanță, a temei *Sărutului* din Montparnase – ultima etapă din tinerețe, căci ideea abstractizată între cele două hemisfere lipite prin diametru este cea a îmbrățișării omenești, a iubirii eterne, născătoare și perpetuatoare de viață: „*Pe poarta mare și cu inima plină de dragoste intră toate semințele trăiești. Poarta e o parte importantă a câșniciei...*”, iar băncile „*sunt un drum lung*” spre *Columnă*, adică spre „*gloria eternă*”, cum explica Brâncuși¹³.

Coloana, metamorfoză a vieții bărbatului – stâlp (Mircea Eliade) – arbore ceresc – brad (bradul din mitologia carpatică, simbol al verticalității, al spiritului bărbătesc) este întruparea sufletului eroic ce urcă în sferile celeste. Romburile octoedrice sunt simboluri ale nașterii, zvâcnirii și exploziei vieții, ale creșterii și împlinirii, ale ascensiunii. Dar în același timp, înfrățirea lor deplin și vid arată că „drumul spre sferile infinitului nu este drept și lin, ci sinuos, cu urcușuri și coborâșuri”, sau indică „melancolia nici prea grea nici prea ușoară a unui suflet care suie și coboară pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suiful și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel în ritm repetat [...] fără sfârșit...”, cum va descrie Blaga spațiul mioritic¹⁴.

„*De ce am conceput-o în romburi? Pentru că nu poți merge în sus lin, în liniște, ci suind pe trepte ce le desăvârșim cu munca și energia noastră*” – va explica Maestrul.

În acord cu ideea devenirii ființei reprezentate în această capodoperă pare să fie și desfășurarea spațială a ansamblului: de la vest (apus, trecut) spre est (răsărit, viitor) – conchide Daba¹⁵.

Unii exegeți ai operei brâncușiene au văzut în aceasta „o expresie totală a ființei totale, un text al existenței”¹⁶, pentru că – spunea academicianul M. Cimpoi – metaforele și simbolurile brâncușiene sunt metafore și simboluri existențiale, ale unei existențe perpetue ce se naște din fiecare sfârșit. Drumul existenței revelat de sculptura sa este un drum cu sfârșitul înțeles ca un început. Astfel, scaunele – jumătăți de sfere lipite răsturnat – anunță (după D. de Roux¹⁷) „răsturnarea dialectică finală prin care sfârșitul acestei lumi va fi identificată cu începutul ei”. Același lucru îl sugerează și *Coloana*, prin ideea renașterii spirituale a trecerii sufletelor eroilor în eternitate.

Pentru că ne propune o rostire esențială a ființei în nașterea și renașterea sa (printr-un demers profund existențial), Mihai Cimpoi îl numește pe Brâncuși „poet al ne-sfârșirii (ființei)” care, chiar și în tăcerea pietrei, identifică „ritmurile imanente ale universului”¹⁸.

Făcând o analogie cu gramatica limbii române, Constantin Noica afirma despre marele artist român că „a sculptat infinitive lungi”, ocupându-se astfel de „regele formelor gramaticale”: „De la a se naște – naștere și până la a se surpa – surpare, tot ce e creștere, trecere și petrecere, tot ce e încercare, ispitire și împlinire se lasă descris de infinitivele lungi. Sub însuflețirea lor lucrurile prind viață, totul intră în înmugurire și, ca toiagul lui Moise care odrăslea, ființa lumii se prefăce în fire, adică într-un infinitiv lung. Brâncuși a sculptat germinarea...”¹⁹.

Brâncuși scrie în piatră, bronz, marmură, aur, poeme ale genezei, ale nașterii și renașterii spirituale, ale zborului – eterne poeme ale devenirii Ființei. Poezia pietrei va naște la rândul-i poezie. *Măiastra* sa va impulsiona zborul nu numai al artei sculpturale, ci și pe cel al poeziei moderne, prin căutarea și valorificarea specificității. Academicianul basarabean considera că „așa cum în sculptura brâncușiană artistul și piatra sunt două ființe intrate în dialog realizând forma desăvârșită și fiind tot mai uniți ajung la ideea – formă finală, tot astfel poetul și verbul sunt două existențe ce se identifică în căutarea formei adecvate și a ideii-simbol finale”²⁰.

Sculpturile brâncușiene au generat o serie de dedicații lirice, atât în timpul vieții artistului, cât și după trecerea lui în eternitate (Ezra Pound, James Joyce, Rainer Maria Rilke, Lucian Blaga, Nichita Stănescu etc.). De asemenea, capodoperele sale pot fi puse față în față, într-un dialog imaginar, cu capodopere ale poeziei românești sau universale, chiar dacă acestea au fost create independent una de cealaltă. Un exemplu ar putea fi *Măiastra* (ciclul *Păsărilor*), așezată alături de zborul *Luceafărului* eminescian, sau de omagiile lirice venite de-a lungul timpului.

1. Constantin Zănescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1980, cu prefață de Marin Sorescu, p. 106, *Aforismul* 22

2. Tudor Vianu, apud Dumitru Daba, *Brâncuși*, Editura de Vest, Timișoara, 1995, p.216

3. D. Daba, op.cit.p.217

4. R. Huyghe, „Puterea imaginii”, p.151, apud D. Daba, op.cit.p.217

5. v. afirmația lui James T. Farrel, „În afară de Shakespeare și Beethoven, mai există un dumnezeu: acesta e românul Constantin Brâncuși” apud Dumitru Daba, op.cit.- Cuvânt înainte, p.9
6. Sidney Geist, apud Ion Mocioi, Estetica operei lui Constantin Brâncuși, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1987, p.81
7. Dan Botta, apud Ion Mocioi, op.cit., p. 82
8. Ion Itu, „Ceremoniile formei abisale”, în ***Brâncuși, artist-filosof (Brâncușiana 14), comunicări și antologie de texte, coordonator Ion Pogorilovschi, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2001,p.69
9. Jeana Morărescu, „Un platonian sui-generis”, în ***Brâncuși, artist-filosof..., ed. cit.
10. Eugen Schileru, apud Mircea Măciu, „Critica de artă între arheologia spiritului și filosofia culturii”, în ***Brâncuși, artist-filosof..., ed. cit, p.96
11. cf. Ion Alexandrescu, „Mărturii despre Brâncuși”, apud Daba, op.cit. p.122
12. V.G.Paleolog, „Colocviul Brâncuși”, apud Daba, op.cit., p.124
13. cf Brâncuși, apud Daba, op.cit. 126
14. Lucian Blaga, „Trilogia culturii”, apud Daba, nota 145, p.287
15. D. Daba, op.cit. p.129
16. Mihai Cimpoi, Brâncuși, poet al ne-sfârșirii, Chișinău, 2001, p.23
17. cf. D. de Roux, apud Mihai Cimpoi, op.cit., p. 22
18. Mihai Cimpoi, op.cit., cap. „Brâncuși, poet al ne-sfârșirii (ființei)”
19. Constantin Noica, Cuvânt împreună despre rostirea românească, ed. Humanitas, București, p.299f
20. Mihai Cimpoi, op.cit., p. 47

MĂDĂLIN ROȘIORU

La nostalgie de Baudelaire (I)

Selon Pierre Emmanuel¹, «Dieu laisse aux artistes le pouvoir – plus exactement: la «licence» – de se créer, pour l'usage personnel, «un jardin de vraie beauté», un paradis de remplacement, fût-il de pure nostalgie». La nostalgie du paradis perdu, entre la tendresse du souvenir et les projets évasifs, est une constante aigue de la situation «démoniaque» de l'homme dans le monde. Elle s'exprime soit par des mouvements régressifs, orientés vers le passé, soit par des projets d'évasion, orientés vers l'avenir ou l'atemporel, dans des espaces exotiques ou irréels, imaginaires, introuvables, en tous cas, sur la carte du monde...

a) La nostalgie de l'antiquité, de l'Âge d'or de l'humanité, est un premier mouvement régressif, ou *le paradis dans une dimension historique*.

En analysant les symptômes de la chute dans le temps, on peut voir à quel point les temps passés remportent la préférence de Baudelaire sur sa propre contemporanéité, dans laquelle il ne se plaît pas. Le poète cultive «le souvenir de ces époques nues / Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues», quand «l'homme et la femme en leur agilité / Jouissaient sans mensonge et sans anxiété, / Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine, / Exerçaient la santé de leur noble machine» au-delà de la *conscience du péché*, correspondant, dans l'univers poétique de Lucian Blaga, à l'époque que déplore le dieu errant Pan, détrôné par la venue du christianisme, qui a introduit brutalement au monde cette notion².

«Cybèle, alors fertile en produits généreux, / Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux, / Mais, louve au cœur gonflé des tendresses communes, / Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.» Ici, la Nature est une bonne mère³, qui accomplit magnifiquement ses devoirs envers les «natives grandeurs» de ses beaux enfants, «Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures, / Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!»...

On peut voir, en passant en revue les références au corps, combien le présent (les «monstruosités pleurant leur vêtement», les «pauvres corps tordus, maigres, ventrus, ou flasques», les «ridicules troncs! torsos dignes des masques!», les «visages rongés par les chancres du cœur» des «races malades», les «chloroses», les «beautés d'hôpital», les «produits avariés, né d'un siècle vaurien» ou «le sein martyrisé d'une antique catin») est dégradé

par rapport au passé idéalisé par la nostalgie irrépressible du poète, qui se conforme à une direction romantique selon laquelle le passé est toujours supérieur au présent, ce qui nous fait penser à une chute imperceptible dont le point initial serait le paradis. Du reste, dans *La vie antérieure*, le poète se déclare persuadé d'avoir «longtemps habité sous de vastes portiques», dans une douce et surtout immuable époque classique, «dans les voluptés calmes» que le présent ne pourrait plus offrir.

Le poète préfère nettement, en très bon romantique, un passé bien idéalisé, possible Âge d'Or de l'humanité, situé «Du temps que la nature en sa verve puissante / Concevait chaque jours des enfants monstrueux».

Le *Châtiment de l'orgueil* évoque «ces temps merveilleux» qu'«on raconte»; depuis, la divinité est restée muette, une rupture d'avec l'homme s'étant produite dans l'intervalle. Pour *La lune offensée*, qui est un témoin impartial de l'histoire, le poète n'est qu'un «enfant de ce siècle appauvri».

b) La nostalgie de l'enfance est un deuxième mouvement régressif, ou le paradis à l'échelle de la vie humaine. À l'«âme curieuse qui souffre», le premier paradis perdu restera toujours, sans exception, celui de l'enfance.

«Le Royaume est le Paradis de l'enfance, car l'enfant est un initié dans les grands mystères, pour l'enfant toutes les choses étant des «évidences», [...] Mais l'enfant ne sait pas que le «Royaume» est là; il ne découvre cette chose que lorsqu'il sera à son tour adulte, donc «exilé»,»

Pierre Emmanuel¹ complique ce schéma, en clé psychanalytique:

«Dans un tel état, pouvait-il choisir? Plus que jamais, sous un Ciel trop haut pour lui, il était en même temps orphelin de père et de mère, et, de plus, un *avorton*. Un être né à jamais avant terme, sorti trop tôt, pour toujours trop tôt de sa mère, et qui n'a vécu que de l'espoir d'y rentrer.

Pour choisir Dieu, c'est-à-dire de vivre, il aurait dû être définitivement né de soi, maturité que connaissent très peu d'hommes.» Parce que «dans la dynamique du poète, qu'est-ce que la chute? C'est, d'abord, par l'intermédiaire de l'imagination [...], la traduction symbolique de [...] sa venue au monde, Tomber, c'est être précipité du sein.»

«Baudelaire n'a cessé de regretter ces verts paradis des amours enfantines. [...] C'est de cette sécurité absolue de l'enfance que Baudelaire a la nostalgie», synthétise Jean-Paul Sartre². Pour Baudelaire, qui est resté, toujours selon Sartre, «un éternel mineur, un enfant vieilli³», le paradis de l'enfance est lié surtout à l'image, changée en icône, de sa mère.

Toutes ses relations érotiques ultérieures passent invariablement par les fourches caudines de ce filtre comparatif, car, pour François Porché⁴, la période passée en compagnie de sa mère est une véritable « Saison au Paradis » [– paraphrase à la rimbaldienne saison infernale ? – n. n.].

Pierre Emmanuel⁵ voit «le secret de l'existence de Baudelaire» dans «la relation avec sa mère», qui engendre en lui une espèce de «contre – religion», et Camille Mauclair⁶ est d'avis que «le secret de Baudelaire est un inceste sentimental». Mais, au-delà des détails biographiques bien connus, quelles seraient ses occurrences textuelles?

Selon Michel Quesnel⁷, Une mère qui renvoie peut-être à la mère apparaît dans *Bénédiction*, comme dans *La Lune offensée*.

Le terme de «mère» lui-même, si chargé au cœur de Baudelaire, ouvre *Le Balcon* et *Lesbos*, se retrouve dans *Chant d'automne*, se pluralise dans *Les petites vieilles* [...]. Il n'est pas exclu que l'image de M^{me} Baudelaire ne se

glisse furtivement ici et là». Voyons, reproduite par François Porché¹², «une lettre écrite à sa mère par le poète, alors dans sa quarante et unième année (6 mai 1861). C'est comme l'aveu longtemps contenu d'une chose indicible, comme un secret qu'un amoureux, passant outré à toutes les convenances, veut avoir dit avant de mourir: «Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi: écoute et *lis sans peur* [c'est nous qui soulignons ces trois mots]. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre: tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi.

Crois-tu que j'ai une mémoire terrible? [...] De longues promenades, des tendresses perpétuelles!... Ah, ça a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d'appeler *bon temps* [ici, c'est Charles Baudelaire qui souligne] celui qui a été mauvais pour toi.

Mais j'étais toujours vivant en toi; tu étais uniquement à moi...

Tu seras peut-être étonnée que je puisse parler avec passion d'un temps si reculé. Moi-même, j'en suis étonné. C'est peut-être parce que j'ai conçu, une fois encore, le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit.» L'ancien enfant y est jaloux comme un amant! On connaît, dans le détail, l'explication biographique de ce fait.

Le père naturel de Charles Baudelaire, Joseph-François Baudelaire, se meurt en 1827, à l'âge de soixante-huit ans. Le petit Baudelaire, âgé de moins de six ans, reste seul avec sa mère, devenue veuve à trente-quatre ans seulement, et la vieille «servante au grand cœur» Mariette.

Sa mère est la première femme dans l'intimité de laquelle il soit admis. Cette intimité, conjugée aux souvenirs de l'enfance, est inégalable. Aucune femme ne s'élèvera au niveau de sa mère idéalisée!

Mais elle se remarie, le 8 novembre 1828, après vingt mois de veuvage, avec le commandant Aupick, ce qui éveillera la jalousie de son fils, qui posera voluptueusement dans la posture d'Oreste ou de Hamlet, dans son désir obscur de venger son père en chassant l'usurpateur de son père, qui a osé prendre place dans le lit de sa mère. «La pauvre M^{me} Aupick n'a certes rien d'une Clytemnestre ou d'une reine de Shakespeare, et le commandant Aupick n'a rien d'un Égisthe ou d'un tyran de Danemark.

Mais l'adolescent, puis l'homme devenu poète, les verront ainsi, moitié de bonne foi, moitié par l'effet d'une simulation, d'une autosuggestion qui finiront par former avec cette bonne foi un tout indissoluble¹³.» «En rien Caroline n'a mérité «les bûchers consacrés aux crimes maternels¹⁴».

«Dans l'esprit du poète, M^{me} Aupick l'a trahi en se remariant puis en acceptant de le faire placer sous tutelle judiciaire», croit Bartoll-Anglard¹⁵.

«On a beau jeu de lui attribuer un complexe d'Œdipe mal liquidé.

Mais il importe peu qu'il désirât ou non sa mère; je dirai plutôt qu'il a refusé de liquider le complexe théologique qui assimile les parents à des divinités. C'est qu'il lui a fallu, pour pouvoir tourner la loi de la solitude et trouver chez autrui un remède contre la gratuité, conférer aux autres, à de certains autres, un caractère sacré. [...] Il réclame des juges», d'après Jean-Paul Sartre¹⁶, qui analyse, aussi, les mécanismes de sa culpabilité:

«Ayant opté pour le mal, il a choisi d'être coupable. [...] De toute sa vie, le sentiment de la culpabilité ne le quittera pas¹⁷». Somme toute, pour un enfant est préférable de se faire punir par ses parents que d'être ignoré!

Puisque «l'homme est victime et responsable de son malheur¹⁸.

«Il y¹⁹ réagit toujours par de profonds sentiments de culpabilité qui entraînent un profond besoin de punition. [...] Et, se sentant coupable, il a tout mis en œuvre pour se faire châtier, pour se mettre dans l'impossibilité.»

«Souvent, rester en dehors de la vie signifie rester un peu près du sein maternel, rester un enfant. Un enfant, il est vrai, qui garde toute son impuissance, toute sa faiblesse, toutes ses puérilités, mais aussi toutes ses illusions en vertu desquelles les parents sont pour lui des dieux, les cathédrales des vierges, les montagnes des géants. La nostalgie du paradis perdu, est-ce autre chose que celle de l'enfance perdue ? [...] Cette impuissance même devient l'arme. L'enfant devient l'enfant - dieu parmi les dieux que les parents sont restés pour lui. C'est l'absolu qui règne dans ce monde-là; et toutes les proportions humaines paraissent ridicules²⁰.»

Les deux assertions précédentes appartiennent au psychanalyste Laforegue, qui analyse, dans le détail, avec les moyens de sa spécialisation médicale, les mécanismes d'échecs et l'immaturité affective qui auraient caractérisé la vie de Baudelaire, d'après les marques textuelles de celle-ci.

En revenant à la jalousie: Jean Prévost²¹ voit bien, dans son *Baudelaire*, dans quelle mesure «Baudelaire adorait et détestait sa mère.

[...] Or la rancune contre sa mère a fourni deux poèmes: les terribles strophes de *Bénédiction* et l'atroce épigramme de *La Lune offensée*.

(Cette dernière pièce, trop personnelle, il ne l'a pas publiée.)

Mais l'amour maternel se cache dans la pièce timide: «Je n'ai pas oublié, voisine de la ville²²», la seule qui évoque les années tristes et douces du veuvage de sa mère.» Et le grand cœur *maternel* de Mariette!

Une contribution enrichissante dans la question de la mère baudelairienne à Pierre Emmanuel, dans *Baudelaire, la femme et Dieu*.

Il commence par citer une observation appartenant plutôt au bon sens qu'aux subtilités théoriques de la critique, que Charles Baudelaire lui-même avait bien affirmée dans *Les enchantements et Tortures d'un mangeur d'Opium* (d'après le *Baudelaire* monographique de François Porché²³):

«Tous les biographes [écrit-il] ont compris, d'une manière plus ou moins complète, l'importance des anecdotes se rattachant à l'enfance d'un écrivain ou d'un artiste. Mais je trouve que cette importance n'a jamais été suffisamment affirmée. [...] Le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants [...].»

Pour Pierre Emmanuel, «Dès l'enfance, peut-être dans le sein maternel, se forment les lignes directrices d'un destin. Baudelaire n'est en quête d'aucune réalité vraiment divine, son «divin» n'est qu'un certain état d'enfance, antérieur à la séparation qui l'a jeté dans l'existence personnelle :

État d'union presque indifférenciée avec la belle-idole, lui [étant] son «fils de droit divin». *Les relations du poète avec son univers d'enfance constituent la syntaxe élémentaire de son esprit*. [n. s.] Chez Baudelaire, la quête de l'enfance est traversée d'un mouvement contradictoire de refus. Le fait de naître est chargé d'une fatalité intolérable autant qu'inflexible.

La venue au monde des formes est en rupture d'avec l'état unitaire, une chute, c'est une mort originelle, Baudelaire dit même une damnation.

«En somme, je crois que ma vie a été damnée dès le commencement, et qu'elle l'est pour toujours.» (Lettre à sa mère, 4-12-1854.)» Chez Baudelaire, ce déchirement eut pour effet une ambivalence dont il prit conscience très tôt: «Tout enfant j'ai ressenti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie [n. s].

C'est bien le fait d'un paresseux nerveux.» [...] Cette contradiction avive la solitude: «Malgré la famille, – et au milieu des camarades, surtout, – sentiment de destinée éternellement solitaire. [...] Cependant, goût très vif de la vie et du plaisir.» [...] La solitude est une autre forme de la séparation qui fait un *exil* [n.s.] de la vie même dont Baudelaire jouit fortement, mais «avec amertume»²⁴. L'exil solitaire a des nuances érotiques, aussi, dans l'identification permanente entre la mère et le reste des femmes²⁵:

«Pourtant, le culte de la mère et celui de la femme n'en forment qu'un, parfois tournant à son propre blasphème. Si la femme, dans l'œuvre de Baudelaire, n'est pas seulement l'autre sexe, mais l'Autre, absolument, elle est aussi – du moins en figure – l'unité primordiale dont cet Autre bloque le chemin. Le culte à sa logique interne, celle des symboles archaïques en lui réanimés. Cette conscience symbolique presque toute immergée dans l'inconscient explique en quoi, dans son œuvre et sa vie, Baudelaire semble illustrer Joseph de Maistre: Singulièrement par le rituel érotique, où le poète joue, tantôt sur l'autre et tantôt sur lui-même, le rôle de sacrificateur», car «Souffrir par sa mère et la faire souffrir emplit la vie de Baudelaire»²⁶.

«S'il blesse sa mère, qu'il adore, il veut la punir, mais aussi se punir», croit Raymonde Decesse²⁷, en analysant le goût baudelairien pour la contradiction et le contretemps, symptôme clair de sa fameuse «fêlure»!

«Toute l'œuvre poétique de Baudelaire exprime et accomplit en imagination une opération de métamorphose sacrificielle ainsi définissable: il ressuscite pour être abîmé, il est abîmé pour ressusciter; la femme est à la fois l'instrument de cette résurrection et l'abîme de cette chute»²⁸.

«Ainsi va-t-il faire toute sa vie un effort en deux directions apparemment contradictoires: le retour à l'Un et l'approfondissement de l'exil»²⁹. Le pendant de la mère deviendra la «sœur d'élection»: l'aimée jamais rencontrée, toujours rêvée, projection idéale, choisie, de la mère, qu'il convient de punir (comme *À celle qui est trop gaie*) ou de laquelle il convient de se faire punir. Les rapports de domination sexuelle constituent une approche toujours intéressante de l'œuvre poétique baudelairienne!

L'équilibre amoureux est introuvable: ou bien il domine, ou bien il est dominé. Selon Jean-Paul Sartre³⁰, l'essentiel de ses rapports avec les femmes constitue une relation sado-masochiste. «Faire souffrir, c'est posséder et créer tout autant que détruire. Le lien qui unit mutuellement la victime et l'inquisiteur est sexuel»³¹. Quand il est sadique, il essaie de punir, dans la personne de n'importe quelle femme, l'offense originaire infligée par sa mère, dont il tâche constamment de souiller l'image.

Selon François Porché³², «on ne possède aucune preuve qui permette d'affirmer que Baudelaire ait jamais poussé dans cette voie jusqu'au sadisme en action, même jusqu'à des machinations qui en pussent donner l'illusion théâtrale; mais qu'il l'ait été, pour le moins, un sadique d'intention, les témoignages en abondent dans ses livres. Donc, il se rattrapait en rêve.» Le même critique ajoute: «Nombreuses sont les rêveries sadiques dans l'œuvre du poète. Dans *Les Fleurs du Mal* encore, citons: *À celle qui est trop gaie*, *À une Madone*. Dans les *Petits Poèmes en prose*: *Portraits de maîtresses*, *Le Galant Tireur* et surtout *Mademoiselle Bistouri*.»³³ N'oublions surtout pas, également, l'*Héautontimorouménos*, qui renverse le sadisme en masochisme, donc sur sa propre personne.

Selon le docteur psychanalyste René Laforgue³⁴, «Le sacrifice de soi-même, le besoin de subir des martyres atroces, des injustices horribles, en

un mol l'enfer, peuvent être la conséquence d'un grand amour mystique:

Celui dont on se fait le prêtre, et qui pousse le sujet, souvent malgré lui, à s'offrir au Moloch qu'il adore, Dieu ou Diable. Car, dans ce domaine, les extrêmes se confondent [...]. Les couvents, les prisons, les maisons d'aliénés, ou tout simplement le malheur où l'on se réfugie, ont plus d'analogie les uns avec les autres qu'on ne pourrait [...] le croire».

Quand il est masochiste, il se veut être dominé par une instance féminine toujours assimilable à celle de la mère, dont il veut sentir, avec délices, l'autorité. D'après le même Jean-Paul Sartre, «la femme froide est une incarnation sexuelle du juge³⁵», ou bien «L'érotisation de la sanction sociale³⁶», correspondant le mieux à son «avarice onaniste³⁷» dans un sens bien étymologique, attention [!], car «l'acte sexuel avec la femme frigide» est une «faute blanche, stérile, sans mémoire et sans effet³⁸».

Exemple: l'«affreuse juive» aux «froides prunelles», près de laquelle le poète se retrouve, une nuit, «Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu». L'acte, sans participation affective, n'impliquerait rien.

À cette même tendance masochiste par rapport à l'opinion publique est assimilable sa «coquetterie féminine» et son «goût féminin de la parure»: selon Sartre, «voilà qui sent plus le pédéraste que le dandy³⁹».

D'ailleurs, lors de son périple, il voulait faire croire à tous ses autres compagnons de voyage qu'il était homosexuel, probablement par le même désir saugrenu, loufoque, de se faire juger (et surtout mal juger) par autrui.

Une explication psychanalytique de ce fait est offerte par un médecin qui est devenu critique littéraire en partant de l'œuvre de Baudelaire:

«En jouant lui-même au dandy, Baudelaire s'est identifié à sa mère, afin de pouvoir la posséder en lui⁴⁰: il pouvait ainsi se consoler des impuissances sexuelles de son enfance et maintenir à l'état de refoulement les idées «impures» qui se présentaient à son esprit au sujet de sa mère.»

L'explication appartient au docteur René Laforgue, qui analyse les échecs existentiels prémédités de Baudelaire et surtout leur mode d'emploi, les modalités de les mettre en application de manière toujours retentissante.

«Aussi le masochisme de la frigidité s'accompagne-t-il de sadisme.

Juge redouté, la femme froide est en outre victime⁴¹», selon la règle du paradoxe constant et de la permanente oscillation irrésolue du poète.

Car, il faut le redire, le poète venge sur la frigidité de n'importe quelle femme le (prétendu) manque d'affection que lui doit éternellement sa mère.

Côté sadisme, il est absolument à remarquer *Le Vin de l'assassin*:

«Jeter la femme dans le puits signifie la jeter dans l'inconscient, c'est-à-dire la refouler. [...] Nous comprendrons que le crime peut devenir en même temps l'équivalent de l'inceste, la mort l'équivalent de l'orgasme.

(On n'aura, d'ailleurs, aucune difficulté à reconnaître dans le puits un symbole de l'organe féminin.) C'est pour avoir commis ce crime que Baudelaire, meurtrier, se fait frapper et jeter en prison, qu'il s'expose dans le poème à se faire écraser par le train, à se faire châtrer⁴².» Notons que «cette crapule invulnérable, / Comme les machines de fer, / Jamais, ni l'été, ni l'hiver, / N'a connu l'amour véritable». La référence saisonnière à la température («ni l'été, ni l'hiver») semble soutenir la lecture psychanalyse de René Laforgue et suggérer, en outre, la possible frigidité de la femme, déclarée insensible et «invulnérable / Comme les machines de fer».

Peut-on déchiffrer dans l'invocation de «l'amour véritable» une référence à l'accouplement réussi, «au chaud» (avec orgasme et / ou participation

affective)? Un autre exemple de sadisme est analysé par une femme, le critique et historien littéraire Véronique Bartoli-Anglard⁴³:

« Dans « Une Martyre », l'image de la femme décapitée inverse différentes figures bibliques liées à la symbolique de la castration ; on s'en souvient: Dalila coupe les cheveux de Samson et lui ôle ainsi son énergie, sa puissance virile; Judith décapite Holopherne; la fille d'Hérodiade, Salomé, demande à Hérode la tête de saint Jean Baptiste, etc.

En fait, Baudelaire inverse le schéma; il le reprend pour le détourner, voire le retourner peut-être pour mieux se venger: la créature charnelle se transforme en figure esthétique frappée de cette impuissance qu'elle peut infliger aux hommes. Elle devient donc une « martyre » du désir qui animalise les hommes et souille la divine beauté incarnée dans son corps et dans ses traits. » Ces exemples se mettent en balance avec les autres.

En général, pour le poète, « la froide majesté de la femme stérile » est admirable, voire désirable, pour les raisons évoquées par Sartre.

La « faute blanche, stérile, sans mémoire et sans effet⁴⁴ » dont parlait Sartre s'y traduit, de surcroît, par l'impossibilité de la procréation, fourberie naturelle qui causerait la perte d'équilibre de l'œuf dogmatique, symbole de l'incréd. Le risque est infime, comme dans le cas de la « douleur majestueuse » de la veuve « en grand deuil » du texte *À une passante*!

Quant à l'« enfant, ma sœur » « d'élection » de *L'Invitation au voyage*, l'appellatif n'est-il pas pour situer l'idylle au-delà du sexe (ou du moins au-delà de l'accouplement animalesque, servant à la procréation)?

« J'aime ce que jamais on ne verra deux fois. » Et il entend par là faire l'éloge de la stérilité absolue. Ce qu'il ne peut souffrir dans la paternité, c'est cette continuité de vie entre le géniteur et les descendants qui fait que le premier, compromis par les derniers, continue à vivre en eux d'une vie obscure et humiliée. Cette éternité biologique lui semble insupportable: l'homme rare emporte dans sa tombe le secret de sa fabrication; il se veut totalement stérile. Baudelaire a recherché toute sa vie l'infécondité⁴⁵. »

Sartre accuse même, au nom de l'infécondité et de la frigidity menées à l'extrême, chez Baudelaire, une certaine « tentation de la nécrophilie⁴⁶ »:

« L'insensibilité, la stérilité, la froideur inaccessible de la femme frigide trouvent ici leur sens extrême et leur parfaite réalisation: à la limite, la femme froide c'est le cadavre. [...] Ainsi la frigidity qui est, à l'origine, stérilisation par le froid, trouve enfin son véritable climat qui est la mort. »

Dans *La géante*, « Du temps que la Nature en sa verve puissante / Concevait chaque jour des enfants monstrueux », le poète aurait « aimé vivre auprès d'une jeune géante » – « où la situation oedipienne est nettement indiquée⁴⁷ » – , figuration psychanalytique de la Mère (avec majuscule) que souvent l'orphelin ou l'avorton, le « monstre rabougri » (de *Bénédiction*⁴⁸) venu au monde bien avant son temps, la cherche inconsciemment, dans son besoin d'affection, dans chacune des femmes.

Il existe, dans un roman de Mircea Cărtărescu, intitulé *Travesti*⁴⁹, une explication bien éloquent de ce phénomène, qui a comme point de départ une simple anecdote. Il s'agit, en tout cas, d'un désir inconscient de régression à l'intérieur de l'utérus, équivalent symbolique du paradis perdu.

D'un autre point de vue, l'accouplement avec une géante est visiblement impossible. La peur d'inceste (constante baudelairienne qu'il n'a jamais confessée ouvertement) est annihilée: il n'en reste qu'une câlinerie infantile, innocente, rappelant l'intimité maternelle pure de son enfance...

...Comme une coïncidence, la mort du général Aupick, devenu, dans l'intervalle, Ambassadeur de la République, a dû précéder de quelques mois la parution de la première édition des *Fleurs du mal*. Symboliquement, une des barrières invisibles que le poète s'était imposées s'était levée (presque malgré lui et sans qu'il en ait quelque mérite), et son début éditorial coïncidait avec les heureuses retrouvailles de sa mère bien aimée...

¹ Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982, p. 117.

² Selon Véronique Bartoli-Anglard (*op. cit.*, pp. 107-108), « le sens du péché, au sens strict du terme, nous vient du christianisme. [...] Le péché originel s'attache à l'homme sans qu'il ait commis une faute, personnellement ; il peut ne pas obtenir la grâce, même s'il semble respecter la loi morale ». « Or, la grâce ne se mérite pas ; Dieu l'accorde à quelques prédestinés dont le nombre est limité en fonction de celui des anges déchus dont les places sont restées libres au ciel après la Chute », selon Saint Augustin – n. n.

³ Peut-on y déchiffrer un reproche indirect, masqué ou même sous - conscient, adressé à la mère du poète, par l'intermédiaire d'une comparaison ? – n. n.

⁴ Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982, p. 12.

⁵ *Ibidem*, p. 73. La naissance suppose un traumatisme bon à psychanalyser – n. n.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 51.

⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁸ François Porché, *Baudelaire / Histoire d'une âme*, Flammarion, Paris, 1967, pp. 44-52.

⁹ Pierre Emmanuel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Camille Mauclair, *La vie amoureuse de Baudelaire*, Flammarion, Paris, 1927, pp. 184.

¹¹ Michel Quesnel, *Baudelaire, solaire et clandestin / Les données singulières de la sensibilité et de l'imaginaire dans Les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987, p. 13.

¹² François Porché, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Camille Mauclair, *La vie amoureuse de Baudelaire*, Flammarion, Paris, 1927, p. 35.

¹⁴ *Ibidem*, p. 37.

¹⁵ Véronique Bartoli-Anglard, [Collection] *Connaissance d'une oeuvre / Charles Baudelaire / Les fleurs du mal*, Bréal, 1998, p. 26.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹⁸ Véronique Bartoli-Anglard, *op. cit.*, p. 26. Recherchée ou acceptée serait, en accord avec cette optique, sa mise sous tutelle : « En dix-huit mois, le poète dilapide la moitié de son capital [...] ; il multiplie les dettes et, après la désignation d'un conseil judiciaire, le poète se trouve mis sous tutelle : désormais, un notaire, maître Ancelle, lui verse une pension mensuelle ; en outre, le dandy devra lui rendre compte de ses faits et gestes.

Cette situation infantilisante inflige à Baudelaire une telle humiliation qu'il tente de se suicider en juin 1845 » (*Ibidem*, p. 17), surtout pour faire chanter ses parents, qui

vont prestement payer toutes ses dettes suite à cet incident, plutôt feint qu'authentique, selon Camille Mauclair qui en raconte le détail (*La vie amoureuse de Baudelaire*, Flammarion, Paris, 1927, pp. 85-86), mais il se plaint trop dans le rôle de victime pour qu'il n'affectionne à fond « cette situation infantilisante », qui lui va, à vrai dire, comme un gant – n. n.

¹⁹ René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire, Étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Denöi & Steele, Paris, 1931, p. 49.

²⁰ *Ibidem*, pp. 17-18.

²¹ Jean Prévost, *Baudelaire / Essai sur la création et l'inspiration poétique*, Calmann-Lévy / Zulma, Paris, 1997, p. 74.

²² Selon Jean Starobinski (*La Mélancolie au miroir / Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris, 1990, p. 85), « Je n'ai pas oublié » équivaut à « Je pense à vous ». [...] Le temps remémoré est le temps d'avant l'exil, d'avant la mélancolie et d'avant ses miroirs. » Soit le temps d'avant le temps, ou plutôt de la conscience de la temporalité, du sentiment de l'inexorable de la durée – n. n.

²³ François Porché, *op. cit.*, p. 51.

²⁴ Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 1982, p. 32.

²⁵ *Ibidem*, p. 43.

²⁶ *Ibidem*, p. 41.

²⁷ Raymond Decesse, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, p. 62.

²⁹ *Ibidem*, p. 42.

³⁰ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1975, *passim*.

³¹ *Ibidem*, p. 27.

³² François Porché, *Baudelaire / Histoire d'une âme*, Flammarion, Paris, 1967, p. 286.

³³ *Ibidem*, p. 289.

³⁴ René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire, Étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Denöi & Steele, Paris, 1931, p. 17.

³⁵ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 116.

³⁶ *Ibidem*, p. 118. D'autres exemples de sanction sociale : sa mise sous tutelle judiciaire, le fait de s'être fait gifler publiquement par son beau-père, le procès, le blâme public, la réputation (incorrecte !) de homosexuel, la coquetterie de dandy – n. n.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 137.

⁴⁰ René Laforgue, *op. cit.*, p. 64.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 118-119.

⁴² René Laforgue, *op. cit.*, p. 185. « C'est par le moyen de ce crime symbolique que l'artiste réalise la culpabilité, comme s'il avait réellement commis le crime, lui qui, probablement, n'a pas pu le vivre autrement qu'en rêve. C'est pour garder l'illusion de l'avoir commis qu'il accepte par la maladie la punition, la prison, la mort. Et c'est surtout pour s'empêcher de commettre quoi que ce soit de semblable dans la vie normale, dans la réalité où il pourrait substituer à la mère une femme, qu'il a besoin de la prison, de la barrière, du garde-fou, son crime étant tout imaginaire, sa virilité devant être châtiée » (*Ibidem*, p. 189). La substitution mère / femme, nous l'avons bien retenue – n. n.

⁴³ Véronique Bartoli-Anglard, [Collection] *Connaissance d'une oeuvre / Charles Baudelaire / Les fleurs du mal*, Bréal, 1998, p. 94.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 118.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁷ René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire, Étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Denöi & Steele, Paris, 1931, p. 55.

⁴⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs...*, pp. 11-14.

⁴⁹ Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Humanitas, București, 1994, *passim*.

PAUL CERNAT

Perpessicius. Refuzul magistraturii critice. Eclectismul artist al unui „registrator”

Prezent, sporadic, cu versuri în paginile **Contemporanului**, inclus în „antologia vorbită” a poezilor români pe scena teatrului poetic „Insula”, Perpessicius a fost, practic, singurul critic interbelic important privit cu simpatie în mediile avangardiste. Brăilean ca și Nae Ionescu sau Mihail Sebastian, viitorii colegi de la **Cuvântul** anilor '20, Dumitru Panaitescu a „intrat în literatură” alături de scriitorii grupărilor simboliste, novatoare; susținuse în 1910, la bacalaureat, o dizertație despre poezia lui Ion Minulescu; audiase prelegerile despre literaturile romanice moderne ale lui Ovid Densusianu (despre influența lor formativă va mărturisi în repetate rânduri mai târziu); debutase ca poet în nr. 7-8 din aprilie 1913 al revistei ieșene **Versuri și proză** a lui I. M. Rașcu și A. Hefter-Hidalgo; debutase cu pseudonimul – promonitoriu – de Perpessicius (*lat.*: „cel care suferă”) în numărul 46 din 26 decembrie 1915 al revistei **Cronica** a lui Tudor Arghezi și Gala Galaction; colaborase cu un fragment de roman (**Veninul**) în revista **Arena** - nr. 81 din 30 mai 1918 - scoasă la Iași în refugiu de Ion Vineanu, Demostene Botez, A. Hefter-Hidalgo și N. Porsenna; tot în 1918 (10 noiembrie) a editat la București efemera revistă **Letopisești** alături de doi colaboratori ai cercului **Vieții noi**: Scarlat Struțeanu și Dragoș Protopopescu; în primăvara lui 1923 și-a început activitatea de cronicar literar la revista **Spre ziua** condusă de Felix Aderca. Având drept model demersuri precum **Meenscheitsdamerung**, **Symphonie jungster Dichtung** (1919), antologia germană a lui Kurt Pinthus, și **Anthologie de la nouvelle poesie française** a lui Paul Fort și Louis Mandin (Sagittaire Kra, 1924), cele două volume din **Antologia poezilor de azi** (1925, 1928), ilustrate cu portrete de Marcel Iancu, marchează o dată în procesul de asimilare critică a simbolismului și modernismului autohton. Pentru prima dată, actualitatea poetică – reprezentată exclusiv de poeți în viață – era „panoramată” și impusă atenției publice „în afară de cadrul tradițional al poeziei românești, intrată în conștiința publică prin elementele culturale și didactice” (Șerban Cioculescu, v. **Aspecte literare contemporane. 1932-1947**, București, Editura Minerva, 1972, p. 169). Ambii antologatori

sunt în același timp poeți și buni cunoscători de poezie modernă universală; colaborarea dintre „poet” și „critic” trece prin interiorul fiecăruia dintre ei. Despre ilustratorul Marcel Iancu (prețuit, ca și poetul Vineanu, atât de „moderniști” cât și de „tradiționaliști”), Perpessicius va face câteva observații de finețe recenzând volumele de interviuri ale lui Felix Aderca (**Mărturia unei generații**):

„Desenele lui Marcel Iancu merită o atenție specială. Dela portretistica lui Iser, desenul n'a cunoscut un artist mai pur, un mai spiritualizat păienjenis de linii, ca acela în care Marcel Iancu captează expresiile sufletești ale modelelor. Macerate de vâpăi exterioare și supte de sânge, aceste măști trădează o mare forță vitală” (**Mențiuni critice III**, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1936, p. 122), alături de observații fugare, dar incitante privind psihologismul cu „substrat freudian” al romanelor lui Aderca, Gib Mihăiescu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Percepția dominantă asupra celui mai consecvent folietonist român interbelic stă însă – și încă – sub incidența unei prejudecăți post-maioresciene: aceea a criticului-poet, umanist benedictin, dar „fără idei generale”, fără „vocație teoretică și conceptuală”, fără apetit pentru „construcții unitare”, fără „plăcerea judecății de valoare și a atitudinii deschise”, de o politețe elogioasă dusă uneori până la umilință „ipocrită”, comprehensiv și eclectic până la vagul criteriilor, excesiv de generos cu autorii minori, manierist impresionist furat de „arta broderiei”, afectând „sfiel de poet” în locul „orgoliului de judecător”. Există, în fapt, două modele complementare și, uneori, opuse: pe de o parte, un model clasic, „viril” și paternalist, al criticului magisterial, „autoritar”, model bazat pe ierarhizare discriminativă, idei generale/teoretice „globale” și ordonatoare, vocație a întemeierii și a construcțiilor canonice majore, spirit sistemic și judecăți de valoare ferme; „toiagul lui Moise”, „degetul de lumină al lui Maiorescu” sau „Arca lui Noe” sunt câteva dintre metaforele definitorii pentru acest ideal tip critic. Există, pe de altă parte, un model „feminin” (urmând linia prejudecăților tradiționale de gen...), caracterizat prin disponibilitate comprehensivă, empatie, fragmentarism subiectiv, eseism artist, mefiență față de poza autoritară, lipsă a apetitului pentru ordine ierarhică și judecăți de valoare discriminative, preferință pentru texturi, nu pentru structuri, pentru impresionismul „pur”, așadar pentru cultivarea capricioasă a vagului, a nuanței și a detaliului „minor” în detrimentul ideilor „majore” clare și distincte, al construcțiilor sistematice, teorelizante și conceptualizante. Deloc lipsit de spirit critic, Perpessicius aparține în mod vădit categoriei criticilor „feminini”, „artiști” și „poeți”; articolul său programatic **În tinda unei registraturi** evidențiază o opțiune pentru critica înțeleasă ca „registratură”, iar nu ca „magistratură”. Utopia criticii perpessiciene este un ecumenism estetic epurat de intruziunea sociologicului, a eticului și a etnicului, precum și de prejudecățile dogmatice, raționalist-pozitiviste. Caracterizându-l în **Istoria literaturii române contemporane**, E. Lovinescu atrăgea atenția asupra faptului că:

„Pentru a da impresia autorității, suprema calitate a criticii, extirparea legăturilor de afecție, reprezintă o imperioasă operație preliminară: așa și-a construit meșterul Manole mănăstirea și așa își construiește criticul opera”,

sacrificarea elementului „feminin” fiind o calitate absentă la autorul **Mențiunilor...** Pe aceeași linie, evidențierea liniei moderniste a criticii lui Perpessicius („activitatea sa critică (...) îmbrățișează aproape în întregime literatura contemporană până în producțiile sale minore. Deși comprehensivă și primitoare, uneori (...) până la abdicare, linia ei modernistă se străvede”)

este însoțită de câteva delimitări semnificative. Este reproșat, între altele, cultul arghezian „excesiv” și „global” (după cum se știe, Lovinescu nu s-a numărat de la început printre admiratorii necondiționați ai lui Arghezi, adeptul romanului „obiectiv” rămânând rezervat față de formula prozei „lirice” a acestuia). Opțiunea impresionistă a criticului sburătorist își dezvăluie, în finalul comentariului, fondul clasicizant: „impresionismul ei (al criticii lui Perpessicius, *n.m.*) nu înseamnă însă reducerea viguroasă și sistematică la unitatea generatoare, ci, dimpotrivă, urmărirea grațioasă și fără insistență a amănuntelor”. Ea evidențiază, de fapt, „nepotrivirea de caracter” între impresionismul „dogmatic” al lui Lovinescu – discipol raționalist, ideologizant și sociologizant al lui Emile Faguet – și impresionismul „pur” al lui Perpessicius, mai apropiat de estetismul idealist subiectiv al lui Remy de Gourmont. Filația gourmontiană – comună și lui N. Davidescu – a fost subliniată, între mulți alții, și de către E. Simion, în prefața volumelor **De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români**:

„Din simbolism pornește și critica artistă a lui Perpessicius, având ca model disocierile lui Remy de Gourmont din **Les livres de masques** (sic!). Esteticește, ea este deschisă către toate fenomenele, privind fără discriminare un poem supraréalist și o operă romantică târzie” (*op. cit.*, 2 vol. Editura Eminescu, București, 1971, p. 28).

Seria de comentarii rezervate despre **Istoria literaturii române contemporane**, delimitările drastice față de E. Lovinescu în chestiunea prozei poetice, pozițiile sensibil diferite față de literatura avangardiștilor și față de statutul romanului, indică totuși în cazul lui Perpessicius o atitudine coerentă cu sine, de un impresionism/modernism larg comprehensiv. Refuzul procustianismului estetic și al partizanatului ideologic, al didacticismului și al dogmatismului magisterial, cultivarea spiritului de finețe și a empatiei în detrimentul spiritului de geometrie și al distanței aseptice au favorizat atât apropierea comprehensivă a criticului față de notele de prospețime ale unor autori „vechi” sau căzuți în desuetudine, cât și perceperea mai fină a notelor specifice noutății radicale. Avem de a face cu o critică „mioapă”, care privește „de aproape” textele. Riscul e, aici, acela de a nu vedea pădurea din cauza copacilor. Dacă E. Lovinescu e un critic de direcție, un post-maiorescian a cărui opțiune ideo-estetică – modernistă – intră uneori în contradicție cu fondul său de conservatorism „moldav” reprimat, autorul **Mențiunilor critice** se dovedește a fi mult mai apropiat, prin formula lui sufletească, de estetismul modernist. În **Lămurirea** volumului **Repertoriu critic** din 1925, acest cronicar prin excelență al actualității literare care este Perpessicius „nu-și recunoaște însușiri didactice, nici un anume dogmatism fără de care, pare-se, criticul nu se întrupează”; el va prefera să-și prezinte, cu modestie, foiletoanele ca pe niște „mărturisiri ale unui cititor”. Modesta, aparent umila „registratură” (ambicionând însă cuprinderea integrală) va fi astfel opusă orgolioasei, dar reducăționistei „magistraturi” critice (v. și **În tinda unei registraturi**, v. **Opere**, vol. II, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 13-16: „Voi plivi... orice prejudecată sectară și mă voi sili să comentez orice operă, din orice zonă ar veni. (...) Este un viciu al contemporaneității (...) de a nu vedea decât parțial (...) criticul trebuie să binevoiască a nu mai considera noutatea ca pe oc luhă de speriat ciorile”). La Perpessicius spiritul critic nu se exercită ca exclusivism, dogmatism sau partizanat ideologic, ci „benedictin” *împotriva* oricăror exclusivismes și dogmatisme partizane, „viciul contemporaneității” fiind în opinia sa „parțialitatea”.

Pledând împotriva „sectarismului de generație și școală” importat din Occidentul tuturor modelelor, Perpessicius își apără – în fața obiecțiilor și propunerilor lui Șerban Cioculescu din **Adevărul**, 1 decembrie 1928 – „eclectismul” comprehensiv ce a stat la baza alcătuirii **Antologiei poezilor de azi**, invocând exemplul chiar celor două volume de la „Sagittaire Kra”:

„Antologia *Nouei poezii franceze* de la Sagittaire? Dar citiți prefața așa de plină de rezerve și de bun simț, criteriul care vrea să urmărească reconstituirea „spiritului modern” în linia franceză („dacă un cetitor ne-ar întreba de ce nu este modern cutare poem am tăcea chitic”), cercetați apoi autorii cari pornesc de la Aloysius Bertrand și Baudelaire și, cu toate că se ridică împotriva simbolistilor, să prenumere pe Francis Jammes și pe Laforgue (...) și apoi atâția fanteziști (Dereme, Carco, Pellerin, Toulet) cari n'au nimic comun cu unanimiștii Romains, Duhamel sau dadaistul Tzara pentru a înțelege că până și sectarismul de la „Sagittaire” este relativ și conducându-se după legi interioare, pe care numai autorul de antologie le cunoaște” (**Două epiloguri la Antologia poezilor de azi**, în **Opere 3, Mențiuni critice**, București, Editura Minerva, 1971, p. 217).

Deși mimetismul occidentalizat e respins ca simptom de inadecvare provincială „noțiunea aceasta de generație, de școală și altele ni se par sunând cam fals pe meleagurile noastre”), sunt invocate – ca argument de autoritate – noile tendințe din câmpul criticii franceze contemporane:

„Este el, de altfel, acest sectarism, compatibil cu comprehensiunea de diverse latitudini și longitudini care se cere criticului și pe care am văzut-o ridicată la rangul unui imperativ categoric cu prilejul ultimei anchete din Franța asupra criticii și la care au răspuns cei mai de seamă reprezentanți ai ei” (*ibid.*, p. 216).

Critica înțeleasă ca formă de artă, abolirea discriminării între „maestrii critici” și „critica maștrilor”, prezidează și la alcătuirea antologiei de critică franceză **De la Chateaubriand la Mallarme** (1938). Volumul are ca obiect critica *scriitorilor* francezi romantici și post-romantici, iar eșantioanele sunt extrase, adesea, din chiar operele *literare* ale acestora. Deloc întâmplător, cartea e dedicată memoriei recent dispărutului Albert Thibaudet.

Referințele la critica modernă franceză – cu deosebire la Remy de Gourmont și Thibaudet – apar cu deosebire în situațiile în care Perpessicius simte nevoia să își justifice cu argumente de autoritate estetică aprecierile față de „poezia nouă”. Într-un preambul al comentariului despre volumele **Invitație la bal și Incantații** de Ilarie Voronca criticul face o serie de considerații despre poezia pură care „fie că a practicat imaginea în mai mare măsură decât poezia tradițională, parnasiană sau romantică, fie că s'a adresat surselor melodice închise în cuvânt, se poate socoti că descinde de la experiențele unui Edgar Poe, pentru literatura anglo-saxonă, unui Mallarme pentru cea latină”, adăugând, pe urmele lui Gourmont, câteva considerații relevante despre inovația personală ca incomprehensibilitate:

„Arta personală – și e singura artă – adăoga Remy de Gourmont, teoreticianul simbolismului și spiritul subtil pe care literatura franceză începe să-l repună în drepturile sale dintâi, arta personală este, aproape întotdeauna, aproape incomprehensibilă. Înțeleasă, ea încetează de a mai fi artă pură și devine un motiv pentru noi expresiuni de artă” (**Mențiuni critice IV**, ed. cit., 1936, p. 207).

Comentariul despre volumul **Colomba** al aceluiași Voronca îi prilejuește criticului unele precizări de natură să „bemoaleze” rezervele față de primatul necontrolat al imaginii și al asociației haotice de imagini, față de „originalitatea violentă” și față de „dezagregarea lirismului” (începută de pe vremea dadaismului), în fine, față de de „miragiile necontrolate ale visului sau ale subconștientului nestăvilit” (proprii suprarealismului). De această dată, este invocată autoritatea critică a lui Thibaudet:

„Cu Strowski într-o zi, cu Thibaudet astăzi, subscriem la toate experiențele literare, din cele mai îndrăznețe: „...după cum un bun critic, delegat al publicului cel bun trebuie să fi trecut cam prin toate școlile și prin toate gusturile și să rezerve întotdeauna o cămară pentru gustul de mâine”. E formularea cea mai plastică a marelui comprehensiunii de care trebuie să dea dovadă criticul, a lipsei de sectarism, de prejudecăți. Fără ca pluralitatea aceasta de gusturi, se înțelege, să anihileze exigențele minime ale judecății” (**Mențiuni critice II**, ed. cit., 1934, p. 164).

Rezervele lui Perpessicius nu privesc însă imagismul, „miragiile” visului sau cele ale subconștientului, ci doar caracterul lor „violent”, „necontrolat”, „dezlănțuit”. De fiecare dată, criticul recomandă valorificarea „cu moderație” a experiențelor artistice extreme. O atitudine prudentă, comună întregii noastre critici moderne: inovația radicală și revolta anticanonică sunt acceptate doar în măsura în care ele se lasă integrate în metabolismul „tradiției”, iar autorii comentați evoluează către „cumințire” și organicitate compozițională.

O discuție pe marginea poeziei „fulgurante” a lui Voronca din volumul **Plante și animale** începe printr-o paralelă relevantă cu literatura suprealistă. Estetica surprizei, a arbitrarității imagiste este ilustrată prin intermediul unor ample citate din manifestul lui Andre Breton, cu regretul că „succesiunea de surprize luminoase nu e propice unei viziuni organice, stăruitoare, definite” și că, rămas fidel „noului alexandrinism” al „pointilismului poetic imagist”, Voronca „nu s-a decis să abandoneze această pistă de ocol și să revie la vechea matcă a acestei poezii organice, căreia originalitatea imaginilor i-ar crește prestigiul și i-ar intensifica strălucirea”. „Strălucirea autonomă a imaginilor” e taxată ca o *abateră* de la *norma* subordonării lor față de un peisaj „organic”. Exemplul „descompunerii” din pictura lui Fernand Leger – o descompunere analitică a componentelor peisajului – este ilustrativ în acest sens:

„Întrebați pe un pictor modern ce este un peisaj. Nu cunoaște. El cunoaște un arbore, o creangă, o foale. Cunoaște obiectele peisajului și atâta tot” (*ibid.*, p. 382).

Primatul imaginii în raport cu construcția poetică, autonomizarea părții în raport cu întregul au ca efect, în opinia lui Perpessicius, „poezia care impresionează, dar nu vrăjește. Izbește dar nu reține. Pentru că este o poezie fragmentară”. Criticul nu refuză *de plano* această poetică „fulgurantă”, dar constată *alteritatea* ei radicală în raport cu tradiția marii poezii universale:

„Ești mulțumit cu intervenția acestor splendori paradiziace – nimic de zis. Ele sunt, de altminteri, destule și destul de vii și nu se poate spune că nu sunt impregnate de poezie. Este însă o poezie alta decât aceea care a alintat întotdeauna visurile umanității, din vechi și până azi”. (*ibid.*)

Drept urmare, pledează – cu argumente critice din imediata actualitate franceză – pentru prudență și pentru înțelegerea avizată a noli estetici:

„Nu e timpul să insistăm asupra acestei noi estetice. De vreme ce se aplică și uneori repurtează victorii, ea are dreptul la viață. Câtă viață – rămâne de văzut. Istoria, timpul mai bine zis, nu va nesocoti să verifice. Pentru

amatorul de informație aș trimite, între altele, la eseu de frumoasă sinteză și de hotărâtă atitudine **Le nouveau estetisme** al lui Adolphe Basler din penultimul **Mercure de France**. Sunt materiale și concluzii mai oportune ca oricând" (**Mențiuni critice** III, ed. cit., p. 382).

Sensibilitatea lui Perpessicius față de proza poetică i-a favorizat relativa deschidere către literatura avangardistă; această sensibilitate simbolistă va fi afirmată și în delimitările surprinzător de drastice față de critica lui E. Lovinescu. Comentând volumul IV din **Istoria literaturii române contemporane. Evoluția prozei literare**, cronicarul își exprima „regretul că un program, la adăpostul multor precauțiuni de altminteri, interzicea dlui E. Lovinescu să iasă din cadrul acelei „poezii epice” la care reducea sfera „prozei literare”, pledând totodată pentru lărgirea domeniului literarului prin includerea în categoria prozei a unor specii paraliterare:

„Nimic din celelalte specii ale prozei literare, critică, memorialistică, ziaristică, oratorie, nu figurează între limitele acestui volum, și nici între zările, destul de larg deschise, de altminteri, ale celor 6 volume” (**Mențiuni critice** II, ed. cit., p. 339).

Împotriva concepției lui Lovinescu privind necesitatea emancipării prozei românești prin evoluția de la „subiectivismul” liric la „obiectivitatea” epică, folietonistul **Cuvântului** pledează cu convingere în favoarea unei direcții „artistice”, o direcție situată în marginea sau în afara agendei ideo-estetice a criticului sburătorist:

„Cât privește caracterul pseudoepic al prozei dlui Arghezi, ca și bariera de calitate pe care dl. E.L. o ridică între proza obiectivă și proza infuzată de lirism dela Anghel și până la Aderca, aceasta-i o problemă căreia, din fericire, ultimile experiențe apusene, în roman, i-au dat o deslegare, alta decât aceea pe care o vede dl. E. Lovinescu” (*ibid.*, p. 344). Recunoaștem, aici, afinitatea structurală cu Ion Vinea și cu „direcția” de la **Contemporanul**, revista unde Perpessicius enunțase apăsător apropierea dintre Eminescu și Arghezi...

În privința ignorării prozei lui Bacovia de către E. Lovinescu, Perpessicius are dreptate să o pună pe seama unei lipse mai generale de comprehensiune și de atenție față de poezia bacoviană, redusă abuziv la experiența din **Plumb**:

„Dar mai ales, spuneam, e dureroasă absența dlui G. Bacovia. (...) „Bucăți de noapte” continuă în dimensiuni de concentrată avarie, nota de ironie prețioasă din „Scânței galbene”. Continuă și adâncește. (...) Ironie, simbol, ecouri enigmatice, un amestec bizar de atitudini de melodramă și pantomimă și, mai presus de toate, o artă a prozei, o cizelare a frazei și a periodului – tot atâtea însușiri cari fac din „Bucăți de noapte”, în ciuda proporțiilor lor liliputane, o realitate fundamentală. (...) Singura scuză, poate ar fi că dl. Lovinescu n'a tratat nici în poezia dlui Bacovia lotul „Scânțelor galbene”. Cum „Scânțele galbene” aduc față de „Plumb” o sensibilă diferențiere și cum ele fac tranziția spre „Bucăți de noapte” – dsa le-a neglijat pe amândouă. Să reținem însă că imaginea unui autor căruia i se anulează două treimi din activitate, și dintr-o activitate caracteristică, nu poate fi în nici un caz veridică” (*ibid.*, p. 347).

E de presupus că sensibilitatea lui Perpessicius față de specia hibridă a prozei poetice explică întrucâtva atitudinea sa favorabilă față de „bizareria incomprehensibilă” a unui prozopoem supraréalist precum **Moartea vie a Eleonorei** de Stephan Roll:

„Altminteri (...) oricât lirismul acesta reclamă, de atâtea ori, un cifru, nu putem tăgădui că „Moartea vie a Eleonorei” este un poem de dragoste, trecut

prin toate furcile caudine ale imaginilor și pe sub toate furcile caudine ale renunțărilor, portret și ramă desgropate cu anticipație dintr-un Pompei încă neacoperit de lavă" (**Mențiuni critice III**, ed. cit. p. 294).

Criticând, în comentariul mai sus menționat, atitudinea lui Lovinescu față de proza infuzată de lirism a lui Sadoveanu, Perpessicius îl așază, ironic, pe criticul sburătorist în proximitatea adversarilor săi dogmatici: H. Sanielevici (cu diatribele sale eticist-sociologizante împotriva tematicii „naturaliste” și „moraliste” a nuvelor sadoveniene) și M. Dragomirescu (cu clasificările sale schematice). Ca și Dragomirescu, E. Lovinescu agravează – scrie Perpessicius – „dependențele critice de școală literară”, derivându-le în „critică cenaculară”:

„Cum se explică toată acea spuză pe turta „Sburătorului” (...) când scriitorii vin gata formați din alte părți?”

Procustianismul „sociologic” (de fapt: ideo-sociologic) va fi în consecință denunțat ca principală „prejudecată dogmatică” a criticului:

„a interpreta opera unui scriitor în acele planuri care convîn prejudecăților tale dogmatice, în cazul de față sociologia, a patina peste calități fundamentale, a îngloba opere culminante, precum e „Hanul Ancuții” în masa celorlalte producții, pentru că materia și tema ar fi aceleași (cu toate că în treacăt ai recunoscut că nu tema dar expresia decide) – sunt operații, de sigur, oricând interesante, dar străine de spiritul unei istorii literare pe bază critică, recte estetică, singura valabilă pentru statornicia valorilor noastre literare și pentru normala lor circulație. Și alterări ale punctului acesta de perspectivă sociologică sunt multe. Noi le-am redus la cel mai elocvent” (*op. cit.*, p. 353).

Opțiunea pentru o critică și o istorie literară pe bază strict estetică – în răspăr cu orice reducții ideologice – transpare și în atitudinea față de roman. Identificând coexistența, în modernitate, a mai multor categorii romanești, precum și o lărgire a limitelor genului prin includerea cu drepturi depline a romanului „concentrat” și poetic, Perpessicius evită să transforme diferențele tipologice în discriminări valorice:

„Literatura contemporană practică, în același timp, romanul de proporții vaste, ciclic sau unitar, tip stendhaliano-balzacian sau proustian, dar și romanul concentrat, în care elementul discursiv cade, fatal, pe planul al doilea (...) În astfel de cazuri, tehnica romanului diferă de ceea ce se înțelege curent prin roman. În astfel de cazuri limitele dintre nuvela de extensie și romanul intens, în sensul de concentrat, se apropie până la contopire și distincția dintre cele două specii epice devine de o gratuitate absolută” (**Mențiuni critice III**, ed. cit., p. 335).

Un exemplu de roman poetic apreciat superlativ este **Paradisul suspinelor** al lui Ion Vinea, prizarea suprarealismului pe latura „estetizantă” și „virtuozitatea” ca o *qualité maîtresse*:

„Un pitoresc teatru de păpuși reflexive, în regizarea căruia poetul, psihologul psihanalitic și estetul suprarealist, ce coabitează cu egale drepturi în dl. Ion Vinea, își dau măsura virtuozității lor” (*idem.*, p. 339).

Metafora critică a „teatrului de păpuși” apare și în comentariul despre *Urmuz* (**Mențiuni critice IV**, ed. cit., pp. 58-61). Nicolae Manolescu nu greșea apreciind observațiile lui Perpessicius drept „cele mai profunde din critica noastră interbelică” (*Arca lui Noe*, vol. III, cap. **Arghez & Urmuz**). Titlul articolului – **Schițe fantastice** – spune, fără îndoială, ceva mai profund despre natura intimă a acestor texte decât critica raționalistă a epocii. Autorul lui **Emil Gayk** este văzut ca „unul dintre cei mai personali creatori de basme noi”.

„Absurditatea” nu e decât o aparență: dincolo de grotesc și satiric, sensul lor rămâne unul „simbolic” și „mitologic”: „grotescul și satiricul se îmbină în forme la prima vedere absurde dar și amuzante și simbolice”. În **Fuchsiada**, de pildă, „se poate urmări linia clasică a mitologiei elene” (ilustrată de „tema muzicei imaculate”) alături de „libertinajul fantast al mitologiilor nordice”. Cernând „toată pleava locurilor comune”, Urmuz compune „fragmente de nouă mitologie” cu „plăcerea sadică a copilului ce demontează păpușile”. Dincolo de caracterul „fantastic” al „basmelor moderne”, Perpessicius sugerează și existența unei dimensiuni psihologice a textelor, vizibile în „nefericirea ce de atâtea ori străbate, când toate încercările de a reconstitui viața factice a păpușilor rămân zadarnice”: „Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk și Cotadi, protagoniștii micului teatru de păpuși al lui Urmuz, amuză și întristează în același timp: sub travestiul lor amuzant se schițează o existență înrudită cu a noastră. (...) Era în Urmuz o mare vervă creatoare și o fantezie neostoită, capabilă nu numai să implice datele realității curente, să le amestece și să dea, ca jocul norilor, forme noi, îndrăznețe și uimitoare, proprii tuturor mitologiilor, dar chiar să evolueze spre basme în cari nihilismul fantastic al primelor fragmente și automatismul marionetelor sale primare să se dezvolte în compoziții limpezi și armonioase.

Armonia și „limpezimea” compozițională fac din aceste scrieri „probe îndestulătoare pentru a marca o dată în istoria scrisului nostru contemporan și pentru a asigura scriitorului Urmuz o pagină a sa, proprie”.

Criticul vede în autorul **Fuchsiadei** un scriitor adevărat (iar nu un amator), ba chiar un punct de referință în evoluția formelor estetice. Sub acest aspect, comentatorul face figură aparte în raport cu confracții săi prin negarea caracterului de „precursor absolut” al lui Urmuz, atrăgând atenția că Arghezi, Maniu sau Vineanu îi sunt „anteriori atât ca formație, cât și ca editură”. Observă apoi că faptul că „duhul urmuzian” a fost dus „până la ultimele lui consecințe” de către „comparații de la unu (Sasa Pană, Geo Bogza, Stephan Roll)”, cu adaosul că „la toți aceștia ucenicia și simbolul urmuzian se intensifică cu tot ceea ce suprarealismul și expresionismul de după războiu sugerează”. Face, de asemenea, o pertinentă distincție tipologică între literatura lui Urmuz și cea a lui Jacques G. Costin din **Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quijote** (*ibid.*, pp. 62-65):

„Ceea ce apropie pe dl. Jacques G. Costin de nefericitul său înaintaș este doar un principiu de poezie și vervă imaginativă, derivat la Urmuz în fantast și satiră, la dl. Jacques G. Costin în ireverență grațioasă și în comentarii la adresa academicului, mai exact a didacticului. Dacă și la unul și la altul avem de a face cu o lume arbitrară, cu o lume în răspăr, timbrul pe care-l trezesc în sufletul lectorului este diferit: grav la Urmuz, bine dispus la Jacques G. Costin”.

Alitudinea față de volumul celui din urmă este una comprehensivă și nuanțată: „exercițiu critic fantezist *en marge des vieux livres*”, „jocuri de cuvinte spirituale” în care autorul „risipește nenumărate imagini”, „anagramă a proverbelor sau fantezie cu urmări nevinovate”, literatura lui Costin are „însușiri ascuțite de critică, de opoziție și de grație” pe cât de „prețioase”, pe atât de „primejdioase” dacă „s-ar menține în limitele acestea mici, cari fatal ar duce la manierism și șablon”. Ceea ce o salvează de facilitate, în opinia lui Perpessicius, ar fi: 1) arta compoziției („dozarea cu pricepere” și „integrarea

În compoziții, vignete, gravuri și fabule juxtapuse, prelucrate cu migală și artă" a imaginilor); 2) reverența față de tradiția clasică, marcată prin relația cu modelul fabulelor lui La Fontaine („marea admirație și abdicarea totală, în cele din urmă, la picioarele unui prestigiu inegalat”); 3) „ideea de mare subtilitate” a unui Don Quijote evadat de pe soclu și întors după comice tribulații, cu „împlinirea spiritului de ordine”:

„Un ușor proces de purificare, o amabilă retușare și „Don Quijote” ar fi putut figura printre modelele românești ale acestei literaturi de contrapagină, care dela Aristofan până la Bernard Shaw s-a înscris împotriva istoriei și a miturilor legendare”.

Coerența internă, păstrarea unui oricât de relativ echilibru între tradiție și inovație, virtuozitatea compozițională sunt, pentru Perpessicius, virtuți estetice obligatorii, reclamate în toate comentariile sale asupra literaturii „avangardiste”.

Ceva mai târziu, comentând volumul **Ale vleișii valuri**, schițe vesele al lui Tudor Mușatescu („Mușătescu”), va elogia „două excelente momente de comedie peste cari ai impresia că a fluturat puțin aripa marii parodii a lui Urmuz” (*idem.*, p. 474).

Fantezismul ironic, „basmul modern”, prelucrarea rafinată a eposului popular se numără printre „teblețile” criticului. Putem vedea în ele și o afinitate față de literatura *nonmimetică*, în răspăr față de „mediocritatea” retorismului și realismului. Comentând, în 1930, **Abecedar de povestiri populare** (apărut la editura „Unu” a lui Sașa Pană), criticul apreciază că, în evoluția stilistică a prozei de după primul război marcată de „un scris intermitent, de pretenții eliptice, de o nervozitate neînfrănată, sensibil, capricios, lipsit de ceremonie”, Ion Călugăru se situează „în coasta” lui Ion Vinea. Povestirile care „continuă spiritul **Paradisului statistic**” cu viziunile sale de „feerie troglodită” sunt considerate superioare literaturii „cu aer de specifică localizare provincială din **Cali lui Cibicloc**” (**Năpasta Varvarei**). „Cu ironia disolvantă, cu aerul de copil teribil, cu spiritul lui iconoclast” prozatorul convinge în măsura în care „binevoiește să șteargă vechile litere, și, cu creta în mână, să adauge ici o lulea, dincolo o căciulă, animând desenul, spre bucuria amatorilor de fantazie”. Volumul cel mai avangardist al scriitorului este, astfel, considerat a fi și cel mai reprezentativ în ordine valorică: „Toată literatura d-lui Ion Călugăru, vorbim de aceea care și-a precizat conturul de la **Paradisul statistic** încoace, trăiește (...) într-un cer de vis, de halucinație (...) mă gândesc la toată acea umanitate parodiată în marginea vechiului testament sau în marginea istoriei contemporane, cu toate ticurile ei mecanice, cu sufletul ei trepidant, cu nebulia ei portativă”. Nuvela omonimă va fi salutăată, în consecință, ca o foarte promițătoare narațiune în „ritm de mare caricatură trepidantă”, „o modernă caznă a dracilor, pictată în vestibulul unei vaste întreprinderi din zilele de azi” (**Mențiuni critice III**, ed. cit., p. 319).

Elogiul „fantaziei” moderne devine manifest în comentariul despre **Strofe pentru toată lumea** de Ion Minulescu, semnificativ cuplat cu cel despre volumul **Priveliști** al lui B. Fundoianu. După ce afirmă, dintru început, că: „D. B. Fundoianu are perfectă dreptate când, în dedicația volumului său de poeme, vorbește de Ion Minulescu ca de „primul clopotar al revoltei lirice românești”, poezia minulesciană e privită în evoluția ei spre un soi de „fantezism democratic”: „**Strofe pentru toată lumea** e mai ales această poezie fantezistă, familiară, transfigurând cotidianul și curentul, agățând la urechea unui fapt

divers o garoață carminată, ridicând gluma la nivelul unui principiu poetic și convorbind cu Dumnezeu, cu mult mai simplu, mai cetățenesc (dacă termenul n'ar aminti teroarea revoluțiilor) mai democratic chiar (dacă termenul n'ar fi compromis astăzi) decât o făcea cu sine însuși acum aproape douăzeci de ani". Diferența față de optica Iovinesciană apare manifestă. „Ahasver modern” bântuit de „neliniști metafizice”, „esseistul reputat din **Cărți și imagini din Franța**” e fixat într-o formulă pe care critica ulterioară o va nuanța - cel mult - în sensul unei mai acute sublinieri a caracterului expresionist: „Rimbaud, Horațiu, Francis Jammes și Baudelaire își dau întâlnire în versurile acestui poet, în care patriarhalitatea suferă și se voia violentată” (*idem.*, p. 271).

În finalul comentariului despre volumul **Plante și animale** al lui Ilarie Voronca, este apreciat primitivismul rafinat al celor doi ilustratori de avangardă: Constantin Brâncuși și Victor Brauner:

„Desenele, cu hieratic caracter de inscripții rupestre ale dlui C. Brâncuși și primitivismul de avizată școală a dlui Brauner completează în același stil aceste două plachete lirice”, iar „bizarele desene” ale celui din urmă la volumul **Diagrame** al lui Sașa Pană sunt considerate drept „cele mai inteligente șarje ale feminității, din vremea noastră” (**Mențiuni critice II**, ed. cit., 386).

„Registratorul” Perpessicius a fost, între criticii importanți din România interbelică, cel mai favorabil poeziei lui Voronca. (Un alt comentator consecvent, ceva mai rezervat însă, a fost Pompiliu Constantinescu). De la volumul de debut (**Restriști**, 1924) până la ultima carte publicată înaintea plecării definitive la Paris (**Peter Schlemiel**), „miliardarul de imagini” s-a bucurat de atenția constantă, exigentă și din ce în ce mai admirativă a criticului, care i-a recenzat și volumele de proză poetică (**Act de prezență**) sau de eseuri (**A doua lumină**). Autorul **Mențiunilor critice** a fost, în destule cazuri, cel dintâi foiletonist important care a întâmpinat aceste cărți. În legătură cu volumul de debut al lui Voronca (**Restriști**, 1923) Perpessicius vorbește, cu o vădită aprehensiune decadentistă, despre „bazarul de imagini din cele mai rare” și despre „imaginea-axă” care „fixează Ilzionomia fiecărei poeme în parte”; despre versantul de „intensitate luminoasă” al sensibilității „elegiacului” și „sentimentalului” debutant îndatorat lui G. Bacovia, A. Maniu și Camil Baltazar, dar și lui Francis Jammes. Unele observații critice asupra influențelor franceze din topică și a unei anumite „turnuri eliptice” în sintaxă („în românește nu are rădăcini”) vor fi reluate și în legătură cu alte volume ale autorului, mult mai pronunțat avangardiste. Perpessicius va fi singurul critic interbelic de prim-plan ce va comenta (cu rezerve, e drept) placheta următoare a poetului, **Colomba** (Paris, 1927, Imprimerie „Union”, cu o copertă de Sonia Delaunay și două desene de Robert Delaunay). Rezervele sunt însă relevante pentru „organicismul” său estetic de sorginte clasică: „E dacă se poate spune, un impresionism liric în care imaginea joacă întâiul rol. Însă un poem de dragoste lăsat pe seama imaginii, va fi, în mod fatal, lipsit de unitate, de acea atmosferă de confesiune plină de convicție, cu care ne-au deprins literaturile. (...) destrămarea aceasta imagistă nu poate da un întreg, o armonie. Se întretaie prea mulți curenți în atmosfera electrică și cântecul nu se recepe (sic!) clar”. Cu următoarea precauție totuși: „Că poetul va fi urmărit altceva, și că mai ales a luat alt drum, iarăși se înțelege”.

Observațiile privind caracterul centrifugal, neunitar, dizarmonic, fragmentar al poemelor, dominate de imagini autonome ce se anihilează reciproc, scoți la iveală distanța între poetica avangardistă și estetica „modernismului moderat” îmbrățișată de critic. Iată încă un exemplu:

„**Colomba** rămâne mai mult o suită de exerciții. Sunt gamele. (...) Cât de neputincioase însă să urnească poemul din hârtoapele tuturor versurilor centrifugale și care, fiecare în parte, își proclamă dreptul la autonomie. Și mai ales cât de puține aceste imagini expresive. Căci iată atâtea altele (...) al căror efect este de anihilare, și nicidecum de potențare” (*ibid.*).

Deschis printr-o fină ironie la adresa lui E. Lovinescu („Dl. Ilarie Voronca este dintre poeții pe cari dl. Lovinescu și-i poate cu succes revendica pentru contribuția modernistă a „Sburătorului”), comentariul rezervat despre **Colomba** este echilibrat „strategic” prin cuplajul cu cel despre **Ulise**, volum apărut în 1928 la aceeași editură pariziană. Atât Perpessicius, cât și – mai târziu – G. Călinescu și Șerban Cioculescu văd în acest volum suprema reușită poetică a lui Voronca. Pentru autorul **Mențiunilor critice**, **Ulise** „reprezintă un veritabil salt” față de **Colomba**:

„Poem al peregrinării în ritmul trepidant al Parisului, prin feeria accelerată și diversă a orașului modern, sau pe drumurile retrospective și natale, **Ulise** realizează cu adevărat acel poem al iureșului liric. Cât de firești, cât de necesare sunt aici valurile acestea de imagini (...) Și ce unitate, după aceia! Cât de departe suntem de dezagregarea întâiului poem. (...) O fantezie prolifică, un umor de calitate (...) o viziune mai adâncă a vieții, a orașului, cu vibrația lui, cu beția, cu poezia lui, într-un cuvânt, fac din seria de imnuri înălțate în **Ulise** un tot prețios care va conta și în cariera poetică a dlui Voronca și noua lirică românească”. Elogiile care urmează devin ele însele „poetice” și exaltate, nu însă fără un bemol de final recomandând cumințirea, întoarcerea la tradiție: „Cu versuri din acestea – și poemul tot abundă (...) **Ulise** al dlui Voronca va scăpa cu siguranță de tentațiile modelor actuale (dintre cari lipsa de capitale și a punctuației, atenuate chiar la francezi, nu sunt dintre cele mai ambarasante). Legat de catarg și astupându-și urechile, surd la sirenele amăgitoare, va debarca cu bine în Itaca de totdeauna a poeziei” (*ibid.*, p. 167).

Comentariile despre următoarele două volume (**Brătara nopților**, 1929, **Zodiac**, 1930) prelungesc și nuanțează aprecierile anterioare. Spre deosebire de **Colomba** și chiar de **Plante și animale**, care „duceau prea departe destrămarea, mai corect procesul de sciziparitate al imaginilor”, obscurizând „conturul”, noul „poem ciclic” **Brătara nopților** este, ca și **Ulise**, o „frescă bine conturată deși ținută tot timpul sub grindina imaginilor”: „ceea ce ridică valoarea acestor eșarfe de ecouri ale imaginației la rangul unor spectacole închegate, este concepția unitară care ordonă, cu abilitate și prestanță, corțegiile. Lucru cu deosebire greu, care cere un efort de atenție reclamat și de natura materialului dar și de fundalul concepției pe care sunt proiectate imaginile” (**Mențiuni critice III**, ed. cit., p. 81).

Avem deja o „cotitură” critică decisivă: poezia lui Voronca va fi privită de-acum ca *lirică de virtuozitate*, cu elemente de meditație vizionară: atent la elementele „poeziei de compoziție” a volumelor din această a doua etapă de creație, Perpessicius sesizează, în spatele aparentei dezordini imagiste, o „orchestrație savantă, în care desenul concepției stăruie neîntrerupt și se ascute de-a lungul tuturor sonorităților în aparență divergente”: „În **Brătara nopților** dl Ilarie Voronca creează pe meditație, pe gând, pe incursiune reflexivă. Însă în operațiunea aceasta dăla întrebuințează: imaginea în serie și-n libertate – un material, cu alte cuvinte, de natură centripetală. Acordarea acestor contrarii, așa cum o izbutește (...) este dovada unei reale virtuozități” (*idem.*, p. 82).

Comparativ cu **Ulise, Brățara nopților** este „poemul evocărilor nocturne (...) o faună și floră cu aspect lunar (...) hora de aspecte câte se desfășoară în arena nopților, în ocne, în circuri, pe mare, pe munți vărsând flăcări din cratere pentru ca peste toate să plutească revelația iubirii, duhul sfânt al apropierei sufletelor și pentru ca tot acest palat durat din cenușă să se prăbușească odată cu lumina zorilor” (*ibid.*).

Comparația contrastivă operată de critic între poezia de un „vizionarism apocaliptic” a ultramodernului Voronca și poezia „nocturnă” a preromanticului Young sau a romanticului Novalis are un caracter „legitimator”: plasarea – discretă – a poetului român în relație cu o nobilă, prestigioasă tradiție vizionară. Micul elogiu al lui Voronca la adresa lui Eminescu – prezent într-un eseu liric inclus în **A doua lumină** – are, pentru Perpessicius, o semnificație asemănătoare:

„Tradiția însă, pe care d-sa socoate să o revendice pentru poezia nouă – efortul poetului contemporan de abstractizare a elementelor înconjurătoare, de surprindere în imagini – se obârșește – ce admirabilă tradiție! – din seva eminesciană. (...) E la mijloc mai mult semnul unei mari iubiri, al unui cult, și aceasta cinstește pe dl. Ilarie Voronca și pe atâția dintre tinerii poeți moderniști”. Și: „Toată poezia de compoziție, din cea de-a doua etapă, a d-lui Ilarie Voronca amintește prin largile evoluții ale ritmului și versetelor de sborul vulturilor și de zeniturile de unde spectacolul universal se întinde nesfârșit, divers, contradictoriu” (**Mențiuni critice III**, ed. cit., p. 293).

Comparația – din nou, contrastivă – între „abstractizarea” romantică (subiectivă, „laminată” expresiv și profund personală: „stilul eminescian e unic”, „imposibil de imitat”) și cea modernisto-avangardistă (imagistă, impersonalizată, nonfigurativă, mult mai pândită de „spiritul de școală”, de tirania „formulei”) îi prilejuiește lui Perpessicius câteva relevante disocieri teoretice între poezia tradițională și cea (ultra)modernă. Treptat, adeziunea criticului la poezia lui Voronca se transformă în critică de susținere. Comentariul despre **Zodiac** (v. **Mențiuni critice IV**, ed. cit. pp. 85-89) este o adevărată „apărare și ilustrare” a poeziei lui Ilarie Voronca: „autor a 6 volume de poezie și poet de nobilă formație sau ascensiune”, cu o „carieră luminoasă” și care „n-a practicat alt cult decât al poemului, al versului și imaginii”. Prin considerații de genul „Omul l-a interesat mai puțin, în unitatea lui contemporană, cu toate că din hermetice și izolate cum erau întâiele sale poeme, ele s-au adâncit tot mai mult în ritmul contemporan, din adâncurile tulburi ale căruia a scos la lumină lespezi lucii cu inscripția distinctă” Perpessicius protestează împotriva ignorării poeziei autorului în dezbaterile privind premiile Societății Scriitorilor Români, încercând astfel să dezamorseze suspiciunile de natură ideologică. După **Brățara nopților**, „poemele zodiacale” și ascensiunile lor vizionare marchează, în opinia comentatorului, „cel de-al doilea moment al suitei pan-teiste”: „Ceea ce acolo se desfășura și creștea din glia fertilă a întunericului (...) aici se înalță sub clopotul de azur al luminii, ca un heliotropism propriu vulturilor și poemelor fie profetice, fie numai exaltate”. Sunt enumerate apoi câteva dintre însușirile acestei mature „poezii de compoziție”, „cosmice” și imagiste. Criticul remarcă suflul umanitar și profetic de sursă whitmaniană („elan cosmic, arborescență imagistă și până și briza când expansivă și când potolită a imnurilor de extensie umanitară din poemele „firelor de iarbă” ale lui Walt Whitman”) făcând o revelatoare conexiune – prin intermediul criticului francez Jean Cassou – cu **Omul aproximativ** al lui Tzara:

„În treacăt, să notăm o observație identică, din partea criticului Jean Cassou, în marginea ultimului poem „Omul aproximativ” al lui Tristan Tzara. Citatele ilustrative fasă să se întrevadă o esențială înrudire lirică între poetul nostru și dublul său parizian”.

Dialectica „fluxurilor” și „refluxurilor” lirice de amplă respirație cosmică, îmbinarea fericită dintre fluxul panteist, miraculosul spectacular și o „rară melancolie” justifică apologia (consolatoare) din finalul articolului:

„Vers magistral în semnul căruia înaintează nu numai experiența de viață a poetului Ilarie Voronca, dar însăși lirica lui întregă, cu toate artificiile și marile ei canoane de artă. Și atunci să recunoaștem: în contemplarea aceastei supratereștră, din vecinătatea astrilor, ce rost mai au micile vanități omenești! Ecurile lor nu ajung până la dânsul”.

La rândul lor, „eseurile lirice” adunate în volumul **Act de prezență** (1931) sunt pentru Perpessicius „virtuoase poeme în proză, teoria din ele, sau mineralul din sevă, constituindu-l cultul poemului, sau acea *poemofilia* totdeauna prezentă” (v. **Mențiuni critice III**, ed. cit., p. 456). În privința mișcării autohtone de avangardă, calificată drept „extrema stângă a modernismului nostru literar și artistic”, criticul se ferește, printr-o clasică eschivă („nu e locul aici”) să facă necesarele disocieri între „isme”, preferând deocamdată să-i includă pe toți reprezentanții „în aceeași oală”. În altă parte, se încearcă totuși o explicare a motivelor acestei atitudini prudente: „Este chiar ceea ce mai cu seamă se impută acestor scriitori, cărora nu li se poate contesta talentul, umorul, ingeniozitatea: au un stil mult prea înrudit, o expresie mult prea geamănă. De aceea vorbeam (...) de nevoia diferențierilor”. Observație, în linii mari, corectă...

Căci, tendinței *centrifuge* de „autonomizare” a imaginilor și a versurilor unele în raport cu celelalte îi corespunde o tendință *centripetă* de uniformizare colectivă, poemele autorilor de avangardă tinzând să devină la limită interșanjabile. Într-un comentariu plin de justificate rezerve la adresa lucrării **Anarhismul poetic** de Const. Emilian (comentariu în care nu ezită, totuși, să salute prima abordare serioasă a liricii noastre ultramoderne de către critica universitară) Perpessicius evită, din nou, o circumscriere mai precisă a poeziei moderniste sau avangardiste. Cu toate acestea, ceea ce foiletonistul îi reproșează discipolului mihaildragomirescian este confuzia tipologică: elementele denunțate drept „anarhice”, „exhibiționiste” și „deplasate” în poezia unor Vineanu, Tzara sau Arghezi sunt, de fapt, mostre de *virtuozitate* modernă, de o intelectuală, elaborată expresivitate, iar cruzimile de limbaj sancționate la tot pasul de Const. Emilian sunt prezente de milenii în cultura universală, nefiind prin urmare specifice „anarhismului” modernisto-avangardist... (*idem*, pp. 458-465).

Cum spuneam, Perpessicius evită în mod consecvent să definească fenomene precum modernismul sau avangarda. Aproximările sale teoretice sunt enunțate *indirect*, mai ales atunci când criticul simte nevoia unor diferențieri utile (între romantism și modernismul extrem, bunăoară). Din teamă de reducionism sau, pur și simplu, dintr-o inapetență structurală pentru teoretizare, autorul **Mențiunilor critice** refuză să privească „de sus” literatura. Perspectiva sa favorită este, prin excelență, una la „firul ierbii”, atentă la „notele diferențiale” și la imanența operei.

Admirația constantă și progresivă față de poezia lui Ilarie Voronca, susținerea ei consecventă (dincolo de unele rezerve de parcurs), profunzimea comentariului despre Urmuz, observațiile fine despre **Exerciții pentru mână**

dreaptă... de Jacques G. Costin și **Paradisul statistic** de Ion Călugăru, disponibilitatea față de rafinamentul imagistic și umorul intelectual din volumele lui Stephan Roll și Sașa Pană vin, pe de o parte, din refuzul autorității magisteriale (din, altfel spus, ecumenismul estetic și toleranța eclectică ale „registratorului”, adversar al oricărui „sectarism” dogmatic) și, pe de altă parte, dintr-o sensibilitate de „poet *lettre*” format la școala simbolistă. *Artistul* din Perpessicius mediază accesul critic în intimitatea acestui tip radical novator de literatură. Acolo unde alții văd mai ales dizarmonia și fronda superficială, el sesizează, atent și comprehensiv, armonii compoziționale și note de profunzime.

BIANCA BURȚA-CERNAT

Lucia Demetrius¹, cronica unui debut uitat

„**Ș**tiu, Ionescu Eugen, că nici micile dumitale atacuri, nedibace, ipocrite, cu o subtilitate de fecior care și-a pus mânuși albe peste mâini murdare, nu sunt vrednice de răspunsul meu, știu că am să îți ȳtesc mai rău miasma și veninul cuvântului dumitale sfârâmișos și gândului dumitale scurt și fabricat pripit, cu repeziciune cabotinească, fără dedesubt, dar știu în același timp că ești din acele mici jivine de soi rău, care trebuie scuturate și alungate cu reteveul, ca să stea la locul lor.

Îmi pare nesfârșit de rău că scrisul meu nu va avea violența cuvenită, nu va fi scrisul generației dumitale (din care eu nu fac parte decât întâmplător), generația care scuipă nefiind în stare să prețuiască, ocărăște pentru că n-are la îndemână gândul, e cuprinsă de o panică isterică la bănuiala că nu i se lasă destul loc să-și afirme vidul. N-am să vorbesc decât vocabularul meu pe care dumneata greu ai să-l pricepi, și va fi ca și cum aș plesni un animal cu o batistă de dantelă.

N-am să discut nici cu dumneata, nici cu nimeni, problema perimată a feminismului, lăsată azi pe seama funcționarilor la pensie și a băieților de liceu cu coșuri și tulburări de pubertate. Eu o ignor total (...).²

Aceste declarații războinice îi aparțin unei tinere altminteri fragile și extrem de timide care, pe la mijlocul anilor '30 ai secolului trecut bătea temătoare la porțile literaturii: Lucia Demetrius. Despre ea E. Lovinescu scrie între altele – în 1936 – câteva cuvinte memorabile care intrigă lumea literară a epocii: „fărăma aceasta de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică este o copilă de geniu”³. Nu e oare un elogiu excesiv? se întreabă unii, nu fără maliție⁴. Va fi ricanat și chițibușarul Eugen Ionescu, cel cu care, un an mai devreme, Lucia Demetrius polemizează pe tema legitimității prezenței femeilor în cultură. „Tânăra generație”, în direcția căreia apriga domnișoară aruncă săgeți otrăvite, manifestă o suspiciune de principiu față de vocația creatoare a femeii. E generația „antisentimentală” care face apologia forței, a virilității și blamează efeminarea pe care ar fi adus-o în cultură modernitatea. Asupra iminentului „pericol” al efeminării atrage atenția junele Eugen Ionescu într-un articol din *Viata literară*⁵, **Generația fetelor**: „tinerii literați, cei mai tineri, au devenit politici

și au lăsat literatura în seama fetelor. De-acum înainte, literatura și cultura vor fi treburi feminine sau ale unor bărbați impotenți și efeminați. De altfel, nu vedeți că literatura celor mai tineri (bărbați) este tristă, pesimistă și rușinoasă de a fi literatură? În schimb, literatura fetelor ia ofensiva cu optimism, amor, moralitate, voie bună și – cum este firesc – mediocritate. Nu mai avem deci scriitori tineri. Dar avem fete, numai fete, școli de fete, interioritate de fete, fete amoroase, fete studente. Înainte, fetelor! Să faceți cultură și bucătărie! Și iată bucătăria devenită salon cultural: Erastia Peretz, Anișoara Odeanu, Lucia Demetrius, Yvonne Rossignon, Sidonia Drăgușanu, Marta Rădulescu, Coca Farago, Elena Eftimiu etc., etc.”.

Pe jumătate indignată, pe jumătate amuzată, Lucia Demetrius publică o replică în Facia, un pamflet scris cu nerv și cu o anume detașare. Războindu-se cu simpaticul său coleg de generație, ea bravează la rândul-i, înfruntă „bărbătește” stereotipurile misogine ale epocii și totodată „se joacă”, își exersează condeiul. E deopotrivă și un prilej de defulare după eșecurile și umilințele pe care le-a cunoscut câțiva ani la rând. Fiică a unui scriitor de al doilea plan, Vasile Demetrius, om modest, intelectual cu vederi de stânga (bun tovarăș al lui Arghezi și al lui N.D.Cocea), utopist și generos, Lucia Demetrius a crescut cu gândul că trebuie să realizeze ceva deosebit în viață – pentru a fi utilă altora, dar și pentru a nu-și dezamăgi părintele. La insistențele acestuia, care visează să o vadă scriitoare, se înscrie fără prea mare tragere de inimă la Facultatea de Litere și separat la Filosofie, urmând în paralel Conservatorul de Artă Dramatică (din 1928 până în 1931), la clasa lui Ion Manolescu, unde nu se remarcă însă decât printr-o timiditate paralizantă și prin incapacitatea de a ieși din „rolul” său de adolescentă întârziată: „Tata mă ajutase să intru la Conservator, era mulțumit că învăț pe brânci la facultate, că citesc ore nenumărate la Biblioteca Fundației, dar ar fi vrut să mă vadă scriind. N-am priceput cum un om care pătimise atât ca scriitor, își dorea fiica în aceeași chinuitoare meserie. Când venea la prânz acasă deschidea larg ziarul *Cuvântul*/la articolul scris de Mihail Sebastian și spunea: «Așa copil să-mi fi dat mie Dumnezeu!». Mie nu-mi trecea prin cap să scriu, deși în școală făcusem «compuneri» bune, deși caietele mele de cursuri erau mângălite toate de versuri scrise pe apucate. Nu dădeam doi bani pe aceste versuri, dar mă vedeam în viitor pe scenă, întrupând eroine pure și înflăcărare, dându-le viață, trimițând în sală o profundă chemare omenească la care să-mi răspundă întreg publicul cu înțelegerea și emoția lui⁶⁶. O atrage scena, dar refuză mult timp să accepte că nu o poate cuceri în calitate de actriță. După absolvire, porțile teatrelor din Capitală îi sunt închise. Nu doar pentru că nu are cine să o recomande directorilor de teatru, ci și pentru că aproape nimic nu o recomandă pentru cariera visată. În 1932 obține, după îndelungi insistențe pe lângă Ion Marin Sadoveanu, pe atunci șeful Direcției Teatrelor, un post de actriță la Teatrul din Cernăuți. Aici i se încredințează numai roluri secundare (băieței cu o unică replică sau servitoare care apar o singură dată în piesă...), primește cel mai mic salariu din trupă și, în plus, o dezamăgesc lipsa de entuziasm a colegilor, viața de intrigă și bârfă a culiselor, repertoriul boulevardier propus de directorul teatrului, Mișu Fotino. La sfârșitul stagiunii nu i se reînnoiește contractul, așa că se întoarce acasă, la București.

În 1931 susține cu succes licența în Filosofie, alegând ca materie de examen Estetica, prilej cu care profesorul D. Gusti îi sugerează o eventuală înscriere la doctorat. Un an mai târziu, după experiența de la Cernăuți, își ia

licența în Litere cu Mihail Dragomirescu, șeful catedrei de Estetică și e nemulțumită de exigența scăzută a profesorului – „mult sub nivelul Aicei Voinescu și al lui Tudor Vianu”, va nota mai târziu în **Memorii**. La vârsta de douăzeci și doi de ani are deci trei licențe, o mulțime de aspirații și nici o ocupație concretă. Situația materială a familiei, destul de precară, o constrânge să-și caute de lucru. S-ar mulțumi cu orice, cu un post oarecare de funcționară sau de profesoară suplinoare. Zadarnic. Sunt anii de cumplită instabilitate ai crizei economice mondiale. În toamna lui 1932 tânăra debusolată are ocazia să evadeze din incertitudinea vieții ei de zi cu zi: un fost coleg de la Conservatorul de Artă Dramatică îi propune să intre în Compania „13+1”, o trupă de teatru de avangardă formată din artiști foarte tineri: Emil Botta, Coca Farago, Tanți Cocea, Dida Predescu, Ion Gheorghe ș.a. – tolerați fără chirie într-o sală de la Sindicatul Ziariștilor (actualul Teatru Foarte Mic) unde își în repetițiile. Vor să joace o piesă a lui Ferdinand Bruckner, **Molima tinereții** și îl conving pe G. M. Zamfirescu (autorul **Domnișoarei Nastasia**) să le fie regizor. Cheltuiesc entuziasm, energie, dar și bani pentru decoruri, costume ș.c.l. În ciuda improvizațiilor la care recurg din lipsă de fonduri, piesa (a cărei premieră are loc pe 31 decembrie 1932) se bucură de un relativ succes⁷. Pentru Lucia Demetrius cele câteva luni de repetiții și apoi spectacolul constituie o experiență memorabilă. Nu atât pentru că joacă în sfârșit cu adevărat, așa cum și-a dorit (de altfel, modestă, discretă, își alege rolul unei servitoare...), ci pentru că are șansa de a cunoaște oameni, de a lega prietenii („Ne vizitau seara, când repetam, tineri poeți, tineri ziariști începători sau eventuali actori în viitor: Al. Robot, Radu Popescu, Ghiță Ionescu, Eugen Ionescu, Constantin Fântăneru, W. Siegfried și mulți alții”) și, nu în cele din urmă, de a se îndrăgosti de un om pe care îl consideră extraordinar, G. M. Zamfirescu. Toată atmosfera aceasta de efervescență tinerească a serilor petrecute cu prietenii de la Compania „13+1” (la repetiții sau la Capșa) va trece, câțiva ani mai târziu, în paginile romanului **Tinerețe**; ca și idila cu G.M.Zamfirescu. Trupa se destramă la scurtă vreme după prima și singura sa izbândă, iar pentru Lucia Demetrius reîncepe calvarul căutării unui loc al său în lume.

Începe să scrie. Mai întâi articole pentru **Vremea** (în paginile căreia debutează în toamna lui 1933 cu un articol despre arta actorului și despre idolul său, Alexandru Moissi), **Rampa** și **Adevărul literar**, cu sentimentul că în sfârșit e luată în serios. Apoi chiar literatură, cum spera de mult părintele său. Prin '34-'35 scrie nuvele, lucrează la un roman, publică ici și colo fragmente de proză. „Domnișoara Demetrius este scriitoare, deși, personal, nu a scris nimic. Credeam că-i fac o favoare, un act de curtoazie, citându-i numele printre alte zece «scriitoare», care exemplificau spusele mele”, notează cu malicie Eugen Ionescu în „replica la replică” pe care o trimite **Facilei**⁸ după ce Lucia Demetrius l-a admonestat ghiduș: „Are tot dreptul cine e înjurat de dumneata, așa, de dragul înjurăturii, să-ți rupă urechile în stradă, și numai dumneata știi cât te aștepti cu frica în sân să nu se întâmple astăzi sau mâine, și uite eu pot să te asigur că o să se întâmple curând. Ocărăști în clipa de față literatura feminină, pentru că de băbați și s-a cam făcut frică, și te-a apucat și un fel de disperare demodată «că îți iau femeile înaintea» (e expresia generației noastre). Nu crezi că și puțin nenoroc te-a făcut misogin? Liniștește-te, Ionescu Eugen, măcar din respect pentru dumneata, din considerație pentru conștiința dumitale și din frică pentru ce ar putea să-ți mai audă urechile”⁹. Eugen Ionescu contra-atacă și o taxează de „duducă anonimă” și „mitocancă”, simțind nevoia să-i dea și el o lecție de bună purtare:

„Nimeni nu-i spune să nu se certe. Dar ar putea să încerce să «polemizeze» într-un mod mai abil și, fiindcă vrea să fie literată, mai literar. Căci duidea utilizează expresii periculoase, complet nestategice, care ar putea fi întoarse împotriva ei, dacă aş sta la discuție: nenoroc, cabotinaj (domnișoara Lucia a încercat și teatrul), tulburări de pubertate, coșuri, fleac, sterp, isteric (...) Nu este frumos pentru o fată cu pretenții să înjure ca birjarii și să facă spume la gură. Știu, îi e greu domnișoarei să-și inhibeze mânia, dar dacă dă lumii, în vileag, un caracter așa de urât, nu se va mai găsi nimeni s-o ia de nevastă. Căci dacă lipsa de talent nu este o rușine, proasta educație este reprobabilă”.

Și Eugen Ionescu și Lucia Demetrius știu prea bine că polemica lor e în realitate un joc, un spectacol retoric. Ieronim Șerbu povestește în **Vitrina cu amintiri**: „negativistul și focosul polemist Eugen Ionescu era el însuși un om sensibil, în stare să preluască o imagine, un spirit acid, chiar când era el însuși victima. Astfel, într-o polemică cu scriitoarea Lucia Demetrius, în care Eugen Ionescu nu dovedise prea multă eleganță, tânăra nuvelistă și romancieră scrisese printre altele următoarea frază: «Este greu să oprești un taur furios cu o batistă de mătase». De câteva ori Eugen Ionescu îmi citase această frază care-i plăcuse enorm, manifestându-și totodată regretul pentru ieșirea sa nedreaptă și brutală”¹⁰. Cât despre Lucia Demetrius, peste ani ea va califica drept pur și simplu „ridicolă” amintita polemică. Pe autorul **Elegiilor pentru ființe mici** și al celebrului **Nu** îl va evoca amuzată ca pe un copil mare, pus întotdeauna pe șotii: „Venise într-o dimineață la noi, eu nu eram acasă. Așteptându-mă, făcuse atâtea drăcli încât mama, exasperată, îl încuiase într-o verandă, singur. După un timp, când se dusese să vadă dacă nu face praf și acolo ceva, de pildă ghivecele de flori de pe polițe, îl găsisese dormind ca un prunc nevinovat. Avea experiență mama, știa că Eugen Ionescu venind o dată cu Edgar Papu se înghesuiseră atât în ușa de la intrare ca să se împingă înainte unul pe celălalt, încât spărseseră marele geam al ușii. Iar altă dată, jucându-se cu Emil Botta cu pernuțele care îmi împodobeau divanul, azvârliseră una după sobă. Buclucul se descoperise abia după plecarea lor, când perna, răscoaptă de dogoarea sobei, începuse să ardă mocnit și să scoată fum”¹¹.

„Promit că nu am să-i mai pún numele în gazetă niciodată”, declară ritos Eugen Ionescu în articolul plin de ocări din **Facla**. Nu se va ține de cuvânt: va scrie peste doar un an una dintre cele mai pertinente analize dedicate romanului **Tinerețe**; verdictul va fi, în cluda rezervelor, mai degrabă favorabil...

Cu generația tinerilor scriitori afirmați în anii '30 Lucia Demetrius are afinități vizibile. Scrierile sale interbelice nu pot fi înțelese cum se cuvine dacă sunt analizate în afara contextului, în afara ambianței în care s-au ivit. Și **Tinerețe** (1936) și **Marea fugă** (1938) și nuvelele din **Destine** (1939) și din **Album de familie** (1945) respiră din plin aerul deceniului patru, cu instabilitatea, cu incertitudinile sale sociale și metafizice, dar și cu eferescența, nonconformismul, setea de nou, de libertate, de evaziune, cu al său cult închinat tinereții, vitalității, forței. Literatura Luciei Demetrius este, ca și aceea a colegilor ei de generație, o literatură a elanurilor vitaliste și a dezinhibării, dar și a confesiunii și a obsesiilor identitare. Autoarei îi e familiar climatul dezbaterilor de la **Criterion** (iar **Vremea**, unde colaborează și ea, găzduiește numeroase articole ale criterioniștilor), chiar dacă nu participă activ la ele, ci

doar în calitate de auditor. Vreme de doi ani (din 1932 până în 1934) se discută la Criterion despre cele mai diverse personalități politice, artistice, culturale – Lenin, Freud, Chaplin, Gide, Mussolini, Bergson, Krishnamurti, Greta Garbo, Gandhi, Valéry –, despre poezie, roman, teatru, critică, eseu, ziaristică, arte plastice, muzică, dans, arhitectură, filosofie, curente ideologice, dar și despre soluțiile crizei economice, război sau orientările spirituale ale noii generații¹². Nu e lipsit de semnificație faptul că în romanul **Tinerete** Lucia Demetrius încearcă să integreze căutările eroinei în atmosfera de exuberanță artistică și culturală a epocii, conferințele de la Criterion constituind un element de fundal destul de important. Există, apoi, în această carte un ton care se acordă în unele pagini cu vocea clamoroasă a tinerilor „disperați” din speța lui Cioran. Într-un pasaj despre „zilele tinereții mele amare”:

„Am impresia pe care o aveam la cinci ani, când mi-era frică să merg până la capăt pe un drum pe care nu-l vedeam cum se sfârșește, ca să nu ajung la marginea neagră și ruptă a pământului, pe care mi-l închipuiam ca o masă. Mi-e teamă de timp, ca și cum mâine o să se isprăvească timpul și o să înceapă altceva, sau nimic, nu moartea, pentru că n-o să mă isprăvesc eu, ci timpul. Și o să rămân așa, suspendată ca un păianjen peste un hău negru”¹³ distingem notele unei partituri larmoaiante precum aceea din **Pe culmile disperării**, obsesia ratării (în plan uman și în planul ființei), a lipsei de orizont cauzate de „căderea în timp”. Nu întâmplător, într-un **Manual de educație morală** pentru clasele terminale de la liceele de fete, autoarea, Elena Rădulescu-Pogoneanu, profesoară la Școala Centrală, a selectat (pe la mijlocul anilor '30) și câteva fragmente cu caracter de document psihologic din texte ale unor scriitori tineri: Pericle Martinescu, Lucia Demetrius și Emil Cioran...¹⁴

Scritoarea noastră este, să nu uităm, eleva – chiar dacă mai circumspectă, mai puțin entuziastă ca alții – a lui Nae Ionescu, pe care îl descrie, ca și Mihail Sebastian, ca și Mircea Vulcănescu sau Jeni Acterian, ca pe un profesor cu gândire incredibil de liberă și cu darul de a fascina, de a-și subjugă auditoriul: „cu ochii lui cenușii stredelitori, cu zecile lui de paradoxuri, cu inteligența lui agresivă se deosebea cumva de ceilalți, părea mai personal, mai îndrăzneț în a susține și a contrazice autorități recunoscute”¹⁵. Problema credinței, atât de acută pentru tinerii intelectuali ai deceniului patru, și-o pune și Lucia Demetrius (găsim și în **Tinerete** pagini revelatorii în acest sens). Numai că nu influența lui Nae Ionescu e hotărâtoare în cazul său, ci aceea a remarcabilei Alice Voinescu: „nu-ți îmbogățeai numai cunoștințele, îți schimba optica asupra vieții, a artei, a teatrului în special. Cum era și foarte credincioasă, a redeșteptat în mine credința care îmi slăbise. Dacă Alice Voinescu credea în Dumnezeu (...), asta însemna că poți, că trebuie să crezi. Nu mai controlam, credeam. Un timp, până când m-am îndoit iar”¹⁶.

Mare parte din problemele/temele Luciei Demetrius sunt ale vremii ei. Sensibilitatea exacerbată a acestei autoare e, desigur, sensibilitatea generației sale, cu o mai pronunțată notă de lirism. La fel și „îndrăznelile” senzualiste, tentația de a explora literar corporalitatea. Putem găsi oricând asemănări între proza Luciei Demetrius și proza unor tineri scriitori precum Constantin Fântăneru sau Octav Șuluțiu, pe care autoarea i-a cunoscut, de altfel, în epocă. Suntem în epoca prozei autenticiste, cu diversitatea ei de formule – de la transcrierea nudă, anticatolofilă a „experiențelor”, ca la Mircea Eliade, la scrupuloasa estetizare a autobiograficului, ca la Anton Holban, ori la „autentismul” practicat ca o simplă convenție literară, ca la Mihail Sebastian, de

la coșmarescul grotesc al lui H. Bonciu la coșmarescul tragic al lui Blecher, de la dostoevskianismul lui Fântăneru ori al lui Șuluțiu la modalitatea joyceană exersată simplificat de Ion Biberi ș.a.m.d. Evident mai puțin sofisticată decât aceștia, Lucia Demetrius este și ea o autenticistă.

Timidă, interiorizată, ușor inhibată – deși entuziasată și orgolioasă –, complet lipsită de abilitățile actricești ale unei „femei de lume”, Lucia Demetrius intră cu sfială în lumea literară, împinsă, s-ar zice, de forța obscură a hazardului. Întâmplarea face ca la un banal ceaî dansant organizat de o fostă colegă de la Conservatorul de Artă Dramatică să-l cunoască pe Camil Petrescu, extravagant și carismatic, care îi ține, pe tonul său binecunoscut ce nu admite contraziceri, o scurtă lecție de po(l)etică a prozei, recomandându-i să scrie literatură. Adică să-și transcrie în amănunt, cu simplitate și sinceritate absolută, propria viață. Episodul, povestit de Lucia Demetrius în cartea sa de memorii și în varii interviuri și petrecut prin 1933, seamănă cu o punere în scenă a dialogului Doamnei T. cu dublul romanesc al lui Camil pe aceeași temă. (**Patul lui Procust** apăruse de puțină vreme.) Mai întâi tânăra se cam codește, mărturisind că nu știe nici ce să scrie nici cum să scrie, pentru că în cele din urmă, la insistențele partenerului de discuție, să scoată din poșetă două pagini adresate prietenei sale Dida Predescu, actriță la teatrul din Iași, o scrisoare în care destăinuia simptomele unei iubiri lipsite de posibilitatea împlinirii și frustrarea de a nu putea păși pe scenă. Un eșantion mai mult decât grăitor pentru autenticistul Camil Petrescu! Acesta o îndeamnă să transforme scrisoarea într-un roman. Și Lucia Demetrius se apucă de scris cu febrilitatea caracteristică. Așa ia naștere romanul **Tinerete**. Un fragment intitulat **Natalia** apare în Revista Fundațiilor Regale în 1934¹⁷.

În același an pleacă la Paris, cu mari eforturi financiare din partea familiei, spre a urma un doctorat în estetică la Sorbona. Profesorul Charles Lalo îi acceptă lucrarea despre **Valoarea urâtului în artă**. Se înscrie și la o școală de studii sociale și jurnalism, merge la spectacole, încearcă să prindă cât mai mult din atmosfera pariziană, de care ia cunoștință alături de bunii ei prieteni, Cella Voinescu și pictorul Siegfried, trimite reportaje și interviuri pentru Adevărul literar și Rampa. Apelează și aici ca și în țară la diferiți oameni din lumea teatrului, în speranța că aceștia o vor ajuta să profeseze în sfârșit ca actriță. Întâlnirea cu Elvira Popescu îi spulberă însă definitiv această iluzie: „Elvira Popescu m-a primit goală pușcă, tocmai i se făcea masaj de către un maseur. Mi-a explicat și ea că e greu, aproape imposibil să faci carieră la Paris, dar că, în sfârșit, se poate încerca, dacă ești c...ă. Pentru că trebuie să încerci de la sufleur să ajungi la director, mi-a spus ea. I-am răspuns că nu sunt ceea ce trebuie, așa că nici ea nu s-a mai încurcat în vreo recomandare a mea măcar în figurație pe undeva”¹⁸. Din februarie până în iulie, într-o cămaruță la mansardă, pe Bulevardul Montparnasse (unde se mută după ce unchiul cel prosper, unul din frații mamei, îi comunică încurcat că nu o mai poate găzdui în locuința lui), tânăra studioasă oscilează între entuziasm și deziluzie. Știind că nu are necesarele resurse pentru a rămâne prea mult la Paris, încearcă să se bucure de fiecare clipă, de spectacole, plimbări, expoziții, învață câte ceva pentru școala de jurnalism, scrie la roman, dar nu se poate apuca de lucru pentru teza de doctorat. Înfrântă de mizeria traiului ei parizian, se întoarce în țară, cu obsesia unui eșec în plus și cu sănătatea subrezită, fără nici o diplomă (pentru asta ar fi trebuit să rămână doi ani în Franța), fără titlul de doctor, doar cu amintiri felurite și cu un manuscris încheiat.

Cu manuscrisul acesta se duce într-o duminică, pe 4 noiembrie 1934, acasă la E. Lovinescu, la o obișnuită ședință de cenaclu. „Eram pe vremea aceea atât de sălbatică și de emotivă, încât bietul Baltazar și nevasta lui mă luaseră aproape pe sus ca să mă prezinte maestrului. (...) S-a întâmplat ca în aceeași zi Hortensia Papadat-Bengescu, care de mult timp nu mai călcase pragul lui Lovinescu, să vină și ea și să fie primită sărbătorește. Asta a întunecat puțin succesul pe care îl avusese proza mea, dar n-a șters impresia bună pe care o făcuse”¹⁹. Într-adevăr, în *Agende* Lovinescu notează în ziua cu pricina: „Lucia Demetrius – fragmentul de roman *Tinerețe*, cu succes”. Iar peste aproape șapte luni, pe 23 iunie 1935, când autoarea își ia inima-n dinți și merge a doua oară la cenaclu, criticul face următoarea însemnare – deosebit de entuziastă: „Lucia Demetrius citește o nuvelă, *O zi plină*. Mare talent. I-o spun zgomotos”. Și, mai mult decât atât, trimite grabnic la *Adevărul* un mic articol foarte amabil despre o scriitoare care nu publicase încă nici o carte:

„Acum câteva luni domnișoara Lucia Demetrius ne-a citit la o ședință a Sburătorului un fragment de roman. O fărâma de femeie în care se luptă și se armonizează două rase; licențiată în litere și absolventă de conservator, fără realizare și utilitate; un pachet dureros de nervi cutremurat de spaimă și de trac; o sensibilitate frenetică și o desperare de ființă dezarmată și cu dezolarea conștiinței unei înfrângerii anticipate. Fragmentul de roman trăda probabil psihologia scriitoarei: iubirea de temperatură înaltă, fără repaos, ambulatorie, a unei fete ce colindă năucă sălile Universității, bulevardele, printre tramvaiele și autobuzele homicide, hipnotic, în căutarea unui chip bărbătesc indiferent sau ironic și a unui rictus superior față de acest spasm erotic. Proză nervoasă, de înaltă frecvență, care comunică febra și dezolarea dinaintea acestei agitații absurde”²⁰.

Apoi Lovinescu așteaptă zadarnic luni de-a rândul să primească un semn din partea autoarei atât de generos lăudate. Mulțumirile călduroase vin târziu, într-o dimineață de octombrie, când cei doi se întâlnesc întâmplător în mica librărie a lui Montalembert. Criticul îi ține „Ingratei” o lecție despre buna purtare în lumea literară, după care, seniorial, o iartă și îi cere să revină la cenaclu. Scena, devenită antologică, o povestește cu mult haz E. Lovinescu în volumul al treilea de *Memorii (Portrete și scene din viața literară)*²¹. Probabil că Lucia Demetrius, fire orgolioasă, nu a gustat prea mult „lecția”, din moment ce în însemnările sale memorialistice îi acordă o singură frază, destul de seacă...

Treptat, pasiunea pentru scris înlocuiește pasiunea pentru actorie. Lucia Demetrius începe să se la în serios ca scriitoare. Nuvelele pe care le publică în *Vremea* și în *Revista Fundațiilor Regale* se bucură de o oarecare apreciere în rândul literaților. (Succes ce l-a intrigat, cum am văzut, pe Eugen Ionescu) E. Lovinescu însuși nu întârzie să consemneze public descoperirea unui nou talent. Prietenii – Mihail Sebastian, Camil Baltazar, Ury Benador, Oscar Lemnaru – o încurajează și chiar se zbat să plaseze manuscrisul romanului *Tinerețe* pe la diferite edituri. Timp de mai bine de un an romanul trece de la o editură la alta, refuzat politicos. Până când autoarea, covârșită de timiditate, se decide să i se adreseze directorului Editurii Fundațiilor Regale, profesorul Al. Rosetti, prin intermediul celui care a îndemnat-o să scrie, Camil Petrescu. Demersul încununat cu succes. Cartea îi este încredințată spre lectură lui Paul Zarifopol, care îi face un referat mai mult decât favorabil. Peste ani, autoarea își va aminti: „Eram, de când intrasem în facultate, prietenă cu Ionel Dobrogeanu-Gherea. Ionel era cumnat cu Zarifopol. El mi-a povestit că Zarifopol

citea manuscrisul acasă, pe când el, Ionel Gherea, îi dădea târcoale și aștepta cu prietenească emoție verdictul lui. Deodată l-a auzit pe Zarifopol trântind o înjurătură. S-a speriat. «E atât de proastă cartea?». «O înjur pe autoare, a spus Zarifopol, e în stare să se lase de scris, așa cum sunt femeile, lipsite de perseverență, tocmai atunci când e nevoie de ea»²². De scris, Lucia Demetrius – ambițioasă și harnică – nu se va lăsa.

Tinerețe, debutul editorial al autoarei, apare în primăvara lui 1936, de Săptămâna Cărții și e bine primit de critică. I se acordă în scurtă vreme două premii (unul, de la Divanul cărților „Hanul Ancuței” din care fac parte între alții Cezar Petrescu și frații Teodoreanu; celălalt, premiul asociației „Femina”). O primă izbândă, care face ca autoarea să capete mai mult aplomb, mai multă încredere în sine, fără a-i știrbi totodată luciditatea autocritică: „**Tinerețe** este mai mult un jurnal. Într-o măsură, după ce cartea e publicată, devine jenantă. (...) Pentru mine. Astăzi nu mai scriu la fel. Eram la început și fără nici o experiență literară. Am fost, cum s-ar zice, tânără (parcă astăzi aș fi bătrână)”, declară cu detașare într-un interviu²³. La librăria Alcalay expunere din **Tinerețe** sunt așezate, dimpreună cu fotografia autoarei, într-o vitrină specială, destinată cărților eveniment. „Din amabilitate pentru tata probabil”, precizează scriitoarea cu modestie în memoriile sale. „M-am speriat puțin și de cronici, aproape toate bune, și de vitrină”.

²² Lucia Demetrius: 1910-1992

²³ **Domnișoara Lucia Demetrius împotriva lui Eugen Ionescu**, în *Facia*, XV, nr. 1299, 31 mai 1935, p. 2

²⁴ E. Lovinescu, **Lucia Demetrius**, în *Adevărul*, L, nr. 16 036, 5 mai 1936

²⁵ Șerban Cioculescu, **Lovinescu și „Sburătorul”**, în *România literară*, IV, nr. 51 (165), 16 dec. 1971, p. 17: „Maestrul a avut mai multă parte de gingașele atenții ale tinerelor scriitoare, promovate de dânsul. Una dintre acestea a fost Lucia Demetrius, în care a văzut o «copilă de geniu»...”

²⁶ Eugen Ionescu, **Generația fetelor**, în *Viața literară*, X, nr. 2/1935, p. 1

²⁷ Lucia Demetrius, **Memorii**, Editura Albatros, Ediție îngrijită de Ion Nistor, Prefață de Gabriel Dimisianu, București, 2005, p. 75 și urm.

²⁸ Mai multe detalii găsim în lucrarea Silviei Cucu, **George Mihail Zamfirescu și teatrul**, Editura Meridiane, București, 1967, pp. 197-210

²⁹ **Domnul Eugen Ionescu și literatura feminină**, în *Facia*, XV, nr. 1302, 2 iunie 1935, p. 2

³⁰ Lucia Demetrius, art. cit

³¹ Ieronim Șerbu, **Vitrina cu amintiri**, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 35

³² Lucia Demetrius, **Memorii**, ed. cit., p. 156

¹² Z. Ornea, **Anii treizeci. Extrema dreaptă românească**, Editura Fundației Culturale Române, ediție revăzută, București, 1996, pp. 150-154

¹³ Lucia Demetrius, **Tinerețe**, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1936, p. 99

¹⁴ Pericle Martinescu, **Confesiune patetică. Pagini de jurnal intim (1936-1939). Vulcanul iubirii**, Editura Ex Ponto, Constanța, 2004, p. 30

¹⁵ Lucia Demetrius, **Memorii**, ed. cit., p. 76

¹⁶ *ibidem*, p. 78

¹⁷ Lucia Demetrius, **Natalia**, în Revista Fundațiilor Regale, I, nr. 9, septembrie 1934, pp. 509-529

¹⁸ Lucia Demetrius, **Memorii**, ed. cit., p. 164-165

¹⁹ *ibidem*, p. 205 și urm.

²⁰ E. Lovinescu, **Lucia Demetrius**, în Adevărul, an 49, nr. 15 779, vineri, 28 iunie 1935

²¹ E. Lovinescu, **S-a scoborât o fată în literatură: Lucia Demetrius**, în **Memorii. Aqua forte**, Ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1998, pp. 325-327

²² Lucia Demetrius, **Memorii**, ed. cit, p. 202

²³ S.P., **De vorbă cu d-ra Lucia Demetrius**, autoarea romanului **Tinerețe**, în Rampa, XIX, nr. 5577, 17 aug. 1936, p.1-2

ELVIRA ILIESCU

Proza fantastică românească în secolul al XX-lea

2. Proza enigmaticului

Proza enigmaticului se situează la un pas de fantastic prin cultivarea unei atmosfere dense, atracțioase, în care misterul, jocul cu frica sunt, de cele mai multe ori, expresia unui simbol artistic. Supranaturalul nu intervine în desfășurarea acțiunii, dar ea este astfel organizată, încât lectorul palpită, nefiind scutit de fiorii neliniștii, creându-se impresia de straniu, groază, ireal. Finalul, în cele mai dese cazuri limpezește apele îndoielii, autorul încredințându-ne cheia aparent neverosimilului. Este proza psihologiilor contorsionate, căzute uneori pradă obsesiilor; alteori, a maniacilor, senililor ce iradiază inconștient în jur un soi de teroare.

Acest gen literar beneficiază de elemente de decor specifice: apariții – dispariții, coridoare întortocheate, travestiuri, intrări secrete, predilecția pentru clar-obscurul ce facilitează dansul umbrelor chinezești ale imaginației etc.

Maestru al comediei satirice, al schiței, nuvelei psihologice, **I.L. Caragiale** își încearcă talentul și pe tărâmul povestirii de atmosferă, cu aceiași nelipsiți sorți de izbândă. **La hanul lui Mânjoală** și **La conac** se înscriu printre cele mai izbutite piese ale prozei enigmaticului românesc.

În **La hanul lui Mânjoală**, **Caragiale** denotă o remarcabilă capacitate de a zăgăvi ezitățile tinereții sub masca unei narațiuni neobișnuite. Un parfum, o savoare deosebită se degajă din iscusita interferență de planuri dintre real și neprevăzut, zâmbetul malițios, cu care povestitorul își însoțește nuvela, molipsindu-ne.

În zadar încearcă să se sustragă farmecului piperat al Mânjoaloii, stăpâna hanului unde poposise în drumul spre casa logodnicei, eroul povestirii.

Îl vrăjește nu numai „frumoasa, voinica și ochioasa” cocoană Marghioala, dar și întreaga ei ambianță, menită să îmbie la un „strașnic” popas pe drumul întârziat: „Ce pat! ce perdele! ce pereți! ce tavan! toate albe ca laptele. Și abajurul și toate cele lucrate cu iglița în fel de fel de fețe... și cald ca sub o aripă de cloșcă... și un miros de mere și de gutui...”

Cu greu se desprinde tânărul de nuri văduvei, dar trebuie să-și continue drumul în pofida propriei sale dorințe, cât și a îmbierilor cocoanei. Înainta cu greu prin vremea viforoasă, căciula – învârlită și răsucită la plecare de hangiță – strângându-l ca o menghină ori de câte ori și-o pune pe cap: „farmecele Mânjoloaii!”

În drum i se iți o mogâldeată ce sperie calul: un iedut negru pe care-l puse în desagă și care va dispărea la un moment dat. Calul înainta năuc și, după vreo patru ceasuri de chin, se trezi tot la han. În prag, iedul.

De la han nu l-a mai scos decât cu târâboi socrul, polcovnicul lordache, om cu experiență, căruia i se învârtise și lui cândva „altă căciulă”, ducându-l legat cobză la un schit de munte patruzeci de zile, ca să-și vină în fire.

Nuvela reprezintă „un remarcabil poem în proză, închinat atracției pe care o exercită viața plină, dragostea desprinsă de convenții și eliberată de prejudecăți” și în care strânsoarea căciulii, iedul, drumul în cerc sunt elemente de trucaj artistic, menite să simbolizeze „chemarea irezistibilă a naturii însăși” (V. Măndru).

„Diavolul” se va insinua și în fața flăcăului plecat să ducă banii de arendă și care-și pierde **La conac** stăpânirea de sine, la îndemnul ciudat al unui tovarăș de drum, ce-l împinge să-și încerce norocul la jocul de cărți. Încălzit de vin, atent la farmecele fetei care servea, se înfierbântă până la nesăbuintă în iureșul stosului. De n-ar fi fost neica Dincă, un frate de-al tatălui său care să-i câștige „banii, două inele și ceasul”, băiatul ar fi ieșit moluz rău din toată târâșenia.

Echivocul atmosferei, căreia eroul i se integrează mânat parcă de o forță necurată, exprimă, de fapt, dorința fierbinte de a trăi măcar o zi după pofța inimii.

La un pol diametral opus atmosferei insinuant-șăgalnice, merită să descriească frunțile, pe care o degajă creațiile amintite mai sus, se situează tragicul contur al **Jandarmului** lui I. Agârbiceanu, merită să devină umbra ridicol-tenebroasă a fostei sale superbe înfățișări.

Apariție misterioasă, Dumitru Bogdan se stabilește printre vântopenii ce fac asupra-i cele mai bizare presupuneri: poate hoț, poate ucigaș, altfel ne-explicându-și duritatea taciturnei prezențe. Egoist, avar, crud, răspândește în juru-i nenorocirea: neferită e și Catrina, soția, brutalizată, dar și Veronica, ibovnica, pe care o iubește, dar de care se și teme.

Izbucnind războiul, pleacă pe front. Casa părăsită a lui Dumitru, devine pentru săteni un nou prilej de vorbe în doi peri: pare a fi băntuită de stalii. De fapt, apariția întâmplătoare e însuși jandarmul, dezertor, urmărit, nebun, cu o înfățișare înspăimântătoare, devenit propriul său strigoi și care trăiește rătăcind prin pădure, culegând cu o deznădejde furioasă ciuperci otrăvite, pradă unei vechi obsesii: bănuind că Veronica vrea să-l otrăvească și pe el cu bureți, cum presupusese că-și omorâse bărbatul, îi aduna spasmodic, vrând să-i stirpească.

Personalitatea tenebroasă a eroului se frânge deopotrivă ilar și tragic pe fundalul funest al conjuncturii sociale – războiul, a cărui victimă devine.

Prin fioru-i „demențial”, nuvela amintește de alte două lucrări ale lui **Caragiale**, **În vreme de război** și **O făclie de Paști**, ai căror eroi însingurați, hangiii Stavrache și Leiba Zibal, își vor pierde, de asemenea, șirul gândirii clare, unul la capătul unui adânc proces de dezumanizare, celălalt – victimă a persecuțiilor rasiale.

Nu mai puțin enigmatică se conturează prezența **Popei Man**, personajul din nuvela cu același nume, a cărui vitalitate și lăcomie acerbă o amintește pe a **Jandarmului**. Om al contrastelor – iubind cu patimă plăcerile lumești, dar îndeplinindu-și slujba cu solicitudine – un trecut tulbure de călugăr-contrabandist, pare a se purifica datorită dragostei pentru Firuța, pe care însă pierzând-o, se va desfigura suflându-se.

Agârbiceanu se impune și în proza enigmaticului, mai ales prin crearea unor asemenea psihologii ciudate, dificile, capabile, datorită energiei suflându-se, să încite la bine sau la rău. Resorturile suflându-se ale unor asemenea personaje sunt analizate minuțios de către romancierul ce dovedește o neobișnută dibăcie în sondarea contorsionatelor structuri.

Cel pentru care „pecetea tainei” constituia o constantă atracție, **Matei Caragiale**, dăruiește literaturii noastre una din cele mai subtile lucrări în spiritul enigmaticului, **Remember**. Pasionatul de mister este în permanență dublat de heraldistul neobosit, de rafinatul om de artă și poetul amurgurilor și nopților descrise cu un fin tușeu metaforic. Povestitorul relatează o stranie întâmplare al cărui martor fusese întâmplător.

Întors la Berlin după o lungă boală, îl cunoaște pe Aubrey de Vere, a cărui figură interesantă, desprinsă parcă dintr-un portret de Van Dyke, îi atrăsese atenția într-un muzeu. Cu fermecătorul dandy englez, rudă parcă cu Arthur Saville al lui O. Wilde, vorbind la perfecție franceza, cult, se va împrieteni. Ceea ce-l izbește, este o anume podoabă purtată zilnic de tânăr: șapte inele cu safir. La un moment dat, dispare din raza preocupărilor sale.

Într-o seară, întâlnește o femeie cu o înfățișare bizară, atenția fixându-i-se mai ales asupra coloritului violent-roșu al părului. Ceea ce însă îl frapează cu adevărat, e că purta exact cele șapte inele ale descendentului de lorzi.

Îl va reîntâlni pe Aubrey de Vere într-o altă seară, livid, straniu, machiat și care-l roagă să-l aștepte o vreme, dar nu se mai întoarce. După două zile află din jurnale că s-a pescuit un cadavru neidentificabil, purtând însă semnamentele cunoscute lui: cele șapte inele cu safir de Ceylon.

Au trecut șapte ani de la această ciudată întâmplare, când, într-o berărie, parfumul de garoafe al unei femei îi readuse pe ecranul amintirii imaginea lui de Vere și a femeii ciudate, întrucât ambii îl foloseau. Reamintindu-și povestea, o deapănă unui cunoscut ce se oferă să-i relateze dezlegarea acelui fapt straniu. Scriitorul însă refuză, lăsându-i mai scumpă taina în sine decât picaneria descifrării ei, preferând să-i rămână o imagine neștirbită despre visele „ce parcă le-am trăit cândva și undeva”, ca și despre „lucrurile viețuite, despre care ne întrebăm dacă n-au fost vis”. **Matei Caragiale** rămâne și în această proză un fin poet al indeciziei.

Într-o atmosferă de taină se desfășoară și acțiunea povestirii **Amăgire de G. Bacovia**. Redactată la persoana întâi, piesa relatează o întâmplare ciudată, căreia povestitorul i-a fost erou.

În timpul vacanței de Crăciun, primește o scrisoare de la un admirator care-l roagă să petreacă sărbătorile cu el. Acceptă. După o călătorie prin frigul iernii, nimeni nu-l întâmpină. Instalându-se în sufragerie, găsește o scrisoare semnată Magda, care-i urează bun sos. Întâmplător deschide un caiet în care citește o serie de reflecții de-ale nevăzutei gazde. Adoarme într-un târziu. A

două zi, continuând ca nimeni să nu apară, va pleca după ce va scrie în caleț cuvântul dezamăgirii, **adio**.

O izbită proză hoffmannescă este și **Îmbrățișarea mortului** a lui **Al. Philippide**, ce relatează o serie de întâmplări soldate cu strania moarte a doi frați, survenită în timpul unei încăierări pentru moștenire.

După înmormântarea tatălui, fost profesor de științele naturii, colecționar maniac, Costache Brumă primește vizita lui Nicolae Păun, alias „Negriciosul”, care-și dovedește calitatea de fiu nelegitim al defunctului, revendicând, în virtutea unui testament, o sumă importantă închisă într-un sertar secret, asupra căruia era avizat. Negăsind-o, conchide că numai fratele vitreg i-a putut-o sustrage. Îl lovi, Brumă ripostă, și prăbușindu-se peste colțul ascuțit al biroului cu capul, sucombă. Îngrozit Costache Brumă îl ascunse într-un dulap, apoi cu groază observă cum ușa fu împinsă încet, în cele din urmă cedă, cadavrul prăvălindu-se peste el. Pentru că haina lui Păun se agățase de unul din cuiere, o scândură s-a desprins descoperind ultima ascunzătoare a banilor care făsniră, împrăștiindu-se peste cele două cadavre. Bătrânul îi mutase cu câteva clipe înaintea morții.

Întâmplarea, narată într-un stil precipitat, nervos, se desfășoară într-o casă izolată, veche, ce contribuie la intensificarea atmosferei apăsătoare.

Gib Mihăescu dovedește o înclinare specială spre stările de măcinare interioară, obsesive, monomaniile ce conferă o alură halucinantă întâmplărilor. „Aproape toate nuvelele sale cunosc o tensiune între realitate și imaginație, aproape toate au un conflict psihologic. Cu alte cuvinte, în ordinea realului nu se petrece nimic, dar închipuirea personajelor dă întâmplărilor proporții extraordinare” (Manolescu N.- Prefață la vol. **La grandi flora**, BPT).

Patrulând pe vreme de iarnă, niște soldați încropesc un foc din lemnul unei cruci găsite pe câmp. Din cauza vîforului se rătăcesc și sunt înconjurați de o haită de lupi, semn pentru ei al unei pedepse cerești (**Troița**).

Ceea ce-l deosebește pe scriitor de H. Papadat-Bengescu și Camil Petrescu constă în faptul că „...punctul de plecare nu este o stare sufletească sau de conștiință penibilă, ci starea inițială e de obicei absurdă, observând evoluția de la imaginar la real.” (Manolescu N.- Prefață la vol. **La grandi Flora**, BPT).

Nuvela **Întâmplarea** nu are ca temă gelozia, ci „eventualitatea care se confirmă, obsesia care silește realitatea să i se supună” (Manolescu N.- Prefață la vol. **La grandi flora**, BPT). Boierul Glagovan își aduse aminte, în timp ce traversa pădurea în docar, de vorbele care susțineau că prin acele locuri s-ar ascunde niște bandiți. Își închipuie un asemenea atac căruia i-ar cădea pradă el, dar mai ales Fantoșa, nevasta lui. La starea lui de gravă impaciolență, Fantoșa după cum era și normal, nu poate subscrie, totul părăndu-i-se pe de-a dreptul ilar, scoțându-l din sărite cu calmu-i în doi peri. Când iritarea-i pe cale să i se stingă, întâmplarea năzărită imaginar are loc: sunt atacați de bandiți, iar Fantoșa cade pradă poftelor nesățioase ale brutelor.

Și o parte a prozei lui **Ionel Teodoreanu** trăiește sub regimul neliniștii, fiind populată de senili, maniaci ce declanșează în jurul lor o stare de teroare.

Hancu Golia, Ghebosul, lubește vorace sălbatica frumusețe a Tiei, căreia, mânat de o atroce gelozie, îl va ucide soțul. E senil, epileptic, monstruos trupește, o adevărată apariție hoffmannescă. Hidoșenia-i absolută, fizică și sufletească, răspândește în juru-i oroare și groază, colorând atmosfera pe care o viciază cu nuanțe de coșmar goyesc.

Iresponsabil e și Gheorghies Bour (*Turnul Milenei*), boierul absorbit de tainele cerului, care i-au sorbit vederea, ce ducea o viață de noctambul, chinuindu-și inconștient soția, pe care aproape că o îngroapă de vie alături de mâinile-i despotice de orb neajutorat. Locul Sultanei, soția sa, îl va lua suava Milena, ce i se substituie în urma rugăminții lăsate cu limbă de moarte de mama sa. Frageda-i viață va fi curmată brutal de inconștientu-i părinte, căzut pradă obsesiilor.

Cartea se învâluie cu un aer halucinant, ce se degajă deopotrivă din zidurile păărănitului castel ce se animă numai noaptea, cât și din nefirescul existențelor umane.

Situații tulburi, personaje contorsionate ce cad pradă propriilor lor manii întâlnim și la **Cezar Petrescu**.

În subconștientul unui actor, replicile debitate ani de-a rândul, încep să se dilate monstruos, asociindu-li-se obsesia unui păianjen din textul unei strofe și a unui de pe tavan, inoculându-i iremediabil morbul sinuciderii (*Paianjenul negru*).

Propria-i umbră începe să-l obsedeze pe politicianul Ion Burdea-Niculești, șef de partid, aidoma unui tăcut, dar acuzator William Wilson. Nu poate scăpa de reproșul ei nerostit (în tinerețe sedusese și apoi abandonase o tânără), sfârșind prin a se spânzura (*Omul care și-a găsit umbra*). Prin structura-i obsesivă, bucata amintește de strania goană a bețivului înverșunat să-și prindă propria-i umbră și care sfârșește în fundul apelor mării (*Goana de D.Protopopescu*).

Filologul Grigore Stolnicu, profesor universitar, începe să se autosuspec-teze de apariția unor idei fixe. Încearcă să se trateze, să-și înfrângă obsesiile, dar sfârșește prin a înnebuni de-a binelea, aidoma eroului lui **Rebreanu** din *Ciuleandra*, de care însă îl deosebește mobilul inițial.

Lucrările nu-l tulbură pe cititor în mod deosebit, fiind mai mult expresia unei adipozități verbale, decât a tensiunii țintite.

În *Femeia din întuneric* de **V.Papilian** se disting acorduri surde din *Dama de pică* a lui **Pușkin**, în straniul peripețiilor.

Avocatul Posticescu avu noroc deosebit la jocul de cărți, ajungând chiar să se sfiască de mâna-i norocoasă. După venirea generalului, amfitrionul, care nu suferea jocul de cărți, se retrase în buduoarul gazdei și treptat în juru-i se încropi o atmosferă de vrajă: o muzică stranie se revărsa din salon, o irupere de flori în toată camera și avu impresia la un moment dat că în oglindă apăru un cap, parcă retezat. Apoi se mustră recunoscându-l pe inginerul Motaș. Plecând ulterior acesta, cu care schimbase o serie de replici pe tema destinului, cărților și femeii: „nu trebuie silită cartea, cum nu trebuie silită nici femeia” etc. , în oglindă îi apăru „o femeie cu ochi mari și profunzi ca petalele tropicalelor begonii, și cu decolteul dur și moale ca de marmură”, împodobit doar cu o cruce mare și neagră, crucea „damei de treflă”, care-i

adusesse câștig. Imaginea dispăru. După ce își bău ceaiul, se reîntoarse în ascunzișul său. În oglindă, din nou ciudata necunoscută.

În drum spre casă, trecu prin grădina lcoanei. Fu interpelat de o femeie – cea din oglindă –, ce-i ceru să o informeze asupra unei străzi. O rugă să-l însoțească în direcția dorită de ea. Răspândea un parfum straniu. Ajungând în dreptul casei lui, o pofti să ia un ceai. Femeia se așeză lângă sobă și, dezbrăcându-se, revăzu crucea damei de treflă. Urmă o noapte de iubire unică. Tot ceea ce nu îndrăznise să dorească, se împlinise. Nu-l lăsă să o conducă. Îi spuse din nou că o întâlnise la general. Ea negă totul: „povestea mea e mai simplă, m-am răzbunat; o simplă răzbunare femeiască...” (bărbatul o înșelase cu servitoarea). Dimineața, după o noapte de nesomn, descoperi cu bucurie crucea de treflă. Se îmbracă și plecă. Deodată în fața lui apărură o femeie care trase asupra-i. Se trezi la spital. Află că fusese o rebelă ce se jurase să împuște pe primul ofițer întâlnit. Reținu că va fi executată.

Finalul retează orice avans făcut fantasticului. Oricum însă, misterioase rămân cele două avant-apariții ale tulburătoarei „Dame de treflă”.

Nu mai puțin bizară este *Strania domnișoară Ruth* din volumul *Straniul paradis* de **Laurențiu Fulga**.

Eroul povestirii, împins de un resort necunoscut, coborî în timpul nopții într-o gară necunoscută. Rătăci multă vreme pe străzi, obsedat fiind de tângăitul unei viori. La hotel află povestea celei care cântase: de o frumusețe puțin obișnuită, domnișoara Ruth își pierduse logodnicul, violonist, într-un accident și de atunci trăia zăvorâtă, jinduită de privirile bărbaților. Se îndrăgosti fulgerător de ea la un bal. Acceptă să danseze cu el, impunând condiția să n-o întrebe cine e și ce a făcut înainte de a-l întâlni. Plecând împreună, ea își manifestă dorința de a i se ghici viitorul, se opri la o cârturăreasă, ce însă refuză să-i destăinuiască ceea ce i s-a revelat. În cele din urmă îi cedă, dar a doua zi primi știrea sinuciderii ei.

Bizara întâmplare totuși nu înlănțuie, nu beneficiază de o expunere rafinată, trecând într-un fel pe lângă cititor.

O evocare halucinantă a unui episod din vremea secetei ne-o oferă **Fănuș Neagu** în schița *Dincolo de nisipuri*, cu o tematică și atmosferă oarecum apropiate de *Ploaia albă* a lui **D.R. Popescu**.

Într-un peisaj ars de un soare torid, himerele se înfiripă cu ușurință: lui Sușteru i se pare că un călăreț, gonind cu sufletul la gură, îi aduce vestea începerii ploilor spre munte. Incitați de el, oamenii fac pregătirile de rigoare, pentru a putea face față puhoiului așteptat.

O stare de acută febrilitate pune stăpânire pe satul care așteaptă în zadar însă, venirea apei.

Presupun în cele din urmă că morarii i-au zăgăzuit cursul și pornesc înfierbântați să se răfuiască. Dezamăgirile continuă: nicăieri nu exista nici un strop. Resemnați, oamenii se înapoiază, fără Sușteru, ce continuă să fie obsedat de mirajul apei.

FLORENTIN POPESCU

Nicolae Velea

O mărturisire: Nicolae Velea a fost și a rămas unul dintre cei mai lubiți prozatori ai adolescenței mele, căci în orașul de provincie în care urmaam cursurile liceului și năzuiam – ca mulți alții de aceeași vârstă! – să-mi văd într-o zi numele sub un text literar într-o revistă, acest scriitor ne deschidea „poarta” (prin volumul lui de debut care se chema chiar așa **Poarta**) și către un altfel de literatură decât ne fusese dat să citim până atunci la recomandarea profesorilor și prin obligativitatea unei programe școlare încă saturată de proletcultism. Într-un anume fel fiecare dintre tinerii care eram ne identificam în mare măsură cu „personajele” lui Nicolae Velea, a căror copilărie fusese trăită cam în aceleași vremuri (și cu aceleași probleme și întrebări) ca ale noastre.

Dar nu era numai atât. Schițele din **Poarta** aveau „un nu știu ce”, oricum un înefabil, un „mister”, dacă pot spune așa, cu care nu ne mai întâlnisem nici la Sadoveanu și nici la alți prozatori ale căror cărți ne umpluseră până atunci zilele și nopțile noastre de incurabili visători.

Întind acum un arc peste timp, mai exact spus peste vreo douăzeci și ceva de ani și-mi reconstitui, pentru propriul uz, scene *din* și *de la* Casa Scriitorilor din București. Printre multele figuri de poeți și prozatori, de dramaturgi și critici din mai toate orientările și de toate vârstele, care frecventează aproape regulat (sau numai se abat pe acolo) amintitul local îl zăresc pentru prima oară „în carne și oase”, cum s-ar spune și pe Nicolae Velea. Impresiile pe care mi le lasă sunt contradictorii. Unii spun că s-ar număra printre condeierii care s-au dedat fără măsură alcoolismului, însă – ca îns care nu-l sunt nicidecum cunoscut, necum apropiat sau prieten – eu am altă părere. E un tip însingurat și trist (rareori aveam să-l văd în compania acelorași scriitori cu care l-am întâlnit odată), taciturn și parcă total rupt de lumea și de „proza” care-l înconjoară.

În menționatul local, aveam să-mi dau seama mult mai târziu, Nicolae Velea făcea figura unui tip închis în sine, morocănos și nu cred să-l fi zărit vreodată râzând ori măcar zâmbind.

Privindu-l (chiar și așa, de la distanță, cum mi se întâmpla mie, „un fan” nemărturisit al literaturii pe care o scria), n-ai fi zis nici în ruptul capului că în spatele acestui chip a putut să se ascundă muntele de gingășie, de înțelegere și compasiune, de simpatie și de umor aflat în propriile-i scrieri.

Așadar mie unul, Nicolae Velea mi se părea a fi, în acea vreme, un mare copil, fiindcă simțeam că trăiește încă în nostalgia și cu dorul anilor lui de pruncie.

Nicolae Velea a fost un singuratic, cum singulară este și literatura pe care a scris-o, iar moartea, pecetluindu-i parcă înadins destinul, l-a surprins tot singur, răpindu-l cu cinism în vreme ce se afla pe o bancă din fața actualei Case a Presei Libere, într-o iarnă de acum două decenii. Un frig aspru și neîndurător (pe atunci prima lună a anului, nu-și compromisese încă renumele) l-a cuprins cu brațele lui de zăpadă și de gheață. Era în 1987, în ultima zi a lui Gerar.

Nicolae Velea (1936-1987) reprezintă un caz aparte în literatura română contemporană. Abordând toată viața genul scurt (**În război un pogan cu flori și Glina** – singurele lui texte de mai mari dimensiuni subintitulate „roman” sunt, de fapt, suite de povestiri), acest scriitor a reușit să se impună nu atât datorită „subiectelor” abordate (în fond satul, chiar și cel contemporan a mai inspirat multe condeie în aceeași vreme), cât mai degrabă „ciudățeniilor” personajelor și, desigur, modului artistic în care acestea au fost surprinse și „puse în pagină”.

Critica literară n-a întârziat să remarce virtuțile proprii prozatorului și se poate afirma că încă înainte de debutul scriitorului în volum (**Poarta**, povestiri, 1960, cea dintâi carte din noua colecție „Luceafărul”, în care vor publica apoi aproape toți prozatorii și poeții așa-zisei „Generații '70”, de la Nichita Stănescu și până la Gabriel Iuga) el s-a bucurat de cronici și comentarii favorabile. Mai mult chiar, prozatorul a fost inclus și în antologiile **Nuvela română contemporană** (1964, sub îngrijirea lui N. Manolescu) și **Nuvela și povestirea românească contemporană** (1974, alcătuită de Cornel Regman) – ceea ce, se înțelege, dovedește importanța și rolul acestui autor în contextul literaturii noastre de după război.

Nicolae Velea s-a născut la 13 aprilie 1936 la Tigveni – Argeș, în familia unor învățători de țară. După absolvirea cursurilor liceale la Curtea de Argeș, s-a înscris la Facultatea de Silvicultură din București (1953), de unde s-a transferat la Facultatea de Filologie (anul I la limba rusă), pe care a absolvit-o în 1958. După facultate a lucrat ca ziarist la *Viața Nouă* din Galați și apoi ca redactor la secția de scenarii a Studioului Cinematografic București (1962-1967), de unde s-a transferat la revista *Luceafărul*. A debutat ca prozator în 1958 în paginile *Gazetei literare*, iar în volum cu **Poarta** (1960), de care am amintit deja.

Bibliografia lui Nicolae Velea mai cuprinde: **Opt povestiri** (1963), **Paznic la armonii** (povestiri și nuvele, 1965), **Zbor jos** (nuvele, 1968), **Cutia cu greieri** (literatură pentru copii, 1970), **În război un pogan cu flori** (roman, 1972), **Vorbă-n colțuri și rotundă** (1973), **Dumitraș și cele două zile** (povestiri pentru copii, 1974), **Călător printre înțelepciuni** (1975), **Întâlnire târzie** (nuvele, 1981), **Glina** (roman, 1992), **Povestiri** (ediție și prefață de G. Dimisianu, 1997).

Se poate vedea cu ușurință că avem în față o operă relativ restrânsă ca dimensiuni dacă avem în vedere că în unele din cărțile menționate au fost retipărite și texte mai vechi, din volumele anterioare.

Valoarea prozei lui Nicolae Velea nu trebuie, însă, căutată în dimensiunile moștenirii rămase de la el, ci în noutatea scriiturii și în viziunea autorului asupra subiectului/subiectelor și apoi în maniera de transfigurare literară a unor realități și personaje.

După ce remarcă propensiunea prozatorului pentru vârsta infantilă, Marian Popa era de părere, în 1977, în cea de a doua ediție a **Dicționarului** său, că „Prozatorul are o putere neobișnuită de a supune analizei gesturile și actele de gândire ale unor personaje naive aventurate pe căile sinuoase și bizare

ale procesului complicat de modificare a conștiinței". În ce privește tehnica scriitoricească prin care caută să-și atingă scopul, același critic opina că Velea „se bazează pe tehnica colocviului, pe montajul biografic, aparent discontinuu, pe autoanaliza personajelor care nu rareori se autosanctionează... Ironist fin, umorist de valoare, Nicolae Velea știe să creeze situații absurde într-o lume simplificată în maniera picturii naive”.

Lumea lui Nicolae Velea e cea a satului românesc din deceniile șase și șapte, adică a perioadei în care societatea românească trecea prin schimbări sociale și politice profunde, determinante, la rândul lor, ale unor modificări de mentalitate și de conștiință. Țăranii lui Velea diferă fundamental de cei ai lui Sadoveanu sau Rebreanu, să zicem, fiindcă aceștia din urmă trăiesc experiența colectivizării forțate, a intensificării, pe multiple planuri, a legăturilor dintre sat și oraș (navetismul, bunăoară, este o consecință directă a lor). În atari împrejurări și personajele cu pricina se adaptează noilor condiții, încearcă – la nivelul și posibilitățile gândirii lor – să se dedubleze pentru a rezista presiunilor de tot felul. S-a remarcat că, din acest punct de vedere, țăranii lui Velea au oarecare asemănări cu cei ai lui Marin Preda, însă atenția celui ce a venit în literatură după **Moromeții** și după **Întâlnirea din pământuri** cade în egală măsură pe limbaj, pe comportament și pe mutațiile psihologice ale eroilor.

Ei, eroii, sunt oameni obișnuiți, cu existență fizică banală, dar cu minți adesea scânteietoare, originali câteodată în fapte, însă de cele mai multe ori în felul de a fi și de a vorbi. „În absența complexității psihice și a unor trăsături de caracter proeminente – observa un alt comentator, Dumitru Micu – ceea ce individualizează personajele lui N. Velea e câte o ciudățenie, câte o mică «suceală». Un copil infirm crede că i se văd gândurile și că, în consecință, «toți știu ce-i trece prin minte». După ce își dă seama că nu e așa, se răzbună pe cei ce îl umiliseră, debitând și comitând mici răutăți (...) Fără a fi cătuși de puțin obsedat de fosta lui gospodărie individuală, un țăran colectivizat are frecvent senzația de a-și auzi uneltele agricole: «Dinspre combine i se păru că-și aude mașina de bălut porumb. Fusese dată demult la fier vechi și el se gândea că, cine știe, poate, o parte din fierăroaiele mașinii ar fi intrat în alcătuirea combinelor. Dintr-o depărtare, poate, dinspre tractoare, sau poate din altă parte, i se păru că-și deslușește foșnetul plugului spintecând pământul.» (...) Ciudățenia multor personaje începe de la nume: Plesnicute, Cârțan, Odișcă, Oiță, Corșolea, Moroangă, Perțea, Găcea, Răbădină, Marancea, Comilate, Plotogea. (...) Esențial, umanitatea literaturii lui Velea nu-i alta decât cea descrisă de Gârleanu, Brătescu-Voinești, Demetrius, Bararabescu, Dunăreanu, Cazaban, dar, în loc să-i fie surprinse comportamentele tipice, îi sunt pândite cele ieșite din obișnuit, acele ce contrariază simțul normalului.”

Firește, opinia lui Dumitru Micu ar putea fi amendată întâi și-ntâi prin aceea că realitățile istorice și sociale sunt altele, ca și personajele – „metamorfozate” din țăranii de odinioară în tractoriști, mici funcționari, vânzători, contabili și alții care caută să se adapteze schimbărilor, cum am spus, găsind în cele mai neașteptate (și adesea neplăcute) situații motive de a trata totul cu o anume detașare, cu o ironie, cu acel „haz de necaz” propriu dintotdeauna românului, mai ales al celui de la sat.

Lipsiți de cultură, eroii lui Velea doresc, totuși, să fie la înălțimea orășenilor în conversații și, fără a-și însuși terminologia firească a limbii, ei ajung să creeze situații hilare, de un comic ce amintește de Caragiale, personajele nefiind, însă, pervertite ca acolo. Aici ele sunt de o candoare desăvârșită și cititorul sfârșește prin a le înțelege și – de ce nu? – chiar simpatiza.

S-a mai observat, pe de altă parte că „excentritățile și bizareriile personajelor nu sunt decât niște măști pe care acestea și le confecționează pentru a se apăra de agresiunile istoriei și ale destinului.” (Ilie Radu-Nandra, în **Dicționarul scriitorilor români**, coordonare Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, R-Z, 2002).

Creator de situații neobișnuite, Nicolae Velea nu caută să sugereze numai semnificațiile de dincolo de textul propriu-zis, ci și starea sufletească, mutațiile care se produc în psihologia unor personaje. Din acest punct de vedere povestirile cu eroi-copii devin sugestive pentru arta naratorului și pentru subtilitatea observației. De pildă, în **Poarta**, din volumul cu același titlu, un băiat, Sandu, așteaptă cu nerăbdare să se prăbușească mica poartă, ținută doar într-un singur cui, pentru a se putea juca din nou cu ea, cum a mai făcut și anul trecut. Dar... stupoare, după ce se produce prăbușirea, copilul își dă seama că nu mai trăiește bucuria din anul precedent: „Simțea că parcă lipsește ceva. A început să toace brusturii și ștevia. S-a oprit din nou. Lipsea ceva, nu știa ce. Se apucă să toace mai cu înverșunare. Degeaba. Anul trecut se simțea în rând cu oamenii mari când făcea toate acestea. Acum văzu parcă întâia dată că toacă brusturii și mestecă nisip (...) Simțea că toate nu mai au nici un rost. Farmecul cald și rotund de anul trecut nu se mai întorcea.” Cititorul remarcă aici, desigur, mutația psihologică produsă în mintea copilului și reacția acestuia ține de atingerea unei alte vârste, din piscul căreia orizonturile vieții și ale trăirii se văd și se percep altfel decât înainte.

Citite cu ochii lectorului matur, prozele lui Nicolae Velea dezvăluie în cele din urmă și un cald și gingaș fior de poezie, de candoare copilărească ce cucerește.

Vorbă-n colțuri și rotundă (1973) ocupă un loc aparte în contextul operei lui Nicolae Velea.

Bun cunoscător al înțelepciunii populare așa cum s-a conservat ea în tolcilor, prozatorul pornește de la unele proverbe arhicunoscute (*Călătorului îi șade bine cu drumul, Scumpul mai mult păgubește, leneșul mai mult aleargă* ș.a.) și construiește o serie de povestiri încărcate de umor, îndeosebi prin răsturnarea perspectivei din care sunt privite zicerile respective, scriitorul demonstrând prin asta că mintea creatorului popular s-a putut adesea înșela și că realitatea poate impune și altfel de situații decât cele încetățenite de veacuri.

Și aici, ca și în celelalte proze, Nicolae Velea se vădește a fi un inventiv, un ironist și un povestitor înzestrat cu harul umorului, bun cunoscător al lumii satului și mai ales al gândirii și vorbirii țărănești.

Ajunși la capătul acestor considerații ne putem întreba pe bună dreptate: în ce măsură (și în ce grad) acest tip de proză mai poate interesa cititorul viitorului? Sunt sau nu, prin ele însele, prozele lui Nicolae Velea capabile să asigure perenitatea operei autorului? Întrebări cu atât mai legitime cu cât în cele două decenii care au trecut de la moartea scriitorului proza românească a cunoscut multe experiențe și a descoperit noi căi de evoluție.

Vrem să credem că prin mesajul și realizarea ei artistică, prin originalitatea viziunii și forța scrierii opera acestui prozator va prezenta și în viitor un interes sporit, nu numai unul de inventar, adică circumscris timpului și condițiilor în care a fost creată.

NICOLAE ROTUND

Dimitrie Stelaru: *Scrieri literare, I. Teatru*

Ar fi trebuit să scriu mai demult despre acest volum de teatru al lui Dimitrie Stelaru*, dar dispariția dintre noi a merituosului istoric literar Victor Corcheș, un împătimit „stelarian”, m-a blocat pentru o bună perioadă de timp. Reconstitui eforturile de a aduna manuscrisele, atâtea câte a avut posibilitatea, de a le descifra – chestiune ce mi s-a părut, la început, irezolvabilă, însă pe care, iată, a limpezit-o până la urmă -, de a le orândui, de a face o firească selecție ș.a. și îmi dau seama că a fost hărăzit cu o veritabilă vocație de cercetător. Am salutat dintru început inițiativa recuperatoare și de valorificare prin editare a întregii opere a lui Dimitrie Stelaru, demers început cu publicarea prozei. Multe dintre aceste texte au apărut în volum pentru prima dată atunci și ni s-a relevat ca având, într-o bună măsură, calități literare remarcabile, nerămânând astfel numai în sfera de interes a biografiilor autorului, puțini și aceștia, atenți în special în a-i reconstitui viața pe latura senzațională.

În perspectiva structurării volumelor de poezii la care trudea cu aceeași febricitate scoate la Editura Eminescu, în 1999, placheta de poezii postume **Îngerul vagabond**, unele dintre ele fiind inedite, cu scopul, mărturisit în prefață, de înscriere a lor „în circuitul literar național” și de aceea „n-am mai insistat asupra substanței și formei poemelor, ci am pus accent pe chestiunile filologice, de istorie literară și tehnică editorială”.

În timpul vieții Dimitrie Stelaru a publicat două volume de teatru: **Șarpele Marao și Vrăjitoarele**, 1957 și **Poeme dramatice**, 1970, unde sunt incluse *Leru* și *Împăratul Nix*. Pe lângă cele patru texte, tomul editat la Ex Ponto mai cuprinde *Ioan și Iwa*, *Tabloul III* și *Zei și prind șoareci*. Sunt însă analizate, într-un studiu de peste cincizeci de pagini, „Dramaturgul Dimitrie Stelaru”, numeroase alte texte postume. Ceea ce reține în special atenția în acest amplu comentariu este meticulozitatea editorului. El este un istoric literar tradițional, cu un discurs ghidat de o veritabilă metodologie literară. În primul rând acordă atenție maximă stabilirii textului și ne referim la acele scrieri postume. Scriitorul nu

*Ediție critică, text stabilit, curriculum vitae, studiu introductiv de Victor Corcheș, Ex Ponto 2004

le-a publicat fiindcă le-a considerat nerealizate artistic ori datorită pătrunderii mai dificile în dramaturgia noastră? Să reținem că cele două volume antume nu s-au bucurat de o primire favorabilă, au fost ignorate atunci când n-au fost de-a dreptul atacate, aspect discutat de editor. În deceniul al șaselea literatura română era în mare suferință, iar dramaturgia în mod special. Piese de teatru sunt scrise să fie reprezentate pe scenă, rolul regizorului și jocul actorilor sunt la fel de importante ca și teatrul dramatic. În spectacolul teatral mesajul este transmis direct, impactul asupra publicului este imediat, puternic și contagios. Acest fapt îl știau bine culturiștii vremii și cenzura era nemiloasă. În acest an, 1957, apar **Eu, meșterul Manole** de Darie Magheru, **Teatru** de George Mihail Zamfirescu, sub îngrijirea lui Valeriu Râpeanu, **Caragiale în vremea lui** de Camil Petrescu în revista *Viața românească* nr. 2. **Nemaipomenita furtună** de M. Davidoglu (care se și pune în scenă alături de **Noi cei fără de moarte** de același autor, scrisă cu un an înainte). În ceea ce privește piesele jucate, istoricul literar dă o întreagă listă. În agitația teatrală proletcultistă, teoriiile lui Stelaru nu puteau decât să irite, era clar că basmul devenise un soi de spațiu securizant. Pe linia aceasta acerbă de identificare a tuturor scrierilor dramatice („cioburi dramatice”, după expresia lui V.C., bruioane, ciorne) travaliul este realmente impresionant. Într-un fel, materialul documentar discutat, inclusiv la modul interogativ ca posibile variante ale unor adevăruri incerte, n-au altă finalitate decât să limpezească acele aspecte inerente ce le ridică „psihologia creației”, să folosim sintagma lui Tudor Vianu. Istoricul literar este conștient că s-ar putea, cercetând postumele, să dea peste valori literare deasupra scrierilor antume, cum s-a și întâmplat în atâtea alte cazuri. Pe aceeași linie migălos metodologică, se pune și problema „circumstanțelor istorice” în care au fost scrise textele. Acesta este un aspect cunoscut și practicat de mai toți istoricii literari cu profil asemănător, iar când este cazul discutării cărților din perioada postbelică de până în decembrie '89, explicația este unanim aceeași: ideologia comunistă. Chiar dacă opera poate fi cercetată, analizată dincolo de orice considerent de ordin istoric, pentru literatura română sub comunism postulatul nu funcționează.

Conștiinciozitatea îi impune și discutarea unor aspecte de ordin sursologic, de cercetare a izvoarelor. Demersul în sine e benefic, numai că zelul de a găsi neapărat influențe duce la autori și cărți despre care poate că scriitorul în cauză nici nu știa. Avalanșa de informații verificate sau doar rodul unor ipoteze contaminate bine de o fantezie debordantă face să fie uitat chiar obiectul discuției, la care se va reveni spre final cu o concluzie aruncată în pripă, într-un soi de sâstisie evidentă. Rolul istoricului este acela de a argumenta convingător în ce măsură se poate dovedi existența unor influențe, cum au fost acestea receptate de autorul respectiv, dacă este vorba numai despre o receptivitate pasivă ori una aptă să sporească expresivitatea textului, să-i dea vigoare, să-i evidențieze nota personală, originalitatea. Totodată, cum este și cazul la Dimitrie Stelaru, trebuie făcută distincția între ceea ce filosoful culturii și al teoriei valorilor, Tudor Vianu, numea „experiențe ale culturii și experiențe ale vieții”. Dacă experiența vieții este cu adevărat un izvor, în cazul celei a culturii nu se poate vorbi decât despre influențe. Nu de puține ori Victor Corcheș în efortul de a răspunde unor asemenea întrebări impuse de metodologia cercetării în sine și aflat în împas datorită puținătății datelor de care dispune lasă deschisă problema prin o serie de întrebări la care invită lectorul, pe cunoscătorii operei lui Stelaru să reflecteze, să găsească răspunsul. Prezentând **Îngerul Negru**, „o dramă socială expresionistă și o parabolă

cu mesaj politic", piesă de teatru postumă ce trebuie (ar fi trebuit) să apară în al doilea volum de teatru, este marcat de situațiile și limbajul încadrabile absurdului care îi stărnesc, în lipsa unor date precise privind conceperea și scrierea piesei, un lanț de întrebări: „nu cumva D. Stelaru descinde direct din Urmuz, nu din teatrul absurdului, reprezentat de Ionesco și Beckett? În această ipoteză, fantezia neagră, umorul negru nu constituie, oare, la noi, o direcție artistică inaugurată de el?” Sau când analizează **Eldorado**, un „bruion”, cinci pagini datate unde, ca în majoritatea proiectelor postume, conflictul nu se declanșează. Ambiguitățile specifice, în fond, unor parabole, gradul sporit de abstractizare, personajele care sunt posibile arhetipuri depășind, toate, stricta localizare etc. declanșează suita unor nedumeriri, a unor întrebări ce vizează, de fapt, înțaietatea dramaturgului Stelaru în anumite orientări: „... ne întrebăm: să fie oare astfel (bivalența spațiului, timpului, personajelor n.n.) sugerată ideea că timpul istoric este o secvență continuă, o prelungire neîntreruptă în contemporaneitate? Să fie reluată, astfel, concepția romantică întâlnită și la Eminescu în **Sărmanul Dionis**, potrivit căreia, prin regresiune, în timp, și prin dublu, personajele se pot transpune în destinele altora? Ori a încercat să demonstreze teoria metempsihozei?... Să-și fi propus Stelaru – prin acest proiect – o parabolă istorico-mitică?... Cât de originală și de nouă ar fi fost această viziune în 1962? (textul datat chiar de Stelaru, n.n.). Ar fi avut Stelaru – dacă i s-ar fi jucat ori publicat piesa – prioritate absolută în epocă? Oare asemenea proiecte au conceput și alți dramaturgi la vremea aceea?” Prea multe întrebări, trebuie să recunoaștem, mai ales că avem de-a face cu niște „bruioane”, cum el însuși le numește. Ar fi unul dintre puținele motive de insatisfacție, febricitatea comentatorului depășind-o fără discuție pe aceea a scriitorului. Partii-pris-ul uneori trebuie amendat. E o tehnică de a impune prin interogațiile de tăietură retorică ceva ce textul nu lasă să se întrevadă. Și apoi, istoria nu se scrie cu *dacă*, nici măcar în cazul celei de tip literar.

Pe aceeași linie metodologică se înscriu și încercările de clasificare, „structura” didactică a fostului profesor fiind salutară, conducând cititorul în mulțimea de titluri postume. Trei sunt, în viziunea lui Victor Corcheș, direcțiile dramaturgiei nepublicate în timpul vieții. Cei dintâi consemnează „satirizarea și condamnarea istoriei războinice”, piesa de rezistență fiind **Îngerul Negru**. A doua se încadrează comediei, reprezentativă fiind **Tara Albastră**, „o comedie de moravuri americane postbelice, autorul polemizând cu mentalitățile societății de consum, parodiindu-le suculent”. Valoarea lor este discutabilă, structura fiind de multe ori aglomerată, confuză, parazită pentru ca altă dată să se caracterizeze prin linaritate. Dramaturgul a plătit tribut regimului postbelic – tematica învârtindu-se în jurul lipsei de omenie a imperialiștilor americani și a reformei agrare din 1945 (**Porțile s-au deschis**), cu toate poncifurile vremii. Admirabile rămân fragmentele de pur lirism, un adevărat imn al dragostei, ca în **Cântarea Cântărilor**: „Adună-mă în tine, crește-mă, iubito, cum aduni libertatea și stelele. Sunt ca o câprioară zăpăcită de ochii tăi – păsări de jar – să nu mă lași în ceață... Vreau să adorm și să mă trezesc cu tine... Să-ți fiu un trandafir, o grădină înmiresmată, femeia ta...”

A treia direcție e inclusă melodramei, de factură „politico-socială, cu implicații romantice și expresioniste, din care nu lipsește poezia arhetipurilor și feericul”. Comentatorul plasează piesele **Fata fără lună** și **Cocoșatul Chera**, în apropierea dramaturgiei lui D.R. Popescu, opinie cel puțin discutabilă. El se arată mai critic de această dată, accentuând neajunsurile, precum o redusă capacitate de a crea tensiune, lipsa dialogului viu în favoarea monologului,

schematizarea erorilor – cei „pozitivi” fiind devitaminizați – pe linia convenției vremii etc. Și ca titlu, și ca substanță piesa de teatru este asemănătoare textului în proză apărut în volumul antum din 1967, dar și în volumul din această serie, VI, primul, de fapt. Cel puțin de această dată se observă că posibilitățile naratorului sunt superioare față de ale dramaturgului. Prozatorul este stăpân pe mijloacele moderne ale narației. Nuvela este structurată în două părți: una introductivă, cu caracter liminar, aparținând naratorului; după moartea celui mai mare frate, stăpâna a domeniului devine sora lui, Bezoaia. Ea „își continuă viața până în toamna asta, când relatarea mea începe”. Este o tehnică folosită în scopul de a crea sentimentul obiectivității prin scoaterea naratorului din text. A doua parte prezintă câteva fapte revelatoare pentru destinul personajelor, într-o atmosferă încărcată de misterul dat de izolarea în inima unei naturi ce se conduce după propriile legi cunoscute de inițiați, precum Novo. Tocmai acest peisaj împovărat de mituri, de simboluri este greu de adus pe scenă. Deși cadrul general păstrează o parte din vraja degajată de proză, simbolurile ce înlocuiesc în mare măsură pretextul politico-social, naționalizarea din 1948, se estompează, își pierde din vitalitate.

Atenție expozitivă se acordă unui număr de douăzeci de încercări, rămase în ciorne, „bruioane dramatice (fragmente, variante, schițe de proiecte)”, cum le consideră istoricul literar. Sunt interesante, am avut posibilitatea să le citesc când se pregăteau de apariție în volum. Câteva sunt superioare, așa zice, unor texte antume. Victor Corcheș avansează ideea, la care ader parțial, anume că valoarea lor se datorează faptului că autorul însuși le-ar fi considerat literatură de sertar. E greu, totuși, de crezut că un scriitor nu are în vedere o finalizare a scrisului său. Așa zice că dramaturgul se simte mai în largul său, dă frâu liber fanteziei, își mobilizează disponibilitățile ludice pe care le alternează cu reflecțiile profunde într-o mișcare pendulatoare menită intenționat să confere textului senzația confuziei, a obscurității. Spirit rebel, refuzând rigoarea unor necesități teatrale sau pur și simplu neavând acel suflu de largă respirație, „drama” autorului, să mă exprim astfel, începe din momentul când vrea să facă ordine, să dea textului o osatură. Nu are simțul observației pe linia creării unor personaje normale, firești, nu poate re-crea viața de zi cu zi. Personajele sale sunt în cele mai multe cazuri artificiale, polarizând caracterele omeniești, atras deosebi de trăsăturile negative.

Nu discut aceste fragmente, ele sunt prezentate detaliat, cu anumite considerații interesante în registrul istoriei literare. **Polifron** ar fi putut fi, poate, piesa de rezistență a dramaturgului Stelaru, interesantă, ca viziune onirică. Substanța este una comună, a rupturii dintre generații. Părinții caracterizați de un aprig spirit economic ce frizează avaria se vor înstrăina de copiii lor, un băiat devenit regizor de teatru și sora vitregă, învățătoare, măritată cu un tractorist. Astfel aplicat, visul nu rezolvă problemele fundamentale ale existenței, în pofida efortului de a-l deschide către realitate, către viață. Puterea taumaturgică a visului nu se poate aplica noii realități care e falsă din start. Nu sunt motive să vedem în aplicarea acestei tehnici (visul somnului de pe peronul gării se realizează în spațiul paralel) inaugurarea unui estetism oniric, cum se va întâmpla ceva mai târziu în lirică.

Opresc aici prezentarea activității de dramaturg a lui Dimitrie Stelaru și a studiului introductiv al lui Victor Corcheș. Observațiile mele referitoare la textele dramatice ale scriitorului, nu întotdeauna în acord cu cele ale autorului ediției, cum, de altfel, este și normal, ca și acelea despre perspectiva metodologică aplicată a prefăcătorului, cu multe reveniri – reflex, într-un fel, al

profesiunii – au, nemărturisit, o finalitate, și anume în ce măsură dramaturgia îl individualizează pe Dimitrie Stelaru. Demersul metodologic, cu o importanță ce nu trebuie diminuată, indispensabil, nu-i suficient însă în afirmarea valorii, a originalității. Îngrijitorul ediției a înțeles necesitatea analizei și din perspectiva criticului, încercând să-i stabilească afinitățile, să-l înscrie istoric, stilistic, estetic, ideologic, să-i afle un loc într-o posibilă ierarhie. Și chiar atunci când te depărtezi de judecățile lui de valoare sau ai opinii direct opuse, nu poți să nu apreciezi onestitatea, loialitatea față de acest scriitor rămas în istoria noastră literară și ca ultimul autentic boem, efortul permanent, cu destule reușite, de a se menține în sfera ideilor. Revine editurii sarcina de a publica și volumul de teatru postum. Ar fi un nou gest salutar.

DUMITRU MUREȘAN

Imaginea lumii

Nicolae Motoc a găsit, am spune, un titlu de zile mari pentru noua sa carte de poeme: **Ochiul lui Orfeu** (Editura Ex Ponto, Constanța, 2006), prin sugestia suprarealistă a imaginii, potențată de reproducerea de pe copertă după „Dezintegrarea Persistenței memoriei” de Salvador Dali. Dedicția cărții: „Se dedică doamnei care deși mă urmează în spațiul poemului – când vreau s-o privesc dispăre în infernul clipei”, conține, dintru început, o marjă de ironie, în sensul că nu ni se propune un discurs poetic programatic, clasicizant și mitologizant, consacrat exclusiv mitului lui Orfeu. Altfel spus, angajat într-un demers care abordează, în primul rând, problematica gravă a morții lui Orfeu, Nicolae Motoc nu își limitează libertatea de expresie, nu se cramponează adică, de un subiect sau de o temă anume. Evident, alegerea acestui mit și nu a altuia comportă, pe parcursul dezvoltării propriei problematice poetice, o motivație personală. De altfel, Orfeu reprezintă simbolic în evoluția poeziei moderne însuși mitul poetului, astfel că opțiunea pentru acest mit vizează, încă o dată, un punct de vedere pe cât este posibil propriu, într-un moment când întrebarea privind locul și destinul poetului revine frecvent pe agenda punctelor critice ale actualității literare.

„Ochiul” unui Orfeu postmodern vizionează astfel lumea postmodernă. Același spațiu (univers poetic), aceeași „lume a primelor emoții”, lumea fazei și a mării, i se dezvăluie ca fiind alta decât în vremea copilăriei, a „începuturilor”: „Nici nu izbutesc să mă scutur de agripniacele scintilații / Ale nopții care sar din oglinda unde își privește în zori / Chipul zeița ce îmi ține de urât și de somn – spre faima / Visului și a secretelor ei așteptări – când mă și trezesc / Sub o rețea de crengi de salcâmi înfloriți printre carcase / În ruină de frigider unde își au câteva coșofene cuibul / Printre jante sparte – meduze ciclopice – printre țevării / De calorifere sticlind sub ninsoare de carapace de crab / Printre vrejuri de plesnitoare și jurubițe de burete folosit / La etanșarea / ferestrelor / le-amintesc ironic de spuma din care se naște afrodita...” Motivul contemplației „deșeurilor” lumii postmoderne deschide, încă din primul poem, un filon poetic fecund. Fazea, altădată spațiul unor strălucitoare poeme lirice moderne, a devenit spațiul privit cu tristețe de un „Ochi rătăcit printre varii

accesorii abandonate și lipsite / De speranța unei renașteri", numită explicit, în mai multe rânduri: „faleza obiectelor abandonate”; „faleza obiectelor ieșite din uz și capturate de rădăcini anonime” sau „faleza obiectelor abandonate / Și sechestrare de rădăcini de troscot sau potbal”. Ar putea fi decupate multe pasaje de un real efect poetic, în care sunt culese „cioburi dintr-o crestomație a falezei”. Fără a mai insista, iată doar unul: „O mânășă galbenă din cauciuc cu trei degete O cochilie / Spiralată de rapana căreia îi dă târcoale cu primele / Topăieli un pui de vrabie O jumătate albastră de canistră / Din plastic îngropată în nisip sau o carapace de broască / Testoasă pe care o mână dibace a schișat o tablă de șah / Călărită de un sat de furnici – toate aparțin aceluiași vast / Spațiu al // somnului...” (p. 51). „Deșeurile” au devenit sursă de poezie și proză, prozatorul american Paul Auster ocupându-se de ele, de pildă, într-un ciclu romanesc.

Realitățile imediat recognoscibile ale lumii în care trăim nu se rezumă însă la „paragina” dezolantă de „lucruri moarte”. Mai întâlnim cerșetorii, afișând zilnic „automutilarea ca protest / Al umilinței”, încurajată în secret de „urbe”, pe lângă care însuși Cronos ezită să treacă: „Tu Cronos faci ezitând să treci mai departe Nu-ți place / Însoțirea cu nici un mod de a trezi mila sau ți se pare / Că-șezat turcește pe trotuar – cerșetorul c-un chip/ Ce-ți amintește când de francisc d'assisi când de Zeus / Își întinde piciorul fulgerând de zale din cicatrici și plăgi / Încă vii cu gândul poznaș sau parșiv să-ți pună o piedică...” (p. 11). Apoi, spectacolul continuu al „noilor menade”, al căror streaptease sugerează o jonglerie cu fragmente din trup: „...Văd cum își smulg brațele din umăr și răsând le aruncă / Până la / stele / Iar apoi le recuperează la întâmplare cu graba panicii / Deși se întorc cuminți și rotitoare ca niște bumeranguri // Le văd cum dansează într-un picior după ce-și decupează / Celălalt picior pe care îl țin în brațe ca partener de dans...” (p. 19). Recunoaștem în acest spectacol imaginar, maniera grotescului, un grotesc însoțit de seninătate, umor și bună dispoziție care produce încântarea cititorului. Dar, deși mai multe, trimiterile la realitățile prezentului cotidian (v. talciocul, telalii răgușiți, boschetarii, copiii străzii, adolescențele cu inel la buric, maidanele în paragină, hârjoana maidanezilor, un hiphopstar, un anunț pe internet, un soft prea vechi de computer care uneori se blochează fără șansa autoreglării, pubelele din marginea urbei etc.), acestea apar numai în treacăt, deoarece discursul poetic, în „rostogolirea muzicală” a poemelor, mereu echilibrat, își propune mai curând o explicație a lumii decât o reprezentare a ei.

Interpretarea mitului tragic al morții lui Orfeu, descifrarea acestuia, jaloanează, de fapt, punctul de plecare al unor reflecții personale asupra cauzelor „răului” implicat în ghemul de contradicții al mitului. Fără a intenționa neapărat un eseu despre problema filosofică a răului, aceste poeme peripatetice, desfășurate în spațiul orizontului mării – precum binecunoscutul poem al lui Paul Valéry, **Cimitirul marin** –, în care sentimentele și gândirea caută să deslușească tainele labirintului atât de vast al lumii, lume în care răul pare să rămână neschimbat în esența lui nucleică, în pofida progresului și evoluției istorice a umanității. Anticele menade care l-au sfâșiat pe Orfeu par a fi aceleași cu menadele „de ocazie”, „de tranzit”, din lumea de azi, ca într-o iluzie, creată de contemplație, a stării pe loc a timpului istoric. Fie și numai enumerând vocabulele ce desemnează în mod curent universul launtric al umanității: mila, umilința, voluptatea, remușcarea, refuzul și revolta, disperarea, dorința, fericirea, indiferența și descurajarea, vina, greșeala, frica și teroarea, iluzia, gloria și iubirea, abjecția, mizeria, tandrețea, singurătatea și izolarea, spalma

și bucuria, violența, crima și ura, fidelitatea, loialitatea și credința, speranța, agresiunea, visul, curajul, ticăloșia, amăgirea, adevărul, norocul, disprețul și nepăsarea, lașitatea, răzbunarea, puterea și nedreptatea, frumusețea, dezamăgirea și mândria, oroarea și invidia, sărăcia și suferința, resemnarea, trufia, perfidia și trădarea, seducția și puritatea... Cu o mare frecvență revin în „spațiul poemului” extazul, dorința, cruzimea și eșecul, în jurul cărora gravitează cu precădere, stărnită de realitățile prezentului, această încercare de înțelegere a lumii dintotdeauna. Nicolae Motoc reușește să exprime ceva din ceea ce estetica numește *Weltanschauung*, cel puțin propria-i „înfraviziune”, intuiție poetică a unei lumi „unde binele izvorăște / Din anamorfozele răului”, îndatorată, fără îndoială, convergenței lecturilor de referință încorporate în subtextul poemelor.

Să reținem câteva fragmente caracteristice referitoare la interpretarea mitului orfic prin conversiunea contrariilor („dorința” și „cruzimea”) și alte câteva în care se conturează convingător o problematică a „izbânzii”, „șansei” și „eșecului”. „Menadele cu frunze de viță în plele”, presupune poetul, „n-au vrut decât să-și se dăruie mănunchilor / De plectru și din vina lui fiecare fir de iarbă al falezei / Atins de dorință s-a schimbat într-un cuțit la îndemână...” (p. 37). „Ochiul lui Orfeu” nu poate fi „ochiul dintre pulpele femeilor kicone”, poetul nu urmează „preceptele preoților egoreligiei dorințelor dintre sexe”. El își recâștigă demnitatea delimitându-se de „ignobila” nouă „religie” a dorinței: „Rămân de partea sacralității dorinței chiar dacă lumea / Ar ajunge să fie doar golul inconsistența care aleargă / Din formă în formă după ce își jertfește cântărețul” (p. 23). „Ochiul lui Orfeu” – „fratele orfic” al lui Isus, în viziunea cârții – este „Ochiul ce pătrunde țaria din spatele clipei”, „Ochiul de pază” și nu „ochiul obârșiei sticloase al nedumeririi spaimei / Și al logodnei crimei cu dorința” (p. 27). Interpretarea psihanalitică a miturilor, îmbrățișată cu entuziasm de suprarealiști sau de Cesare Pavese, de exemplu, poate fi sesizată în acest pasaj despre atotputernicia dorinței: „Dar vai câte visuri nu se înclină dinaintea stăruințelor / Dorinței față de care moartea pălește și se autodizolvă / Înainte de a le proba himeric dulceața și îndreptățirea” (p. 33). Pozitivă și negativă în același timp, dorința nu poate fi refuțată sau abolită: „Frumusețea nu se teme de dorință fiindcă are destinul / Unei veri veșnice cum nu se teme nici cine n-are trup / De a renaște...” (p. 57).

Într-o lume preocupată de rețeta publicitară a „succesului”, Nicolae Motoc sondează „conștiința eșecului”: „Eșecul e un pandant al trufiei sau al unei supralicitări / A încrederii în tine când ajungi la jalea lui *nu-mi pasă* // Eșecul nu e doar al atenției sau al indeciziei când crezi / Că mai poți renaște din nechibzuirea lor chiverniseală...” (p. 25). Definiții lucide ale eșecului, într-un timp când: „A încerca prostește să scoți sunete pure pe care nimeni / Nu le mai aude...” și când „poemul e o marfă necumpărată de nimeni”, mărturisesc aceleași tristețe și amărăciune, pe care poetul, „Ego viran”, o trăiește deambulând prin „hazardul falezei” – nu departe de falimoasele obiecte suprarealiste – „în marginea unei concreteți infinite”, „în preajma unei tandre iluzii a lucrurilor umile și inutile”, al căror chip îl iau „singurătatea și izolarea”. „Eșecu-i o ecuație în care visezi” (p. 22) spune un titlu de poem, iar altul adaugă: „sărutul eșecului e doar începutul” (p. 38). În lumea mercantilă a „successmanilor”, „prezentul eșecului e viu” (p. 34); „Marcat / Ca de un eșec amănat sub arcade de salcâmi (Reconsider cuvintele monede ce ascund vidul / Și vorbesc mai clar în limba tăcerii care vede” (p. 39); „Eșecul e oricând la îndemână poemului iar poemul e / La-ndemână eșecului...” (p. 63). Poezia face parte, nici vorbă,

dintre ființele cele mai fragile. Asumându-și ochiul lui Absyrtus, poetul nu ar vrea să facă „dintr-un eșec evitabil o izbândă inevitabilă” (p. 75). Poemul final readuce credința în biruința spiritului și respinge, în capătul traseului inițiativ străbătut, „fatalitatea eșecului”: „Mă regăsesc în umbra sabiei zeiței care refuză fatalitatea / Eșecului și pedepsește extazul fericirii și lipsa de măsură...” (p. 110).

Ochiul lui Orfeu este cartea deplinei maturități deopotrivă în linia mijloacelor de expresie ca și în sinceritatea, fără false reticente puriste, de a mărturisi ceea ce poetul gândește despre lumea prezentului.

ION ROȘIORU

Răsturnarea istoriei în parabolă

Asteroidul (editura Fundației „Luceafărul”, București, 2006), încheie în chip strălucit și în plină forță epică, cea de-a doua trilogie romanească întocmită de Marius Tupan și care e, după **Coroana Izabelei**, supranumită de critici utopia neagră a literaturii române, **Batalioane invizibile**, ampla construcție narativă demarată în 2001, cu **Craterul** și continuată, în 2003 cu **Rhizoma**. Salturile calitative de la o trilogie la alta sunt vizibile pe toate palierele tematice și stilistice, eșalonate de la fructificarea experienței biografice nemijlocite la o radiografie a istoriei contemporane, toposul satului natal fiind substituit dezinvolt cu unul de anvergură planetară și chiar cosmică. Relatarea realistă din primele scrieri ale autorului a făcut și ea loc, definitiv și irevocabil, registrului de maximă încărcătură simbolică și parabolică, într-o și cu o furie dezlănțuită a ficționalizării nestăvilite, chiar dacă după devălmășia decembristă codificările șopărliste nu și-ar fi mai aflat locul și rostul, lucru valabil, de bună seamă, pentru semnatarii de jurnale ori memorii disidențiale, nu și pentru o voce inconfundabilă a prozei românești actuale. Atâta vreme cât răul social și politic e departe de a fi dispărut o dată cu anihilarea, mai mult sau mai puțin aparentă, a dictaturilor comuniste din majoritatea țărilor care s-au bucurat de „binefacerile” utopiei roșii, renunțarea scriitorului la parabolă ar fi rimat cu mușcarea din momeala pusă în vârful undiței de noi înfometați de putere și adevărul e că mulți scriitori au luat plasă și au trecut la gazetăria frenetică și

au încercat beția libertății de a spune lucrurilor pe nume, constituindu-se ca tot atâtea exemple și argumente, arătate cu degetul de cei cățărași la cârma puterii, de democrație a presei neîncetând o clipă să jubileze la gândul că au putrezit furcile caudine ale cenzurii. Cantonarea, pe mai departe, în parabolă, presupune și implică respectul prozatorului față de cititorul pe care și l-a format, un cititor inteligent, avizat și niciodată atât de leneș și de comod încât să pună pe picior de egalitate, relațiile prozastice cu textele ce vehiculează imaginile televizate de la orele 17 de la un binecunoscut post de televiziune sau ale altora mari amatoare de șuete și cancanuri cu politicieni de doi lei, cu prostituate de lux sau cu maneliști bombardati cu bancnote pe la botezurile copiilor de VIP-uri sau ai confracților întru pigmentație.

În ampla, documentată și pertinentă postfață a romanului cu care se încheia trilogia tupaniană secundă, criticul și eseistul Gabriel Rusu subliniază multitudinea planurilor de lectură a cărții, insistând pe cel care recuperează o îndelungată tradiție a prozei dintotdeauna (de aventuri picaresce, polițiste, horror etc.) și mai ales pe cel simbolic care solicită voluptatea descifrării mesajelor cu care e asaltat din toate părțile și făcut co-participant la actul decodificativ, propunându-i-se la tot pasul lectural, soluții dintre cele mai ingenioase, într-o adevărată cavalcadă a ipotezelor plauzibile întru și prin contracararea discursului oficial grijuliu să conserve cât mai puțin șifonată imaginea puterii ce face tot mai mult corp comun cu propriu-i jilț.

Plonjarea în parabolă, de fapt o metaforă de la un capăt la altul al trilogiei, îi permite autorului să-și îngemăneze mai ușor discursul beletristic propriu-zis atât cu unul științific cât și cu altul religios. Artă, știința și religia sunt, după cum observă vizionarul Miru Rozeta, un alter-ego al prozatorului, cei trei piloni pe care se sprijină întreaga arhitectură românească a trilogiei. Rozeta are revelații științifice în vis și el mai știe că e predestinat să reușească în demersurile sale, chiar cu riscul de a contraria divinitatea prin amestecul în treburile ei. Un meteorit urma să lovească inevitabil pământul și savantul va face în așa fel încât, în final, bolidul cosmic să cadă și să fie absorbit de craterul unui vulcan activat în mod special. În caldeira în care sunt exilați protagoniștii trilogiei se vorbește tot mai mult de întemeierea unei noi religii bazate pe teoria particulelor divine, emisă de Miru Rozeta: „Iar particulele divine ce urmau să fie? În primul rând, batalioanele invizibile ale Domnului, care aveau menirea să reorienteze lumea spre paradisul pierdut. Ele făceau diferențierile dintre plante și animale, stimulând aspirația spre Cel Unic”. (p. 194).

O importantă tranșă din economia romanului e consacrată relațiilor interumane în lumea modernă care e una a suspiciunilor metastaziate. Cei din caldeiră își sporesc numărul, dar nu se solidarizează; fiecare se teme de fiecare în ecuația perversă în care intră deopotrivă victima și călăul virtual, oricare dintre ei având șansa de a fi supraviețuitorul, dar și de a ieși cel dintâi din tensionata scenă pe care își joacă piesa vieții lui, urmând să-și scrie sau nu cartea cu file albe pe care la un moment dat i-a pus-o la dispoziție destinul. Miru Rozeta față de Grigore Plagamat, dar nu numai, e un *ales* – motiv central în proza tupaniană – prilej de fructificare a unor elemente biografice concrete. Astfel, Tâmba, satul natal al scriitorului e proiectat în textul basmic al lumii. Copil fiind, Miru Rozeta a cunoscut o femeie stranie, Antoaneta, care nu se ferește, precum ceilalți, de țâncul suspect de o boală incurabilă. Ea e prima femeie pe care o vede goală și executând mișcări obscene la comanda unor cuțitari ascunși în spatele unor tușuri. O relație stranie se stabilește între această femeie și băiețelul care se născuse exact în ziua în care ea se

cununase. Ea îl inițiasse în amorul trupesc și se stinsese din viață nouă ani mai târziu de boala care făcea ravagii în ținut. Inițierea erotică echivalase cu un transfer capital de vitalitate, poate chiar de sănătate, născându-l încă o dată, de data asta ca pe „un etern damnat la victorie” oricâte obstacole i se vor ivi în cale de aici înainte. Unul din principiile sănătoase după care se ghidează acest personaj e și acela de a nu lovi niciodată într-un dușman căzută sau pe cale de a se prăbuși, șansa ridicării din mocirla morală sau din propria ură meritând-o fiecare în fața lui Dumnezeu. O iertătoare în spiritul vizionarului care va salva planeta de la un cataclism mai mult decât sigur e și ziarista Gilda Tudor, un exemplu de lumină umană și de justițiaritate într-o lume care colcăie de afaceri veroase și de egoisme feroce, plină de foști securiști care și-au transferat avuturile naționale în propriile conturi din țară (Marconia) ori din străinătate (Corecia).

Radiografia tranziției e nemiloasă și exhaustivă, autorul vorbind neobosit de reciclarea nostalgicilor, de polarizarea economiei, de hemoragia de forță de muncă și inteligență marconiană pe alte meleaguri, de intimidări politice, de terorism, de răpiri și sechestrări simulate, de implicarea femeilor fatale în racolarea spionilor ori în sucirea capului marilor magnați, despre afacerile necurate camuflate sub firma de fațadă a unor instituții cu rol caritabil, despre traficul de memorie ori cel de organe sau carne vie, planeta fiind împânzită de rețele mafioate care exploatează cu profit credulitatea celor ce și-au pierdut toate reperele ca și pe a celor ce nu s-ar da în lături nici de a semna un pact cu diavolul spre a se îmbogăți peste noapte ori a accede la putere, maelström globalizării facilitând toate fărâdelegile în procesul aparent haotic de trecere sub influența bolșevicilor, sub a gardienilor care vor să dețină controlul asupra tuturor conflictelor de pe glob. Mijloacele de manipulare a mulțimilor și a națiunilor mici cum e a Marconiei s-au rafinat, conducătorii manifestând toleranță, carismă, concesivitate, implicare în problemele supușilor cum ar fi răpirile de ziariști marconieni de către arabi.

Transfugilor, ca și exilaților din Marconia ori de pretutindeni, li se amintește neîncetat că trăiesc după legile junglei mereu mai presus decât ei, cei mai slabi fiind devorați, mai devreme sau mai târziu, de cei mai puternici, paginile în care lei și leopardii sfâșie puii de impala sau antilopele fiind într-un totu semnificative în acest sens.

Aducerea în discuție a dosarelor întocmite de fosta poliție politică e un bun prilej de a emite noi ipoteze, mereu dincolo de simțul comun vendelist: cunoașterea, de pildă, a conținutului acestor dosare din arhivele nemuritoarei securități ori direct din groapa de gunoi de la Verevoiești (autorul n-a schimbat decât o literă!) poate viza obiective la fel de viclene și de oculte ale puterii și anume generalizarea culpabilizării, exacerbarea orgoliului unor vanitoși pe care altminteri i-ar fi păscut anonimatul cel mai superlativ posibil, conștientizarea șanseii de textualizare a unor inși cum nu se poate mai anodini mergând până acolo că unii își întocmesc singuri astfel de note informative și jubilează că astfel se află într-o lumină mai avantajoasă decât a altora. Iar guvernele cad nu datorită programelor lor vizionare, ci ca urmare a bătăliilor dintre servicii ce folosesc drept arme de șantaj celebrele dosare pe care unii le-au păstrat și le păstrează încă precum Cetățeanul Turmentat scrisorica de amor a becherului distrat.

Meditația asupra presei, ca a patra putere în stat, asupra rolului ziaristului providențial în trezirea și direcționarea conștiințelor, în impunerea valorilor naționale reale, în diagnosticarea la timp a nocivităților sociale inoculate

de diabolice forțe manipulante care doar așa își consolidează supremația constituie una din valențele de rezistență ale unei cărți de puternică atitudine civică. Foștii nostalgici nu pot renunța la trecutul lor pentru că astfel n-ar mai exista și nici puterea de a o mai lua de la capăt nu au, poate nici timp fizic, de aceea preferă un viitor grefat pe „realizările” roșii de până mai ieri și în numele cărora inițiază opere de binefacere la umbra cărora își desăvârșesc mârșăviile pe care ziariștii rebeli ca Dan Nemțeanu ori Gilda Tudor le vor da în vileag în emisiuni ori articole de răsunet.

Trilogia **Batalioane invizibile** e, ca toată opera în proză, publicistica și dramaturgia lui Marius Tupan, o responsabilă și încrâncenată meditație despre marile probleme ale lumii contemporane: destin, noroc, reușită, eșec, ambiție, dezertare, loialitate, trădare, competiție, apatie, hărăzire, justițiaritate, indiferență, curaj, teamă, cameleonism, vertebralitate morală, egoism, altruism, suficiență, scrupulozitate, impostură, misiune divină, îngenunchere, mântuire, capitulare, libertate și nădejde tainică a omului de a-și comuta condiția de cârtiță la care îl condamnă societatea cu cea de vultur a cărei menire e să spintece țările albastre.

Cele două trilogii ale lui Marius Tupan constituie, neîndoielnic, o performanță într-o literatură în care asemenea întocmiri prozastice maratonice pot fi numărate pe degete. Iar în ceea ce privește devansarea istoriei de care se ocupă în cărțile sale se pare că autorul în discuție nu are nici un fel de concurent, așa-zisa detașare de evenimente, de care s-a făcut atâta caz, fiind escaladată și chiar sfidată cu aplomb.

VICTOR STOLERU

Liviu Grăsoiu: *Emil Giurgiuca sub povara vremurilor*

La împlinirea centenarului nașterii poetului, traducătorului și profesorului Emil Giurgiuca, la Editura Vestala, în ultima decadă a anului 2006, a fost publicată o primă și erudită monografie, **Emil Giurgiuca sub povara vremurilor**, datorată neobositului cercetător literar dr. Liviu Grăsoiu.

Cartea cuprinde șapte secvențe, după cum urmează: I. *Argument*; II. *O viață sub povara vremurilor*; III. *Un foc de flăcări albe*; IV. *Adenda*; V. *Repere critice*; VI. *Bibliografie critică*; VII. *În loc de încheiere*.

În *Argument*, autorul studiului monografic explică în nuce suita de argumente privind scrierea sa: „Emil Giurgiuca s-a manifestat ca un scriitor distins, rezistent la intemperiiile istoriei, a cărui coloană vertebrală nu cunoștea decât poziția verticală, nu și unghiurile mai mult ori mai puțin ascuțite. A avut fibră și vocație de lider al generației, a strâns lângă sine nume care, în anii '30-'40, nu însemnau nimic, dar dădeau statornicie și culoare poeziei transilvănene”.

Este cel care a înființat revista *Abecedar* și o editură, la Sighișoara, în istoria literară românească, un patriot exemplar, punându-și talentul în relațiile de prietenie româno-maghiare, materializate prin excelente traduceri din Petöfi, Ady Endre, Jozsef Attila etc.

S-a manifestat ca un om al școlii, un profesor de vocație de limba și literatura română, confirmat prin foștii elevi deveniți nume prestigioase ale intelectualității actuale.

Drumul vieții și creației lui Emil Giurgiuca este minuțios prezentat de către cercetător, urmărindu-l din momentul nașterii lui (27 decembrie 1906), la Diviciorii Mari, în județul Cluj, în casa preotului ortodox Ioan Giurgiuca și al Pelaghiei, până la decesul său (3 martie 1992), la vârsta de 86 de ani.

Copilăria și-a petrecut-o în satul natal în spiritul respectului față de valorile naționale, atât culturale, cu accent pe folclor, cât și religioase. Urmează, la Gherla, școala primară, și apoi, liceul de limbă maghiară; studiile superioare, la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, unde a legat prietenii trainice cu literații Emil Botta și Al. Dima. Tot în această perioadă, luăm cunoștință de primele sale încercări literare pe care le va publica în revista *Datina* din Tr. Severin și *Universul literar*, prin 1926. A fost, în continuare, după absolvirea facultății, profesor de liceu în localitățile Uioara, Brad,

Turda, Cluj și București, unde a vădit calități de animator cultural, fapt rămas pregnant în posteritate.

Anii 1932-1933 sunt importanți în biografia scriitorului, când, împreună cu G. Boldea, scoate revista *Abecedar*, care, prin format, imita *Biletele de papagal* argheziene, în care avea să publice un amplu editorial pentru scriitorii Ardealului, text care, mai târziu, va prefăța culegerea **Transilvania în poezia românească**.

În răstimpul 1936-1939 este profesor la Liceul de băieți „Principele Nicolae”, din Sighișoara, unde îl întâlnește pe faimosul editor Miron Neagu publicând placheta de debut a lui Mihai Beniuc **Cântece de pierzanie** și volumul memorialistic al lui Ion Vlasiu, **Am plecat din sat**.

În 1938, debutează editorial cu **Anotimpuri**, carte care s-a bucurat de o primire excelentă în epocă, fiind unul din cele mai bune volume de poezie apărute în acea perioadă. Laurențiu Fulga spune într-o recenzie a cărții: „Dl. Emil Giurgiuca sosește tânăr și înprospătat de energetica speculațiilor sufletești cu volumul său **Anotimpuri**”.

În 1940 tipărește antologia **Poeți tineri ardeleni**, ca o replică la cea din 1934 întocmită de Z. Stancu, carte potrivită, după opinia lui Perpessicius, contribuției tuturor zonelor și ținuturilor transilvane.

Anii 1940-1944, ai Dictatului de la Viena, îi consideră drept cea mai dureroasă perioadă din viață. Sunt anii în care se stabilește la București, fiind un dascăl bine apreciat, un împătimit apărător al drepturilor românilor din Transilvania.

În 1943 publică volumul de poezii **Dincolo de pădure**, pe linia capacităților de interiorizare ale liricii din Ardeal, volum considerat de asemenea, ca un succes liric. În anul respectiv avea să apară volumul antologic **Transilvania în poezia românească**, considerat a fi una dintre cele mai solide și inspirate realizări literare din epocă. În 1947 traduce și tipărește o Culegere din lirica maghiară, apreciată în epocă de către confrății maghiari.

În 1964 revine în scena vieții literare cu placheta **Poemele verii**, salută de către Ov. S. Crohmălniceanu, în nr. 28 al *Gazetei literare*. **Poemele verii** sunt „cântecele anotimpului mult visat și așteptat cu înfrigurare... Pastelurile comunică senzația unui univers care se alcătuiește mereu sub ochii noștri prin tumultul măreț al verii.”

În anii 1964-1965, Emil Giurgiuca susține rubrica „Poșta redacției” de la *Gazeta literară*, beneficiind de încrederea lui tineri poeți precum George Pruteanu și Dan Mutașcu.

În 1965 primește titlul de „profesor emerit” și numirea ca redactor șef al revistei de educație scoasă de Ministerul Învățământului, *Colocvii*, care-și propunea a dezbate o serie de teme cu caracter umanist din discipline ca: sociologie, psihologie, lingvistică, pedagogie, mai cu seamă. De altfel, între colaboratori erau specialiști ai domeniilor menționate.

În 1967 tipărește cartea de versuri **Cântece de țară**, unde se evită tonul lozincard curent în acea perioadă de timp.

În 1968 îi apare, la fosta Editură a Tineretului, o **Antologie** cu prefăța scriitorului Dragoș Vrâncianu și cu portretul lui Catul Bogdan; este ales ca membru în Comitetul Uniunii Scriitorilor. Poetul duce o existență caracteristică acelor creatori care n-au aderat slugarnic la politica totalitară ceaușistă, dovedită de revistele unde semna și emisiunile radiodifuziunii; era anul când primea de la Emil Cioran, scrierea **Le mauvais demiurge**, ca semn al unei mai vechi amicții.

În 1972 tipărește, la Editura Eminescu, volumul **Semne pe scut**, socotit de către comentatorii literari din epocă punctul cel mai înalt al artei sale, ca „un loc stabil și privilegiat”; este prezent în diverse antologii ca **Efigiile naturii** (1971) sau în **Țara poezilor** (1971); este invitat a citi la Radiodifuziunea Română, la emisiunile „Scriitori la microfon” sau „Revista literară radio”.

În 1989, în colecția de mare tiraj și rezonanță pentru public, **Poeți români contemporani**, apare ediția de autor a lui Emil Giurgiucă intitulată **Poeze**, cu comentarii pozitive în presa literară care au subliniat originalitatea discursului poetic al unui literat de o demnitate exemplară subliniată de către Mircea Zăciu: „Cartea e un dar, azi, când puținul ce apare e de o calitate îndoielnică... Puteți fi mulțumit că ați jucat un rol major în mișcarea literară transilvăneană interbelică și că lirica Dv. n-a slăbit în vigoare în anii senectuții”.

A decedat la 3 martie 1992, la București, și a fost înhumat în curtea bisericii din Diviciorii Mari, satul natal unde copilărise feciorul de preot.

A avut parte de gesturi care i-au cinstit memoria, fie de Radiodifuziune, fie de Muzeul Literaturii Române, fie de Consiliul local al municipiului Brad.

Urmează în monografie capitolul de exegeză *Un joc de flăcări albe*, unde exegetul, cu minuție de bijutier, comentează aspectele particulare ale poeziei bardului de la Brad.

Se evidențiază specificul liricii sale de la poezia din **Anotimpuri** până la poemele din **Semne pe scut** (1972), unde asociază sinceritatea liricii transilvănene, solidaritatea activă cu țara, sentimentul istoriei cu vibrațiile solare ale unui senzitiv delicat.

Există și implicații panice care-l apropie de Lucian Blaga. De asemenea, el ne-a dat o poezie de notații cu priveliști câmpenești și cu atmosferă bucolică. Elementele chtonice, specifice, în genere, liricii sale, sunt pătrunzător vizibile, mai cu seamă în contopirea cu sevele pământului: „Mă răstrâng în zări precum copacii-n rădăcini”, dar în aceeași poezie apare și influența dialectală: „aerul e oarzan ca un măr”.

Versurile din placheta **Dincolo de pădure** (1943) – notei bucolice îi ia locul timbrul elegiac cu rezonanțe personale (*Ad amicum, iubire, în memoriam*) sau o lirică a durerilor naționale, deosebită uneori prin accentele vizionare și dramatismul solar „în genul cântecului de jale popular” (*Pe curtea lui Verde Împărat*).

În *Adenda*, criticul Liviu Grăsoiu dă la iveală fragmente semnificative din variatele prefețe la publicațiile scoase de poetul ardelean și de asemenea din volumele de versuri.

Autorul cărții monografice are grijă de a selecta din referințele critice apărute cu ocazia tipăririi cărților de poezie în publicistica interbelică sau în cea postbelică.

În ultimul capitol al volumului, *În loc de încheiere*, se evidențiază concluziile judicioase ale cărții, care se degajează din biografia și bibliografia autorului cărții **Anotimpuri**, un exemplu de demnitate, un om ieșit în afara timpului.

Studiul monografic, **Emil Giurgiucă sub povara vremurilor**, sugerează major semnificațiile unei creații literare aparținând unui scriitor din Ardeal, așa cum au fost în perioada interbelică și în cea postbelică a veacului trecut.

Indubitabil, cercetarea monografică a lui Liviu Grăsoiu este astăzi utilă nu numai lumii interesate de beletristică, ci în genere, publicului larg din România, impunându-se prin autoritate culturală și probitate științifică.

Impenetrabila mască de fier a *Prințului captiv*

Poetul Arthur Porumboiu impresionează publicul cititor fidel scriind în ultima vreme o „istorie” a sa proiectată în versuri și autodenumindu-se inspirat *Prințul captiv*. Biograficele meditații lirice se constituie în două mari părți sau cicluri de poeme, primul fiind chiar *Prințul captiv*, iar cel secund intitulându-se *Neobosita căutare*. Ne propunem să investigăm critic numai partea întâi pornind de la enigma cuprinsă în oximoronul titlului.

Tentația de a-și istoriografia existența de pe când era «tânăr și cu ochii în febre», «apărându-se cu floarea de măceș» transpare din arta sa poetică „Înger în secolul de beton”. După alt text programatic, „Un cor de vulturi”, rangul princiar luat nu presupune oricând păstrarea unei măști torturante; căci adevărata coroană nu poate fi luată nici de «Neiertătoarea» (uitarea operei): «Un cor de vulturi împrejuru-mi/ strălucea ca o coroană,/ și n-a putut Neiertătoarea/ prin el să-și taie o fisură./ Fiecare vultur – văpaie – / fragila-mi făptură apărând/ cum semințele/ fertilul pământ.». Părerile de rău reapar în viața fiecărui scriitor remarcabil, mahnit de dispariția în ultima vreme a «coroanei de foc» (aurei de poet), ca și a «vulturilor» poetului – orizontul de așteptare din partea categoriei mult mai largi de cititori.

Poemul „Așteptare” arată ceea ce n-a observat nici un critic până acum: cordonul ombilical textual ce trebuie tăiat nu-i simpla decriptare a titlului, a temei și a simbolurilor poetice din *Prințul captiv* (2006), ci preferința de a lua ca sursă de inspirație ecranizarea romanului *Mască de fier* – «Simt în fibre cum toarnă/ Cineva metal,/ și-ncet îngheață/ zămbetul/ și nu se mai face,/ nu se mai face dimineață!». Divinul conlucrează precum un suflu inspirator la generarea multor alte poezii; chiar dialogul imaginar cu „Cineva,/ care, cu entuziasm frenetic,/ îți va bate cuie în palme/ și-ți va smulge/ imaginile protectoare» („Discurs prozaic despre o posibilă fericire”) sau alegorica ciocnire de «Moartea în alb» („Patinatoarea albă”) constituie semne ale elecției pentru «a împlini fericita lucrare», grație damării, grație evadării simbolice.

Idealul autorului, vis-à-vis de impactul actual generat de seducțiile creațiilor poetice, mi-a fost transmis personal dintr-un gest simplu, din lovitura de maestru a floretei sale persuasive, și eu n-am fandat deloc

– atunci când mi-a dăruit volumul la care țin mult. Mi-a anihilat rezervele și orice comentarii, m-a captivat și m-a delegat în fața celor ce așteptau un nou eseu critic despre această carte. Printr-o dedicație: „[...] cu rugămintea să citească poezia și nu autorul.” Mai jos, legat de sarcina mea de a fi un interpret cât mai exact al mesajului intextuat prin captivanta „istorie” a unui „prinț” liric elector al Pontului Euxin – cum romantic ni se propune Arthur Porumboiu – a mai adăugat : „*Prințul captiv* îi va dicta cum să scrie, astfel că eu nu-i poruncesc să mă laude... Numai *Poezia* are dreptul să hotărască!”.

Plăcerea imensă a acestui creator stărnită de poezia ce i-a «dictat» în 1974 auralul volum intitulat *Domnule copil*, acel entuziasm de a-și exprima direct experiența acumulată par ambele firești. Dovadă stau zecile de cărți elaborate până acum. Spun ceva despre titanica întreprindere.

Pretenția poetului este a i se aprecia franchețea sa de boem incurabil pus pe glume, chiar și acum, când îl surprindem vorbind oracular, ca în poemul „Instantaneu” despre prefigurarea obiectului poetic: «Un Țipăt alb/ lovea cu aripile în ciment./ Trandafiru-și retrăgea/ mireasma-n apărare./ Copilul ducea o sticlă cu lapte,/ și-o adolescentă-și zvâcnea sânii-n soare.».

Slujirea poeziei presupune la A. Porumboiu o finețe, o migală în orice moment al sacerdoțiului liber asumat. Acest fapt reiese văzând antetul de autor și titlu – caligrafiate cât mai sus în prima dintre coperțile ultimului său volum. Numele său ajunge sudat cu titlul acestei tainice opere, așa că deducem suprapunerea celor două sintagme, deci a persoanei civile și literare de acel calificativ metaforic al ei (titlul de noblețe oximoronic «prinț captiv»). Este aceasta un testament sau un apel la *incipit vita nova*?

Avem ocazia rară a invitării la ospățul de cuvinte și de imagini ale vieții de scriitor. Eul liric, asistând din temnița scripturală la devorarea bucatelor spirituale («imaginilor»), se pretinde, ca-ntotdeauna, foarte introspectiv, autoironic și interogativ, ca în „Amintirea claustrării”: «Pe pelicula/ Memo-rii/ cu-nversurare și ură,/ Cineva îmi fixează/ mereu/ aceeași imagine./ eu întinzând palmele/ și lovind/ numai pereți de gheață.».

Din «vâlvătaia» abia calmată a «imaginilor tocite ca niște tunici», poetului îi apar în fața ochilor «părinții/ smulși de-o forță nevăzută» – adică din cauza unor denunțuri vindicative de tip stalinist sau dejist – «și duși prin canale cu pereții de gheață.» Urmărind atent poemele din care am citat, „Gândindu-mă la vârsta a treia” și „Forța nevăzută” observăm, în cadrul discursivității autoconfesive, cum tonul elegiac va fi brusc reprimat, deseori după tehnica suspendării ideii de la poetul-jurist albatrosist Mihail Crama («Oh! neputința acută/ când mâna ta spre mâinile lor/ nu se poate duce; și Forța-i înhață,/ amestecându-le fibrele ca-ntr-un malaxor.»; «Și neputința de a mai fi/ în vâlvătaia ce-nvingea moartea/ printr-un simplu surâs»).

La Arthur Porumboiu întâlnim un discurs liric al protestului interior. În versurile cu aspecte neoexpresionist-manieriste, A. Porumboiu parcă s-ar lua la întrecere cu vizlunile magice enunțate destul de eliptic – mărci stilistice ale poetei Valeria Manta Tăicuțu (volumul *Regatul baroc*, Ed. Timpul, 2006). Poetul folosește artificialul decor și alegoriile barochiste ale «colii», «lupilor», «fricii»: «Zăpadă pe crengile pomilor/ urme de lup/ pe coala imaculată/ și sufletele noastre/ reîntorcându-se/ la începuturi./ Sângele-ncărcându-se/ de puritate,/ și ascultând/ cum gurile lupilor/ sparg clipele inocente;/ totuși frica/ neîndrăznind/ să ne rupă./ Lângă focuri,/ laolaltă cu zeii/ bucurându-ne de clipa/ ce ni se dăruie».

Lăsând o multitudine de ecouri tragice, eul liric clamează c-ar vrea să ajungă în tărâmul de dincolo – insula Leuke (a fericitilor) – în laconicele poeme „Dionisiacă” («Fructe cărnoase/ dulce/ picurându-mi/ nectarul în sânge»), „Spațiul magic” («Albul chemându-mă/ acolo, unde/ e numai liniște, liniște.../ Acolo unde sufletul meu/ poate **vorbi**/ cu pomii/ și lupii tineri»), „Bătrânii” («Bătrânii dorm,/ și astfel intră mai mult în pământ – / un sorb uriaș îi trage acolo./ Ah! și toate bărcile de salvare/ sunt putrede!// Și eu – / un ghem de țipete,/ de țipete).

„Taaroa” este un alt poem construit pe sugestia căderii de rouă dis de dimineață, «în circuitul țărâni» căutate de bagheta unui mag fântânar.

Acest text poetic multivalent seamănă *Cărții de nisip* a lui Borges, axându-se pe asonanțe, pe repetiția cuvintelor «acolo» și «Taaroa», indică spațiul intermundan personificat care «nu ne poate vorbi». Loc eternizant încă interzis, un dincolo absorbant ca un ochi așezat suprarealist la pândă: «în seva pomilor/ și în palmele ce-aduc roua», «s-a ascuns în rădăcini/ să ne poată privi,/ iar noi nu-i vedem chipul.» Explicația din motto și finalul poemului scot în evidență, ca dintr-un nivel arheologic încă necercetat, intertextul: «după un motiv din „Mitul Creațiunii”»; «Taaroa, Taaroa/ aducându-ne ambrozia și roua/ în dimineața când strălucește nisipul,/ și pe mal de ocean/ vânează/ **Căinele asirian.**»

Lectura tabulară ne permite să surprindem straturi disjunctive de semnificații în „Moment”, aerul nocturn fiind compartimentat pe straturile în stare solidă ale stărilor poetice: «În aerul greu,/ material,/ emoțiile/ și sentimentele/ se stratifică/ așteptând înțelegătoare – / ce?». Efectele venirii inspirației, din „Autoportret”, ar fi, în aceeași grilă de lectură, repetări ale luminării genunii primordiale; iată cum se reduc în intensitate flash-urile acțiunii demiurgice: «Sculptor/ în marmura sudorii – / nicio secundă de lumină/ nu ți-a fost dată/ fără așteptare.»

Autorul *Prințului captiv* revine însă în multe poeme la starea poetică angoasantă, la continuarea pe filiera labișiană a *Luptei cu inerția* și la *surâsul jebeleanian* de explozii temperamentale (implozii interioare de acuze sociale). În „Lupta sângelui cu timpul”, neretorizând excesiv, dar clocotind de nerăbdarea ghicirii sorții sale de claustrare princiară, A. Porumboiu își va introspecta până și închipuirile mitice despre constelații, despre mecanica deplasării pe boltă a urseilor, a sateliților – descoperiți și în propriul aparat circulator; chiro-mantul citește-n liniile vectoriale ale palmei: «[...] bucuria anilor fericiți/ nu-și mai găsește mătăsoasa palmă,/ ci pândesc vârtejuri magnetice/ (ca în jurul planetelor solare)/ și sângele acolo vibrează spasmodic,/ iar năclăitoarea,/ cînica absurditate/ netezește totul.». Măturile inimii apar în perechea de atrii și-n cea de ventricolele textuale cât cuprinde un „Patrolater cenușiu”. Poezia zace aici încinerată «o perioadă de nisip», iar devenirea ființială este evocată de către «un scrib nevăzut».

Absurdul și grotescul ating la Arthur Porumboiu limite înimaginabile, dar sub auspiciile regizării unei farse făcute de autor sieși. În „Bunul Paznic” avem surpriza autentificării textualismului unui harakiri de interior sufletesc, de fapt nemutilant prin diseminarea afectelor: «Ce-ți trebuie ție zâmbet? mi-a zis Paznicul,/ și l-a ras cu o foaie de glaspapir./ O rană roșie a rămas acolo – / să strălucească precum o medalie în soare./ Ce-ți trebuie ție Dragoste?/ Și mi-a extras toate sentimentele, împrăștiindu-le: „Duceți-vă-n piatră, în fier./ Duceți-vă în fântâni de sare !/ Și am rămas ca un tunel/ unde căldura este

oprită la intrare!». În „Revelația”, fiorul thanatic face să se imprime în pliurile textuale «lăcrimile prietenilor», ca din verificarea expresiei fețelor (sufletelor) întâlnite să reiasă imediat «fericita mască de aur». De la anamneza recunoașterii de către subiectul liric în toți semenii a chipului arhetipal divin provine însuși titlul volumului, miza, strategia, comunicativitatea reprimată în exterior, introvertirea *Prințului captiv*.

Motivul sapiențial al șarpelui capătă valoarea unei anticipări a probei morții în poemul „Noaptea”. Eul liric se întreabă oniric «e Neliniștea?/ E chiar aspra palmă a ei? [...] gerul mă cercetează/ ca un geolog roca nouă./ Șarpele nu stă o clipă în loc; de lăcomia luminii rupe-n pereți căutând... ». Prea simplist este finalul evocării în «imagini» a copilăriei, care oricum nu poate să securizeze corpul uman de boli și de moarte. Funcționează drept concluzie la viziunea mioritică asupra morții din „Noaptea” chiar unele scurte meditații thanatice, epitafurile-testamente lirice, de exemplu versurile din „Poate va înflori”: «În tăcerea verde/ poate va înflori o speranță,/ ce-mi va fi steag;/ iar de nu, mă voi întoarce/ cuprins de-o liniștită îngândurare/ în necunoscutele/ tipare.» Finalul-i deschis, pentru că metafora finală poate trimite spre un eshaton filosofic sau religios, materialist-ateu sau panteistic.

Volumul *Prințul captiv* se prezintă în condiții grafice impecabile, se citește relativ repede, dacă nu sesizăm, la o lecturare neglijentă, strădania autorului de a fi prelucrat magic masca de fier a omului erei postmoderne într-o «co-roană de foc» aurită, datorită puterii fabricării unui vis faustian de prelungire și în nemurire a osândei princiare a poetului.

ADINA CIUGUREANU

From Domestic Conformism to Radical Feminism: the Case of Adrienne Rich (I)

[...]

Aunt Jennifer's fingers fluttering through her wool
Find even the ivory needle hard to pull.
The massive weight of Uncle's wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.

("Aunt Jennifer's Tigers" – 1951)

[...]

Well, that's finished. The woman who cherished
her suffering is dead. I am her descendant.
I love the scar-tissue she handed on to me,
but I want to go from here with you
fighting the temptation to make a career of pain.

("Sonnet VIII" – 1976)

Between "Aunt Jennifer's Tigers," which Adrienne Rich published in 1951 when she was 21 in her first volume of poems (*A Change of World*) and "Sonnet VIII," published in *The Dream of a Common Language*, twenty-seven years later, 1978, the poet has lived through various stages from being a dutiful wife and mother with great talent for poetry in a conservative family to becoming a renowned poet, but also a radical feminist and a lesbian. Compared to the literary destinies of Elizabeth Bishop and Marianne Moore, whose private lives were always kept secret and who managed well to stifle the complexity of feelings of their personal relationship behind an intellectual kind of poetry and behind masks as poetic strategies, Adrienne Rich's career and identity as a poet was marked by boundary crossings and radical shifts.

Rich's outspokenness regarding her feminist views and sexual preferences may well be the effect of the emancipatory attitudes and

liberation policies in North-America in the sixties. If the return of the war heroes and the home policies of re-establishing family values in the late forties and early fifties led to a renewed focus on the unity of the family and joy of motherhood with the husband as the bread-winner and the wife concerned principally with chores and child rearing, the growing awareness of the existence of the 'self' and the 'other', of 'sameness' and 'difference' in the sixties led to the emergence of the concept of 'identity' as compulsory class, gender and race component. The search for one's self and for one's place in a world still tormented by violent changes, a world described as too conformist in preserving certain patriarchal values, became a window of opportunities for the American intellectual in the sixties to express his/her true self and to call into question the foundational truths based on commonly accepted social, political, racial and gender premises. The act of re-vising patriarchal truths was in most cases accompanied by acts of discovery, re-imagining and re-construction of individual selfhood in relation to family, class, ethnic communities and/or gender identity.

In her seminal essay, *"When We Dead Awaken": Writing as Re-Vision* (1971), Adrienne Rich invites women to re-vise literature with the fresh eye of the feminist whose critique is concerned mainly with the patriarchal use of language that "has trapped us" "to imagine ourselves" in the very act of naming which "has been till now a male prerogative." In the process of liberating themselves, Rich argues, women may "begin to see and name – and therefore live – afresh."¹ Naming, implying a 'voice,' and 'silence', its counterpart, are the two concepts that should become essential in the process of revision and re-imagining the female self, whether lesbian or not. Looking back, with this fresh perspective, at her own writing, Rich herself notices that in her early poetry she was trapped in patriarchal conformism and male imaginary and that her naming of things left un-named her real feelings and impulses.

In *"Aunt Jennifer's Tigers,"* for example, Rich hides behind a 'mask' (the Aunt) to express in a language gendered as male what was quite striking at the time: the stifling limits of marriage as an institution for a creative woman (*"The massive weight of Uncle's wedding band / Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand."*). Sadly, the "convention and propriety" which imprisons Aunt Jennifer when alive still haunt her as fear and terror after she dies: *"When Aunt is dead, her terrified hands will lie / Still ringed with ordeals she was mastered by."* In her own analysis of the poem, Rich gives these lines a personal reading which the male poets and critics at the time of the text's publication could not possibly imagine. Nor was Rich aware at that time that she was trespassing, she was unconsciously crossing the border between patriarchal conformism and feminist non-conformism, a crossing over which was to swallow her up completely later. To early Rich, Aunt Jennifer looked as a persona, "distanced by the formalism of the poem, by its objective, observant tone" (*"When We Dead,"* 17); to late Rich, she is expressing the fears and terror of a girl split between the conventional and the unconventional. To W.H. Auden, the poet and critic who prefaced the volume, all the poems contained in it, including this one, are "neatly and modestly dressed, speak quietly but do not mumble, respect their elders but are not cowed by them, and do not tell fibs."² Auden also assures the reader that Rich is not self-seeking and praises her versification and "her intuitive grasp of much subtler and more difficult matters like proportion, consistency of diction and tone."³

Rich was thus perceived in the early fifties as a conformist poet trying to find a comfortable place for herself in mainstream literature. Rich's careful control on the form of her poems, her use of personae and her mastery of rhyme were mere strategies, which, as she confesses in 1971, were "like asbestos gloves" that allowed her "to handle materials" she "couldn't pick up bare-handed." ("When We Dead," 18). In other words, Rich's conformism in her early poetry is actually only at the level of form and consists in obeying the requirements of fixed patterns of poetry such as rhyme, rhythm, and proper language, materials which she artificially handled with gloved hands.

Yet, haunted by "convention and propriety" ("When We Dead," 14), the two requirements she feels compelled to obey, and experiencing both wifehood and motherhood, Rich keeps silent about, or leaves un-named, her growing sexuality as difference and her revolt against the patriarchal world in which women and non-white races are marginalized. In all her poems published in *A Change of World* (1951), *The Diamond Cutters* (1955) and, especially, in *Snapshots of a Daughter in Law* (1963), Rich manages to hide the tumult of her unshared feelings and repressed identity shift behind metaphors that accept at least a double reading. Thus, in the early poem "Storm Warnings" (*A Change of World*) the reader is warned about the growing storms outside "in troubled regions," a syntagm which may be read both geographically and psychologically. The persona in the text takes refuge inside the house, shuts the windows, draws the curtains, and closes the door, struggling hard to hold the wind away from blowing through the keyhole. Living in the closed space of the house, a metaphor for conformity, may not be a viable solution for a "troubled" soul. In "Boundary," the self thinks of drawing a line "to bite the living world in two" (the world of men and that of women). "Ideal Landscape" (*The Diamond Cutters*) describes the self's boredom at the repetitiveness of the same ordinary events in "rooms of selfhood where we woke and lay / Watching today unfold like yesterday." Eliot's influence on Rich in her use of tone and atmosphere cannot go unnoticed here. In "Letter from the Land of Sinners" Rich speaks of "gates" that "are falling down, / And need not be replaced," while in "Snapshots of a Daughter-in-Law" (1958-1960) she imagines a chorus of voices that drive the persona crazy by telling her at times to be obedient and at other times to resist obedience and to revolt:

Banging the coffee-pot into the sink
she hears the angles chiding, and looks out
past the raked gardens to the sloppy sky.
Only a week since They said: *Have no patience.*

The next time it was: *Be insatiable.*
Then: *Save yourself; others you cannot save.*
Sometimes she's let the tapstream scald her arm,
a match burn to her thumbnail.

("Snapshots of a Daughter-in-Law," 2)

Torn between the propriety of behavior and feelings and the impropriety of her desires (her growing impulse to come out and express herself as a feminist and a lesbian), Rich writes in a notebook, in the late fifties, about the changes she feels taking place within herself:

Paralyzed by the sense that there exists a mesh of relationships – e.g., between my anger at the children, my sensual life, pacifism, sex (I mean sex in its broadest significance, not merely sexual desire) – an interconnectedness which, if I could see it, make it valid, would give me back myself, make it possible to function lucidly and passionately. Yet I grope in and out among these dark webs. ("When We Dead," 22)

If we were to give credit to Rich's confession that it was indeed written in the fifties, then the split between her restrained feelings in the poetry she published and the tormenting moments she was experiencing is really remarkable. One of the poems which may be read as illustrating her struggle to break from the conformism of the past and plunge into an unknown non-conformist future is "Prospective Immigrants Please Note," written in 1962 and included in the volume *Snapshots of a Daughter-in-Law*.

Either you will
go through this door
or you will not go through.

If you go through
there is always the risk
of remembering your name.

Things look at you doubly
and you must look back
and let them happen.

If you do not go through
it is possible
to live worthily

to maintain you attitudes
to hold your position
to die bravely

but much will blind you,
much will evade you,
at what cost who knows?

The door itself
makes no promises.
It is only a door.

The poem may be read as an address to "prospective immigrants" to show more caution when they decide to go through the door between the old continent and the new world or as a self-address as a prospective immigrant from the old, patriarchal world of conformity and well-established rules, in which "it is possible to live worthily," and "die bravely," to a new world, unknown, risky, unpromising, yet possibly rewarding. The 'door' that "makes no promises" is to be used once, as no return is possible; yet, it will unveil the unnamable, the unimaginable, which otherwise "will blind you" and "evade you." The "you"

in the text may be the 'other' as difference or as the other side of a complex, tormented 'self', but also the subconscious talking to consciousness. The open door will allow the consciousness to give in to the subconscious, the boundaries of patriarchy to be crossed, a new space to be reached in order to experience what Rich calls "released courage to name, to love each other, to share risk and grief and celebration." ("When We Dead," 28)

Going through the door – a border between the known and the unknown, between center and margin – means voicing the silence, and also living in honor and ceasing to lie. In Rich's 1975 essay *Women and Honor: Some Notes on Lying*, the poet equates silence, as opposed to naming, with dishonesty and dishonor observing that "Lying is done with words, and also with silence."⁴ By lying with silence, Rich means collaborating with patriarchy and accepting the existence of taboos in language, feelings and attitudes. This, of course, leads her to the conclusion that "the truth" or "a truth" does not exist and that "truth is not one thing, or even a system. It is an increasing complexity." ("Women and Honor," 32) Having lived half a lifetime in the lie of the denial of erotic feelings between women, Rich states that this "silence makes us all, to some degree, into liars." (36) These confessions may actually open a fresh reading of Rich's early poems: as "fibs," or as 'lies'. A revealing parallel may be drawn between Rich's description of the woman-liar in the essay and the themes, the obsessive feelings and the silences of her early poetry. Thus,

"The liar leads an existence of unutterable loneliness." (The theme of solitude is recurrent in Rich's early poems.)

"The liar is afraid." (Fear and terror are the feelings she expresses in most of her early poems.)

"She [the liar] is afraid that her own truths are not good enough." (The self/persona of her poems is split between the so-called essential truths of patriarchy and other truths that are always left unspoken or unnamed in a heterosexual society.)

"She [the liar] is afraid, not so much of prison guards or bosses, but of something unnamed within her." (The fear of being different and of not being able to resist this difference is overtly expressed in Rich's 1963 volume.)

"The liar fears the void."⁵ (The fear of the unknown is clearly revealed in "Snapshots...", "The Roofwalker," "Antinoüs: The Diaries," etc.)

To fight her fear of the unknown and to show her courage to explore the void, a more mature and determined Rich imagines in the title poem of the 1973 volume *Diving into the Wreck* a self (herself) diving into a wreck in the depths of the sea. The publication of this volume after Rich voiced her feelings and sexual preferences in *When We Dead Awaken* (1971) and after the publication of *The Will to Change* (1971), supports the view according to which the metaphors in this volume bear a direct reference to Rich's personal life and intellectual queries. From experiencing the disillusionments and failures caused by the very essence of the patriarchal world, tentatively explored through a self-imposed mask, Rich moves to exploring the woman's body, mind and soul in her relationship with other women. The title poem of the volume, for example, investigates the various valences of the metaphor "wreck" from its highly suggestive reference to Western culture to inferring the poet's past or woman's subconscious life. Thus, the watery submersion described in the

text may be seen as "an inversion of male ascents and conquests"⁶ and as a journey into the depth of the body or of the self's subconscious. Calling into question the well-known patriarchal myths, the self who uses words as "maps" finds a place in the primary life-engendering world of the sea where the mermaid and the merman are one. It is this oneness or primal wholeness or androgyny that "annuls dualities, distinctions and divisions."⁷

This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body
We circle silently
about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he

In such a place, where "the tensions of subject and object, mind and matter, male and female are dissolved,"⁸ one may discover a primordial space "where the spirit began", where light separates from darkness and earth from water, where mind is not divorced from body, nor is spirit from matter or self from society. This is a place with no names or silences; it is "a book of myths / in which / our names do not appear." Paradoxically, by the very act of naming the place, the self is aware of the completion of the journey and of the return to the world of words and silences in which experience is encoded in metaphor in order to be made known and shared. Encoding becomes essential in a world where everybody speaks "the oppressor's language" ("The Burning of Paper Instead of Children," 1968).

Transgressing the patriarchal world of conformity and uttering the silenced taboos with honesty, Rich finds herself (as a poet, a lesbian, and a feminist) on unstable grounds. Openly revealed, with the strength and energy of the explorer who finds new lands, the 'margin' on which she deliberately posits herself, has to be defined and entrusted with a voice. Yet, Rich argues, the language a woman speaks wherever she posits herself is still the oppressor's because it was established by the patriarchal society and is the only language spoken. Trying to bridge the gap between the center and the margin, to fill the cracks of the center imagined and constructed by patriarchy, a woman may retreat into what Rich names the "dream of a common language." Although Rich envisions the common language as a solution to create a common ground for women and men within the symbolic, the dream of common language may be a dangerous fantasy which may perpetuate the differences in society and create a self-imposed marginalization of women.⁹

The volume *The Dream of Common Language* (1978) explores the symbolic valences of silence and voice, rendering into language what Rich calls naming the unnamable and speaking the unspeakable. In this volume, Rich shifts from imagining the painful silences of other women (Marie Curie, Elvira Shatayev, Paula Becker, a woman dead in her forties) to confessing her own silences ("Power," "Transcendental Etude," "Cartographies of Silence," "Hunger"), and venturing to utter in all honesty what has gone unsaid in female same-sex relationships ("Twenty-one Love Poems"). Rich's love-poems are actually sonnets whose form Rich breaks, yet preserves the very essence of this kind of poetry: the love theme. Having crossed the bridge to non-conventionalism, Rich can now look back at her past and forward at an

unexplored future in which silence may be transformed, through poetry, in both language and action.

Though a few prominent queer critics of the eighties and nineties have rejected Rich's dream of crafting a "common language" by and for women and men alike, considering it a dangerous fantasy which may lead to a reductive, essentialist approach to the differences in women, Rich has claimed 'misunderstanding' and warned all her readers in a 1983 poem that

Everything we write
will be used against us
or against those we love.
These are the terms,
take them or leave them.

("North American Time" – 1983)

Rich's "dream of a common language" to cover the gaps and silences of the margin is not figured by other critics as a "homogeneous white woman's voice," but as "a multilayered conversation or chorus," a view which becomes evident in her 1983 volume, *Sources*, and in the 1982 essay, "Split at the Root: An Essay on Jewish Identity."¹⁰

A common language cannot be invented without a location in which it can be created and crafted. Interestingly, Rich's most common image for women's position in patriarchy is not the margin but the blurred edge of the border between mainstream and side-streams. In exploring the borders, one may find the truths she searches for. Rich's border image, therefore, "conjures up associative images of guides, maps, geography, location, travel, different cultures,"¹¹ which question the view of Rich's reductiveness and essentialism on the one hand, and reinforce her image of radical feminism as a continuing, though hard, journey, on the other. Rich's transgression does not seem to lead to a new kind of conformity, but to a continuous, arduous journey above and beyond the limits of conventionalism into a limitless unknown, which paradoxically exists to fill out and support the very meaning of conventionality.

References:

- Gaber, Linda, *Identity Poetics: Race, Class, and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*, New York: Columbia University Press, 2001
- Martin, Wendy, *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*, North Carolina: University of North Carolina Press, 1984
- Ostriker, Alicia, "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking," *Signs* 8, no. 1 (Autumn 1982)

Ratcliffe, Krista, *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: Virginia Woolf, Mary Daly, Adrienne Rich*, Carbondale, IL: Southern Illinois Press, 1996

Rich, Adrienne, *Arts of the Possible (Essays and Conversations)*, New York, London: W. W. Norton, 2002

¹ Adrienne Rich, *Arts of the Possible (Essays and Conversations)*, New York, London: W. W. Norton, 2002, p. 11. All further reference to this essay will be "When We Dead," followed by page number.

² W. H. Auden, "Preface" to *A Change of World*, cited by Wendy Martin in *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*, North Carolina: University of North Carolina Press, 1984, p. 175.

³ *Id.*

⁴ Adrienne Rich, "Women and Honor: Some Notes on Lying," in *Arts of the Possible*, *loc. cit.*, p. 31. All further reference to this essay will be "Women and Honor," followed by page number.

⁵ The quotes are from "Women and Honor," 36.

⁶ Alicia Ostriker, "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking," *Signs* 8, no. 1 (Autumn 1982): 72.

⁷ Wendy Martin, *op.cit.*, p. 190.

⁸ *Id.*

⁹ See Krista Ratcliffe, *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: Virginia Woolf, Mary Daly, Adrienne Rich*, Carbondale, IL: Southern Illinois Press, 1996, p. 122.

¹⁰ See Linda Gaber, *Identity Poetics: Race, Class, and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*, New York: Columbia University Press, 2001, p. 134 and ff. for a detailed analysis of Rich's feminist identity and its relation with the "dream of common language."

¹¹ Cf. Krista Ratcliff, *op. cit.*, p. 120.

Faust - repere literar-imagistice în opera lui Goethe

- fragment -

Definibil ca un scriitor total, Goethe a excelat în toate genurile pe care le-a abordat, existența și opera sa demonstrând în mod elocvent faptul că durează tocmai ceea ce se supune devenirii. Altfel spus, traseul său existențial, traseu spectaculos prin faptul că amprenta trecerii timpului se contopește cu dorința sa de a se ridica deasupra tranziției, se decantează în opere care au reușit să răscolească sensibilitatea unui sfârșit de secol nu doar în perimetrul culturii germane, ci la nivelul întregului spațiu european, Goethe fiind cel care a construit continuu, prin lucrările sale, un edificiu al cărui centru constă în căutarea sensurilor supreme ale existenței. Supranumit „ultimul uomo universale al lumii”, acest ilustru gânditor se distinge ca o personalitate cu multiple valențe spirituale, dar și ca un scriitor extrem de controversat, aspect datorat faptului că opera și viața sa se împletesc atât de strâns una cu cealaltă, încât se justifică ideea că viața sa a fost cea mai reușită operă din câte a creat Goethe. Plăcându-i să se autointituleze ca „incomensurabil”, autorul lui *Faust* ne apare, figurativ vorbind, ca plantă și ca floare, într-o totalitate de tip clasic, într-o unică organicitate complexă de armonii și contradicții, aspect surprins în mod plastic de Romain Rolland, cel care afirma că „Goethe a strâns în viața și opera sa nu doar un fluviu, ci toate fluviile revărsate de la numeroși versanți.”

Considerat ca reprezentând „totalitatea unui individ”, „omul rămas deplin de la începuturi și până la sfârșit”, „vizionar al lumii” sau ca fiind „cel mai mare egoist din câți au existat vreodată.”, Goethe reprezintă, înainte de toate, o provocare. Geniul său creator se remarcă atât în opere lirice, precum *Elegii romane* și *Cântece noi*, cât și în operele dramatice *Doctor Faust*, *Egmont*, *Clavigo*, *Prometheus*, *Götz von Berlichingen* (prima dramă germană modernă, deschizând calea teatrului istoric popular), ori în romanele *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, *Suferințele tânărului Werther* și *Hermann și Dorothea*. Atât experiența sa de viață și studiu în orașele Leipzig, Strassburg, Frankfurt și Weimar - unde va rămâne din

1780 până la sfârșitul vieții - cât și călătoriile sale¹, vor influența semnificativ personalitatea și opera sa.

Referitor la curentul literar în care Goethe se încadrează, cât și la călătoria sa în Italia, Friedrich Gundolf a distins trei mari perioade² în viața și creația literară a marelui om de cultură, operele sale putând fi integrate, din această perspectivă, în următoarele patru mari grupe:

- prima grupă de opere, corespunzând curentului „Sturm und Drang”³, grupă care cuprinde operele redactate anterior plecării în Italia și neavând nici o legătură cu aceasta, anume *Clavigo*, *Götz von Berlichingen* și *Suferințele tânărului Werther*;

- a doua grupă de opere, precum *Egmont* și *Ifigenia în Taurida* (aceasta din urmă aparținând inițial perioadei șederii la Weimar), lucrări concepute anterior plecării în Italia, dar prelucrate și terminate în cursul acestei călătorii;

- a treia, cuprinzând unele opere pre-italiene precum *Torquato Tasso*, *Wilhelm Meister*, *Prometheus* și *Mahomed*, lucrări prelucrate și continuate imediat după această călătorie;

- a patra grupă, cuprinzând operele ce „au rezultat în întregime în Italia”, fără a avea nici o legătură cu perioada anterioară de creație, anume *Elegiile romane* și *Apoteoza artistului*.

Cu alte cuvinte, putem afirma că ulterior plecării lui Goethe în Italia, în opera de maturitate a marelui scriitor s-a cristalizat curentul clasicist, înțeles ca întoarcere la idealul de viață al culturii și civilizației elene, aspect favorizat de contactul cu operele de artă și vestigiile antichității, fapt datorat interesului lui Goethe pentru mitologie și implicit, datorită preluării de către acesta a unui complex de simboluri pe care le-a utilizat apoi în *Faust*, în *Prometheus* și în *Mohamed*. Sau, așa cum însuși Goethe sintetiza într-un registru critic și constructiv atunci când și-a explicat travaliul reluării diverselor variante ale operelor sale: „Este o recapitulare a vieții și artei mele, iar nevoia aceasta de a-mi reajusta noua mea manieră în conformitate cu cea veche și a desăvârși acum ceea ce am început mai de mult, mă ajută să mă cunosc pe mine însumi, să-mi cunosc mai bine neputințele și virtuțile.”

Este însă foarte important să menționăm că, așa cum afirma și Wolfgang Menzel, în tot acest demers al reabordărilor „Goethe a plutit mereu cu orice curent, rămânând deasupra precum un dop de plută”, aspect care atestă faptul că această personalitate a culturii universale a fost, prin spiritul său, într-o completă armonie cu spiritul vremii sale.

Desigur, nu putem minimaliza rolul lui Johann Gottfried Herder⁴ în sfera gândirii lui Goethe, în cadrul configurării viziunii acestuia asupra realității, nu putem omite faptul că acesta a avut o influență considerabilă⁵ asupra marelui om de cultură, atât timp cât se poate demonstra că Goethe percepea lumea ca pe o imensă totalitate, în care fizicul și spiritualitatea sunt indivizibile. Concomitent, este incontestabil faptul că același Johann Gottfried Herder a trezit în Goethe interesul pentru opera lui Shakespeare și pentru poezia populară.

O altă influență remarcabilă a avut scriitorul Schiller, după întoarcerea lui Goethe la Weimar în 1788, perioadă în care s-a sedimentat o strânsă prietenie între cei doi, Schiller fiind acela care a reușit să-l reechilibreze sufletește, în condițiile în care Goethe fusese reprimat cu răceală de către conașionalii săi și era în situația de a suporta o atmosferă ostilă, atmosferă care se acutizase datorită căsătoriei lui cu modesta florăreasă Christiane Vulpius.

În sfârșit, tot la capitolul influențe îl putem menționa pe marele filozof și scriitor iluminist german Gotthold Ephraim Lessing.

Important este însă ca opera lui Goethe să fie analizată din perspectiva imaginii lumii, a imaginii devenirii umane, a imaginii omului și a imaginii vieții colective, având în vedere faptul că istoria nu depinde doar de viitorul omenirii, ci și de bogăția acumulată timp de secole. Doar așa vom putea recepta corect mesajele din *Faust*, acest mare mit al epocii moderne, mai ales că, în deceniul al doilea al secolului al XIX-lea, Goethe înțelegea, prin literatura universală, în primul rând literatura europeană, după ce trăise perioadele preromantismului și romantismului european cu sentimentul că reprezentau o mișcare europeană fără frontiere.

Referindu-ne în continuare la tragedia *Faust*, la această capodoperă a personalității goetheene, vom menționa faptul că ea constituie o sinteză a îndelungatei experiențe de viață și a evoluției artistice a omului și scriitorului Goethe. Desăvârșită pe parcursul a peste șase decenii, începând cu publicarea primei părți, *Urfaust*, în 1775 (cuprinzând, printre altele, *Căntecele lui Gretchen*, o iubită din tinerețe a autorului), această trilogie a fost finalizată prin publicarea celorlalte două părți, *Faust I* și *Faust II*, în 1808, respectiv 1832. Sursa principală de inspirație – și prima creație literară în care apare un personaj cu numele Faust, cu o identitate bine conturată – o constituie opera publicată de librarul Johann Spiess în 1587, *Istoria doctorului Johann Fausten*, mereu reeditată, de-a lungul deceniilor.

Totuși, pentru realizarea operei sale – și aceasta fiind adevărata sursă primordială a apariției personajului Faust – Spiess a utilizat multe date din biografia unei persoane reale, cu numele Georg Faust, persoană născută în orașelul german Knittlingen în 1480, într-o familie de condiție modestă. Susținut financiar de un unchi din Wittenberg, Faust va urma școala de teologie din Ingolstadt, după absolvire devenind student la universitatea din Heidelberg. Avid de cunoaștere, Faust va stabili, în anii ce au urmat, chiar legături cu marii învățați ai vremii, printre care Cornelius Agrippa și Paracelsus, dobândind astfel numeroase cunoștințe în domeniul teologiei, filosofiei, medicinei, astrologiei și matematicii. Un alt reper important în cadrul existenței acestui Georg Faust îl constituie faptul că există numeroase mărturii scrise legate de interesul lui pentru practicarea magiei, în special a necromanției, calitățile sale de magician interesându-l chiar pe Carol Quintul, regele Imperiului German. Moartea sa bruscă, în 1538, în Breisgau, a dus la credința – legată și de societatea și instituțiile vremii – că acest om ar fi semnat un pact cu diavolul, oferindu-și sufletul acestuia.

Cartea publicată de Johann Spiess a fost izvorul unor valoroase opere literare și a cunoscut numeroase prelucrări și interpretări⁶, tema literară a doctorului Faust fiind emblematică atât pentru Renaștere, cât și pentru Secolul Lumii. Astfel, dacă ar fi să luăm în considerație mesajul transmis de Christopher Marlowe⁷, Faust-ul renescentist este însetat de avere și putere – ceea ce anticipează spiritul capitalist – în timp ce Faustul iluminist este dornic de cunoașterea dezinteresată, ca o anticipație a comunismului utopic. Iată o dovadă în plus că literatura se situează, de cele mai multe ori, înaintea evenimentelor politice, sociale și istorice, având, din acest punct de vedere, un rol prospectiv.

Există însă și elemente care reprezintă în mod indubitabil legăturile dintre operele literare și epocile în care au fost scrise, fapt atestat de prezența unui materialism vulgar întrezărit în piesa lui Marlowe, spre deosebire de setea de cunoaștere specifică personajului goetheean. Acest aspect poate fi explicat prin contextul socio-economic complet diferit în care Goethe a creat *Faust*, epoca sa fiind una de afirmare a burgheziei și implicit, epoca de emancipare a rațiunii de sub tutela spiritualismului creștin. Din perspectiva anterior menționată putem continua analiza, afirmând că în piesa lui Christopher Marlowe există două tipuri de intelectual într-un singur personaj, Faust: pe de o parte, bătrânul doctor Faust, reprezentativ pentru intelectualul tradițional, prototip al elitei intelectuale și angajat în aventura cunoașterii doar pentru cunoașterea în sine – și, pe de altă parte – tânărul Faust, ca prototip al elitei puterii, antrenat în aceeași aventură a cunoașterii, însă doar pentru obținerea profitului. Și, dacă la bătrânul doctor Faust este vorba de căutări care sunt generate de o neliniște metafizică, la tânărul Faust motivul este doar căutarea formulei de a stăpâni lumea, dorința sa de cunoaștere nefiind cauza, ci efectul dorinței de posesiune, de stăpânire, idee în complet acord cu filosofia vremii. Din acest punct de vedere tânărul Faust apare ca o personalitate titanică, ca eroul care dorește răsturnarea unei ordini existente.

Dar „titanismul”, ca notă caracterizantă pentru cultura Renașterii, este însuși spiritul capitalist, spirit definibil prin termenii de anarhic, posesiv și iconoclast, spirit care are ca unic scop răsturnarea patriarhalei, anchilozatei ierarhii a lumii feudale. Altfel spus, personajul Faust din tulburea epocă de răscruce a secolului al XVI-lea semnifică, pe lângă o legendă, o dramă, o operă sau un roman, o persoană reală, istorică, un învățat care a trăit în landurile germane într-o vreme când sciziunea credinței creștine⁸ se altoia pe un fond de practici oculte, pe superstiții și pe spiritism. Originalul german, publicat la Frankfurt în 1587, se dorește a fi o biografie a lui Georg Faustus, lucrarea fiind apoi tradusă în limba engleză⁹, în timp ce piesa lui Christopher Marlowe¹⁰ este scrisă între 1588 și 1592, ca rezultat al anilor de studii ale acestuia la Cambridge. Concluzionând, putem afirma că biografia lui Faust din prologul piesei lui Marlowe reprezintă un model de intelectual, reprezintă conștiința individuală și, nu în ultimul rând, prototipul viitorului agent ideologic al spiritului burghez. Ca demonstrație, vom putea aminti condiția socială umilă a doctorului Faust, situație des întâlnită nu doar la eroii renascentiști, ci și la multe personalități ale respectivei epoci¹¹, personalități provenite din medii obscure, dar care prin forța talentului, prin puterea valorii personale, au devenit celebre în plan artistic, științific sau politic. Și tocmai în acest fapt rezidă genialitatea acestor personalități artistice sau filosofice: în capacitatea lor de a anticipa cu acuratețe trăsăturile unei societăți în germene, caracteristicile unui tip uman și notele definitorii ale unei noi civilizații, ale unei culturi care avea să ajungă la maturitate după cinci sute de ani.

Revenind la Goethe, putem afirma că acesta a transformat imaginea le-gendarului personaj Faust într-o materializare a dorinței nestăvillite și acerbe de a ajunge la adevăr, de a cunoaște adevărul, totul producându-se prin intermediul acțiunii. Altfel spus, conceptul de ideal faustic al culturii și civilizației apusene rezidă din trecerea de la frământarea contemplativă¹² la acționismul voluntar din *Faust II*. Pentru atingerea acestui țel este permis orice compromis, chiar și vinderea sufletului, din moment ce istoria omenirii abundă în cazuri în care mințile luminate nu s-au bucurat de nici un statut social, având, de cele mai multe ori, precare mijloace de subzistență. Și, tocmai acest aspect

este reliefat de Goethe prin intermediul personajului său, anume că, într-o societate în care cultura¹³ se cumpără, se vinde sau se arde pe rug, pactul cu diavolul apare ca fiind justificat de însăși structura societății.

Dar, fiind vorba de obținerea puterii nu prin forță, ci prin forța intelectuală, Faust va abandona confruntarea cavalerască, utilizând însă arma artificului minții, ca stratagemă abilă și emblematică pentru relațiile de tip burghez. În acest mod, Faust-ul goetheean ne apare ca un om al acțiunii, personajul încadrându-se în primul din cele două tipuri de intelectual pe care le preciza Oswald Spengler¹⁴. În acest mod, mitul faustic devine mitul culturii burgheze europene, prin condensarea până la schematismul tipologic al spiritului capitalist, aspect care ne dezvăluie nu doar scopul, ci și mijloacele utilizate de personaj. Privit astfel, mitul lui Faust devine și mitul omului modern, reprezentând un arhetip simbolic.

Din acest punct de vedere, ca mit și ca simbol cultural, personajul goetheean Faust a făcut o impresionantă carieră filosofică pe parcursul a două secole, începând cu epoca idealismului german și până la Kierkegaard, Nietzsche, C.G. Jung, Ernst Bloch, Lucian Blaga, Tudor Vianu și Constantin Noica, fapt explicabil prin paradoxul spiritului filosofic, acela că destinul personal tinde să se unească cu infinitul, iar întrebarea fundamentală despre sensul și valoarea a tot ce există trebuie să-și găsească răspunsul prin și din trăirea interioară subiectivă. Altfel spus, cine aspiră să cunoască lumea, trăiește un destin faustic, fapt care atestă sensul paradigmatic al acestui mit pentru epocile moderne de cultură. Iată de ce opera *Faust*, în care Goethe a valorificat și îmbogățit, cu o genială măiestrie acest mit, însumează căutări și concluzii cruciale pentru istoria omenirii.

Considerată de Hegel ca fiind „tragedia filosofică absolută”, opera *Faust* a lui Goethe reprezintă o simbioză între nesațul de cunoaștere și viața mondenă, reprezintă încercarea tragică de a concilia știința și efortul subiectiv cu absolutul. Cu alte cuvinte, Goethe reprezintă pentru Hegel poetul modern al epocii sale, a cărui viață s-a centrat însă pe principiul subiectivității, Goethe căutând permanent intuiția, căutând cunoașterea adevărului pe calea experienței, prin contactul direct cu fenomenul pur, aspect care depășește abstracția conceptuală. Paralela Goethe – Hegel poate fi însă concentrată într-o afirmație succintă, aceea conform căreia *Faust* reprezintă o ilustrare a ideilor filosofice abstracte ale lui Hegel, în timp ce perspectiva lui Hegel reprezintă o argumentare filosofică a ideilor dramei *Faust*. Această perspectivă pare a fi confirmată de Ernst Bloch, cel care spunea că „Faust este fenomenul originar al fenomenologiei, iar fenomenologia este absolutul lui Faust.” Altfel spus, în cadrul mișcării dialectice a spiritului lumii, acesta vine în atingere cu raza de manifestare a personajului lui Goethe, spiritul fiind purtătorul esenței reale absolute, în timp ce individul este doar un spirit nedesăvârșit. Și, dacă momentul final al călătoriei spiritului este unitatea „Sein und Ich”¹⁵, acesta este probabil punctul central al posibilității analogice, respectiv situarea operei *Faust* în câmpul reprezentativității ei supraistorice, ca dramă a speciei umane, pentru că, așa cum esențializa H. Heine, „Nemurirea sufletului este o descoperire mai importantă decât aceea a prafului de pușcă.” Cu alte cuvinte, în dialectica lui Hegel spiritul parcurge etape și primește forme din care se naște mișcarea, prin dividerea dialectică în individualitate și generalitate¹⁶, în timp ce la Goethe domină perspectiva individului, ca bază a formării conceptului general de spirit. Mai mult chiar, cunoașterea și adevărul, ca teme centrale ale filosofiei hegeliene, își găsesc corespondențe în opera lui Goethe, personajul

Faust reprezentând individul singular, cel care este predestinat să parcurgă etapele de cultură ale spiritului universal, dar doar în forma lor de etape deja trasate de către spirit.

Acesta este motivul pentru care drumul străbătut de Faust este obositor, lung și greu de suportat, ca orice drum al conștiinței, ca orice joc în care Mefisto reprezintă ecuația spre în jos, în timp ce Faust dorește să asceadă în sus. Procedând la o analiză metodică, prin raportarea la filosofia clasică germană, se poate afirma că este vorba de drumul lui Faust spre sine, că este vorba de o călătorie care îl modifică pe acesta în sensul umanității superioare pe care o dobândește la sfârșit cel ce întreprinde o călătorie inițiativă. Din această perspectivă, tot ceea ce i se întâmplă lui Faust, după abandonarea încăperii sale strâmte și călătoria pe mantaua fermecată a lui Mefisto, reprezintă stadii spre oprirea clipei sau spre clipa cea înaltă, reprezintă stadii în care Faust se transformă și se corectează, printr-o experiență totală a vieții. Mai mult, însuși pactul poate fi asimilat cu imaginea mitică a schimbării, motiv pentru care Faust nu poate să piardă pariul cu Mefisto, dar nici să-l câștige, pentru că, la finalul drumului, Faust este cu totul altul decât cel ce inițial semnase acel pact. Cu alte cuvinte, existența personajului Faust se desfășoară între momentul pactului cu diavolul și intrarea unui Faust transformat în imperiul unei esențialități pure, într-o dimensiune transcendentă, aflată dincolo de călătoria terestră.

În acest mod sunt accentuate două din noțiunile de bază din cadrul gândirii evoluționiste a lui Goethe, respectiv cele de potențialitate și de polaritate, ca părți ale aceluiași registru al dialecticii, tensiunea contrariilor reducându-se la unitate și consonanță și având ca rezultat progresul. Astfel, Faust este în sine și prin sine nemulțumit, este cel care parcurge până la capăt orice situație, calmându-și neliniștile prin acțiune, acționând prin negație, în sensul transformării, în sensul acelei ascederi în sus.

Dacă în prima parte a tragediei personajul Faust iese din sine spre lume, fuzionând cu umanul, ulterior acesta ajunge la ideea că viața nu se reduce la contemplație, că motorul transformativ constă în acțiune, în faptă, că doar prin acțiune se poate ajunge la adevărata cunoaștere. Aceasta este esența faustismului, pentru că evoluția de la posibil la real și necesar implică drumul devenirii faustice, implică imaginea spiritului călător sau a călătoriei spiritului spre descoperirea sinelui autentic, pentru că prin acest sine se stabilește relația ambivalent-transformativă a omului cu lumea și a lumii cu omul. Și, în această mare călătorie în care se produce trecerea de la conștiință la conștiința de sine, de la rațiune la spirit, de la subiectiv la obiectiv și de la acesta spre absolut, accentul este pus pe faptă, ca principală notă definitorie pentru ființa umană.

Concluzionând, putem afirma că în istoria modernă a culturii, personajul Faust constituie un reprezentant al umanității, reprezintă esența umanului sau o extindere a modelului de bază al vieții omenești, pentru că acest personaj străbate, în călătoria sa, un drum pozitiv, transformativ-evoluționist, acela „de la mugur la floare și de la floare la fruct.”¹⁷, iară ca acest lucru să conțină ideea hegeliană conform căreia fructul contrazice floarea, așa cum floarea contrazice mugurul¹⁸.

Continuând paralelismul Hegel – Goethe ar mai trebui adăugat că tot ceea ce Hegel realizase în a doua parte a *Romanului conștiinței*¹⁹ este precumpănitor viață, ca și în *Faust*, ceea ce ne dă posibilitatea să afirmăm că gândirea

filosofică a lui Hegel transpare în imaginea goetheeană a lumii, aspect subliniat și de conținutul următorului citat:

„... vreau să amintesc de tragedia filosofică absolută, Faust a lui Goethe, în care, pe de o parte, nesațul de cunoaștere, iar pe de altă parte, viața mondenă și plăcerea lumească și în general încercarea tragică de a împăca știința și străduința subiectivă cu absolutul în esența și în modul său de apariție, dau conținutului o amploare pe care nici un alt poet dramatic anterior n-a îndrăznit s-o cuprindă în una și aceeași operă”²⁰.

În acest fel Hegel identifică în personajul goetheean dubla aspirație, spre plăcere și spre cunoaștere, identifică natura tragicului, a dramei ireconcilierii subiectivului cu absolutul, considerând că *Faust* constituie un punct culminant al artei, din moment ce drama, ca specie literară, reprezintă treapta cea mai înaltă a poeziei.

Acestea sunt, de fapt, temele majore din *Faust*: scepticismul, blazarea în fața științei și a posibilității de cunoaștere a spiritului absolut, voința de însușire a principiilor naturii, dobândirea identității prin faptă și prin aspirație, teme pe care Goethe le dezvoltă prin intermediul schițării unei dialectici a naturii, în timp ce Hegel realizează în *Fenomenologia Spiritului* o analiză a dialecticii spiritului absolut, acea rațiune universală independentă de spiritul uman, concluzia sa fiind că procesul cunoașterii este continuu, un proces de apropiere progresivă a gândirii de adevărul absolut, pentru că „Adevărul este întregul”²¹. Astfel, cunoașterea și adevărul, ca teme filosofice hegeliene, își găsesc corespondențe în opera lui Goethe, ca și substanțialitatea și plenitudinea ființei umane, extazul și entuziasmul, forța spiritului care „nu este niciodată în odihnă, ci prins într-o mișcare mereu progresivă”²², în timp ce personajul Faust reprezintă individul singular, neobosit și angoasat pe drumul totalității experiențelor pe care le trăiește în cursul existenței sale, experiențe care în principal constau în experiența iubirii, în experiența frumosului și în experiența puterii, cunoașterea fiind ancorată în real, în existent. Ca notă finală a acestei paralele Goethe – Hegel, ar trebui remarcat că, dacă Hegel cunoștea cel puțin *Faust I*, Goethe nu asimilase niciodată filosofia lui Hegel, sau, cum afirma Ion Ianoși, „Adevărul este că, în general, Goethe nu gusta speculativismul abstract”²³.

Analizând în continuare vom afirma că, asemenea lui Hegel, Schelling a considerat că *Faust* reprezintă interpretarea lumii în esența sa, dată fiind structura bipolară a personalității faustice, a celui care „din dezgust pentru științe teoretice s-a aruncat în brațele plăcerilor lumești cumpărându-și, în schimbul pierderii fericirii sale veșnice, toate splendorile lumii”²⁴. Și, tot Schelling considera că dorința nesatisfăcută de cunoaștere a personajului lui Goethe constituie un motiv pentru a considera *Faust* ca pe o operă de mărime supra-istorică, în care se stabilește relația între metafizică și imanența istorică.

Din această perspectivă, se poate concluziona că subiectivul Goethe exprimă, prin intermediul operei sale, atât absolutul în mit, cât și spiritul absolut, în ideea generală, simbioză prin care Goethe accede la adevărul etern al lumii. Această idee este exprimată de Ernst Bloch, cel care abordând explicarea lumii din perspectiva dublă – a imanenței și a transcendenței – ajunge la concluzia că marile personaje ale epocii feudale și capitaliste²⁵ sunt, în mod implicit, revelații supraistorice ale lumii, semnificațiile lor fiind supratemporale și vizând umanul în sine, și că „Monologul lui Faust este fenomenul originar al Fenomenologiei, iar substanța... este absolutul lui Faust”²⁶.

¹ În special cele în Italia, Franța și Elveția.

² Este vorba de perioada "litanică", perioada "umanist-italiană" și perioada "clasică", etape pe care Friedrich Gundolf le analizează în cadrul lucrării *Goethe* (Ed. Minerva, București, 1971, vol. II, p. 423 – 432).

³ În traducere, "Furtună și Avânt".

⁴ Filosof cunoscut de Goethe la Strassburg, unul din teoreticienii mișcării "Furtună și Avânt".

⁵ Romanul *Suferințele tânărului Werther* - lucrare în care Goethe exprimă revolta individualistă a poetului împotriva legilor morale ale societății - reprezintă consacrarea lui Goethe ca reprezentant incontestabil și de prim rang al curentului "Furtună și Avânt".

⁶ Aceste interpretări și prelucrări sunt analizate detaliat de către P. M. Palmer și R. P. More în cadrul lucrării *The Sources of the Faust Tradition*, Oxford University Press, New York, 1936.

⁷ Poet dramatic englez, care a trăit între 1564 – 1593 și care a scris *Tragica istorie a doctorului Faust*.

⁸ Catolicism/protestantism.

⁹ Traducerea este realizată de P. F. Gent, în 1592.

¹⁰ Piesa va fi pusă în scenă în 1601 și va fi tipărită în două texte, în 1604 și 1609, ediția modernă reprezentând o compilație a celor două variante.

¹¹ Erasmus, Shakespeare, Cervantes, Campanella, Morus și Marlowe sunt doar câteva exemple în acest sens.

¹² Definiție pentru *Faust I*.

¹³ Avem în vedere în special arta, știința și filosofia.

¹⁴ Oswald Spengler, *The Decline of the West*, editată de Alfred A. Knopf, New York, 1932, lucrare în care face distincția între intelectualul tradițional - creator al culturii de tip faustic - și intelectualul industrial, a cărui cercetare științifică este dirijată prin intermediul corporațiilor.

¹⁵ "Pentru sine și în sine".

¹⁶ Indivd și specie.

¹⁷ Constantin Noica, *Despărțirea de Goethe*, Ed. Humanitas, București, 2000, p. 5.

¹⁸ Această perspectivă filosofică a lui Hegel este contrazisă de Constantin Noica în lucrarea *Devenire întru ființă* (Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981), gânditorul român afirmând că "nu floarea contrazice mugurul, ci invers; nu fructul contrazice floarea, ci invers, termenul cel slab va contrazice pe cel tare, antiteza va contrazice statornic tema, pe când aceasta nu o contrazice, ci o integrează pe cea dintâi." (*op. cit.*, p. 94).

¹⁹ În lucrarea *Povestiri despre om. După o carte a lui Hegel*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 10, acesta este numele dat de Constantin Noica *Fenomenologiei Spiritului* a lui Hegel.

²⁰ G. W. F. Hegel, *Despre artă și poezie* - selecție, prefață și note de Ion Ianoși, Ed. Minerva, București, 1979, vol. I, p. 4.

²¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia Spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Ed. IRI, București, 1995, p. 211.

²² Ibidem, p. 14.

²³ Ion Ianoși, *Hegel și arta*, Ed. Meridiane, București, 1980, p. 68.

²⁴ G. W. F. Hegel, *Despre artă și poezie* – selecție, prefață și note de Ion Ianoși, Ed. Minerva, București, 1979, vol. I, p. 34.

²⁵ Faust, Don Juan, Hamlet și Don Quijote.

²⁶ Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, p. 92.

ANGELO MITCHIEVICI

Salomeea în arta românească

Salomeea este o figură de frontieră între istorie și mit. Altfel decât la teatru, Salomeea este regăsită cu prilejul unor vernisaje în pictură sau sculptură. În vizită la „Maison d'Art”, S. Maur contemplă sculptura lui Savargin, iar dintre toate piesele expuse de acesta, *Salomeea* i se pare cea mai reușită. Descrierea personajului concordă cu tiparul decadent al Salomeii, nimfeta de o cruzime immanentă, în care senzualitatea de expresie macabru-maladivă se îmbină cu fantezia și o aparentă suavitate. Criticul subliniază în *Salomeea* o prezență pregnantă a subconștientului cu umbrele sale crude dar și lipsa unei dimensiuni a conștiinței și a actului moral. Salomeea este împinsă pe scenă de propriile sale pulsiuni.

Salomeea este lucrarea capitală pe care o expune. Schițează o foarte sugestivă stare sufletească a fiicei lui Irod, după ce a câștigat capul Sfântului Ion. Este complectă uitare a existenței, transpunerea totală a ființei într-o lume plămădită din fantezie inconștientă și senzualism bolnav, pe care o zugrăvește aici domnul Savargin.¹

Lucrezia Kara scrie despre „Expoziția Emilian Lăzărescu. Un pictor poet”, la rubrica „Impresii de artă”. Reputația sa vine pe filieră pariziană, pictorul expusese la Paris. Câteva din tablourile acestuia o au ca subiect pe Salomeea. Lucrezia Kara surprinde la pictorul român ilustrarea aceluiasi moment climactic al contemplării capului Sfântului Ioan Botezătorul, oferit pe o tipsie de către călău. Tabloul trezește instinctul dramatic al scriitoarei care continuă scena înfățișată de tablou, imaginând sărutul de o senzualitate macabră, pe care-l regăsește în alt tablou al pictorului. În ciuda subiectului „clasic”, scriitoarea îi descoperă pictorului nuanțe care îmbogățesc tema.

Pe marmora poleită a curtei unui palat oriental, curte ce se înconjoară de înșiruirea sveltă a unor svelte colonade, s'a așezat albă și goală sub găteala podoabelor de pietre prețioase perversa Salomee...

Și călăul cu sabia picurând de sânge i-a adus într-o tavă de argint capul livid al Sfântului Ion, pe care ea-l privește cu nesațiu și cu satisfacția visului ce e gata să se împlinească... căci pe buzele ei

vezi palpitând setea de sărutare, de sărutarea pe care i-o refuzase cu atâta dispreț... Da... îl va săruta...

Și iat-o în alt tablou, întinsă în tot lungul corpului ei adolescent și nespuns de armonios pe marmura ce se rumenește de reflexul pielii ei luminoase, iat-o sdobindu-și buzele arse de gura împietrită a mortului...

În Salomeea d. Emilian Lăzărescu are o lumină atât de clară – lumina zilelor de vară în țările bine-cuvântate – decorul și mișcarea tabloului e atât de frumoasă că nu putem să-l felicităm în deajuns de a fi reușit să dea o nouă și eclatantă interpretare unui subiect atât de des tratat.²

Scena climactică a sărutului este adaptată după cea din piesa lui Oscar Wilde, *Salome*. Tonul pasional ține de sensibilitatea decadentă, o pasiune căreia răceala buzelor mortului îi oferă contrastul edificator.

N. Vermont și Salomeea

N. Vermont atacă și el tema femeii fatale sub masca personajului Salomeea expunând un tablou cu acest titlu la a XII-a expozițiune a Societății „Tinerimea Artistică”. T.A Teodoru care semnează „Cronica artistică” în *Ilustrațiunea Română* subliniază efectul climactic pe care-l relevă pictorul. Pare să-i fi servit drept model nu Salomeea biblică, ci *Salomeea* lui Oscar Wilde. De asemenea, criticul relevă caracterul narativ al compoziției decupată dintr-un text dramatic și efectul ei oarecum artificial focalizând pe un singur gest rezumativ, de efect.

Coloritul viu și simpatic, analizează cu o măiestrie rară expresivitatea unei lucrări ponderoase cum e *Salome* (180) în care eroina lui Wilde (sic) ne apare povestind cu un singur gest – pe care l'a prins artistul cu o așa de fericită inspirație – întregul poem sublim și sălbatec.³

Lucrarea este reprodusă pe aceeași pagină, într-un format foarte mic. Salomeea apare ca una din țigăncile sale, cu o grație ilustrată gestual. Pe o masă se află tava cu capul sfântului Ioan Botezătorul înconjurat de un nimb fin trasat ca un semicerc. Femeia îi atinge buzele cu degetele în timp ce cealaltă mână este lansată parcă într-o grațioasă mișcare ce evocă talentul de dansatoare al nimfetei. Tabloul seamănă foarte mult cu cele ale lui Franz von Stuck, despărțit în jos de un spațiu pe care este înscris numele de *Salome*. Rama aurită constituie nu doar un *hors texte*, sau *hors d'oeuvre*, ci se integrează compoziției într-un mod dialectic. Actul de cruzime și senzualitate are fie ca lundal, fie ca suport luxura, strălucirea celor lumești, delectabilul pletoric al bogăției. Așa cum în tablourile lui Gustave Moreau sau în povestirea lui Flaubert, Salomeea este îmbrăcată în bijuterii, în pietre prețioase, corpul ei aproape gol făcând prin strălucirea cârnii concurență strălucirii aurului și a mineralelor, la fel rama aurită a tabloului servește deopotrivă drept cadru nudității actului sângeros, al cruzimii, investindu-l estetic. Am putea reformula în termenii antropologiei lui Levi Strauss, că ceea ce este crud în act, se

transformă, este preparat la nivelul unei abile puneri în scenă, în tablou, în act estetic, așa cum sudoarea de pe fruntea Salomeei în povestirea lui Flaubert devine un șirag de perle, iar actul sângeros al decapitării este eufemizat, fie în dansul Salomeei, fie în gestul final deopotrivă cumplit și senzual al sărutului. Rama aurită servește astfel drept punere în scenă ca spectacol strălucitor al actului crud, este la rândul ei reprezentare.

Nicolae Vermont reia tema într-un alt tablou, fără a schimba alitudinea Salomeei. Tabloul este împărțit în două segmente, două volete pe verticală, de dimensiuni diferite. În primul Salomeea ține pe o tavă capul Sfântului Ioan cu o garnitură de flori, gestul comandă extazul dansatoarei care-și expune triumfătoare trofeul. Și în acest caz în personajul Salomeei putem recunoaște modelul utilizat pentru portretele cu jigânci, cele în care transpare o evidentă exuberanță erotică și un aer ațățător. Halou auratic al capului tăiat al sfântului proiectează o lumină stranie pe rochia dansatoarei, pe chipul transfigurat de un zâmbet semnificativ pentru transportul erotic al Salomeei. Aceasta își ține ochii închiși ca pentru a supralicita plăcerea. Ca un contrast al beției simțurilor cărora i se lasă pradă dansatoarea, un chip terifiant se ivește din tenebre cu gura larg căscată parcă în modularea unui țipăt și pupilele dilatate. Este o mască a terorii, similară întrucâtva celei din tabloul intitulat sugestiv *Țipătul* al lui Munch. Este o figură a angoasei și a sacrilegiului, o mască așezată deasupra capului tăiat, apariție fulgurantă și efemeră, dar nu mai puțin amenințătoare. Este posibil ca Nicolae Vermont să ne facă părtași la ponderea acestui chiasm pe care-l realizează prin gestul sacrileg Salomeea, purtând capul sfântului martirizat ca obiect al satisfacției sale erotice. Florile care înconjoară pe platou capul tăiat într-un sens decorativ-licențios, asemeni unei coroane de lauri, sunt menite să sporească senzualitatea femeii, dar și abisul blasfemiei. Avem aici o raportare la sensibilitatea decadentă care comandă contrastele violente cu o notă blasfemică, unde cruzimii i se adaugă mai întotdeauna o conotație sexuală. Maska apărută din neant ne avertizează asupra ororii delectabile, ea prezintă oarecare similitudini cu trăsăturile chipului sfântului, și a fost poate în intenția pictorului să reia cu o altă expresie acest chip.

Cel de-al doilea volet al tabloului reprezintă un alt spațiu și o altă figură martirizată, cea a modelului prestigios al sacrificiului. Bărbatul care-și întinde brațele în gol, dar după axele unei cruci poate să-l reprezinte foarte bine pe Isus Christos. În datele sale expresive acest chip răspunde ca un ecou al imaginii terifiante din primul volet, iar gestul său sugerează atât crucificarea, cât și o binecuvântare, așa cum florile care servesc drept element decorativ dispuse în jurul capului sfântului, prefigurează supliciul încoronării cu spini a capului mântuitorului. Sfântul Ioan este Precursorul, iar martirizarea sa o anunță pe cea a lui Isus. În acest fel gestul sacrificării sale precum și dansul Salomeei dobândesc un sens suplimentar, de predicție, parte a unei scenografii divine. Pe fondul unei cruzimi teribile această figură a femeii fatale, Salomeea se detașează sporită paradoxal de chiar lumina sfințeniei, complicitate care ține de estetica decadentă a supralicitării tensiunii dintre contraste.

Salomeea lui Dimitrie Serafim & Emilian Lăzărescu

Serafim pictează o Salomee lipsită de aerul teatral și punerile în scenă ale lui Vermont, mizând pe simplitatea gestului și pe ponderea expresiei pe

care o are chipul dansatoarei. Aceasta nu mai apare legată de nici un moment climactic, dansul său, sărutul capului tranșat al Precursorului, compoziția sa pare mai degrabă influențată de tratările clasice. De o demnitate statuară, la care contribuie și centura de aur care-i înconjoară mijlocul, cu o atitudine aristocratică, reținută, fără nimic din exuberanța dionisiacă a dansatoarelor lui Vermont, Salomeea lui Serafim devine un personaj enigmatic, interiorizat. Nu feminitatea sau lascivitatea ei se impune, ci un straniu hieratism sublimat în zâmbetul ei, un zâmbet incert, aproape evanescent, pe cale de a se forma, sau de a se dizolva în cazul în care nu este decât o iluzie. Acest zâmbet o apropie pe eroina biblică de Gioconda lui Leonardo da Vinci, pe care Maroi Parz o evidențiază în registrul unei feminități încărcate de ambiguitate. Nu știm în ce măsură Serafim a vizat această similitudine, dar în mod clar, cruzimea figurată în tablou de prezența capului tăiat așezat pe un platou ținut de Salomeea se difuzează nu în gestul lipsit de spectaculos sau teatralitate, ci în expresia acestui chip de sfinx. Pictorul a mizat de asemenea, pe jocul dintre lumină și umbră, pe peretele din fundal este proiectată o lumină a cărei sursă rămâne neidentificabilă, și de care se detașează prin contrast părul foarte negru și lung al Salomeei. Nu există nici un reper care să configureze contextul dramei, pictorul a golit scena de obiecte, pentru a spori impactul pe care îl are personajul suspendat parcă într-o atemporalitate în care singure gesturile, atitudinea, expresia feței sunt menite să ofere sens. În plus, aceasta poartă o rochie roșie, culoarea aici dobândind semnificația simbolică a actului sângeros. Lumina cade deopotrivă pe fața sfântului emaciată, transformată într-o mască mortuară și pe carnația femeii accentuând albul marmorean al pielii. Salomeea este parcă fixată odată pentru totdeauna în această postură, asemeni unei enigmatice hieroglife dintr-o inscripție veche. Femeia fatală asimilată adeseori monstrozității sfinxului așa cum o ilustrează Franz von Stuck într-unul din tablourile sale rămâne indescifrabilă și nu mai puțin periculoasă și atractivă.

Emilian Lăzărescu este unul din pictorii care ies din contextul picturii române, temele abordate țin de viața pariziană, pictorul se mutase de altfel la Paris. Există foarte puține date despre el, în mod cert expune de câteva ori în România, iar una din aceste expoziții este remarcată de Lucrezzia Kara care, pe baza unei afinități, face o cronică a expoziției sale în *Seara*: „Expoziția Emilian Lăzărescu. Un pictor poet”, la rubrica „Impresii de artă”. Printre tablourile expuse se află și câteva având ca temă celebrul personaj biblic. Crochiul critic al Lucrezziei Kara păstrează urmele influenței pe care piesa lui Oscar Wilde o avusese asupra romancierei prin intermediul reprezentării sale de către Compania Marioarei Voiculescu. O anumită înclinație spre teatralizare care persistă în descrierea pe care o face tablourilor Lucrezzia Karnabatt trebuie să fi existat și în tablourile lui Emilian Lăzărescu. Pictorul se atașează convenției decadente scenarizate de Oscar Wilde în piesa sa, focalizând momentul climactic al sărutului mortifer.

Pe marmora poleită a curtei unui palat oriental, curte ce se înconjoară de înșiruirea sveltă a unor svelte colonade, s'a așezat albă și goală sub gâteala podoabelor de pietre prețioase perversa Salomee...

Și călăul cu sabia picurând de sânge i-a adus într-o tavă de argint capul livid al Sfântului Ion, pe care ea-l privește cu nesaț și cu satisfacția visului ce e gata să se împlinească... căci pe buzele ei

vezi palpitând setea de sărutare, de sărutarea pe care i-o refuzase cu atâta dispreț... Da... îl va săruta...

Și iat-o în alt tablou, întinsă în tot lungul corpului ei adolescent și nespuns de armonios pe marmura ce se rumenește de reflexul pielei ei luminoase, iat-o zdrobindu-și buzele arse de gura împietrită a mortului...

În Salomeea d. Emilian Lăzărescu are o lumină atât de clară – lumina zilelor de vară în țările bine-cuvântate – decorul și mișcarea tabloului e atât de frumoasă că nu putem să-l felicităm în deajuns de a fi reușit să dea o nouă și eclatantă interpretare unui subiect atât de des tratat.⁴

Perversitatea face parte din recuzita personajului, așa cum chipul sfântului se transformă în masca unei frumuseți atinse de aripa morții. În alt tablou este surprins momentul aducerii trofeului însângerat. Oricum există loc și pentru considerații de ordin general precum eclerajul care face o bună impresie autoarei *Demoniacei*.

Salomeea-Cecilia Cuțescu Storck

Cecilia Cuțescu Storck pictează o serie de variante ale Salomeii⁵. E un bun prilej de a observa prin utilizarea acestei teme decadente felul în care sensibilitatea decadentă găsește o particularitate în abordarea ei de către pictoriță. Chiar ea menționează o abatere de la „tradiția” biblică și implicit de la estetica decadentă care face din Salomeea un recipient deopotrivă al frumuseții și ororii, o *femme fatale*. Aerul de fatalitate immanentă al Salomeii dublat de fascinel erotic se resoarbe în câteva din aceste tablouri într-un tragic omenesc și firesc din care dispare senzualitatea morbidă și crudă. În prima perioadă a sa, Cecilia Cuțescu Storck este interesată de redarea acestui omenesc, relevabil în suferință care se asociază la artistă cu conotații maternale, chiar mariale, prin urmare opuse registrului decadent. Distanța aceasta se lasă mai degrabă întrevăzută, ambiguitatea rămânând o modalitate de a deschide tablourile și spre alte interpretări. Această atitudine protectoare se poate observa din rolul pe care-l joacă personajul confident în picturile Ceciliei Cuțescu Storck, cel care-l separă pe cel îndurerat sau perechea de îndrăgostiți de mulțime. Această abordare, după mărturisirea sa, vine din dorința de a contrazice clișeul decadent, pocăința Salomeii fiind preludiul unei posibile expieri a păcatului și nu a damnării. Prințesa Știrbey care o vizita din când în când la atelier, apare însoțită de o contesă belgiană, ambele discutând oripilate despre caracterul „sinistru” al subiectului aflat în atenția pictoriței.

Am mai lucrat o serie de paste și picturi cu subiectul „Salomeea cu capul Sfântului Ioan”, motiv de care eram urmărită de atunci. Într-un alt an am expus la „Tinerimea” un panou de grup mare, de 1.20 pe 1 m. Și pictat în „encaustique”, reprezentând o variantă a acestui subiect biblic: „Călăul aducând Salomeei capul Sfântului Ioan”. I-am dat o atitudine de înduioșare căci, îmi plăcea să contrarez tradiția, reprezentând o Salomee pocăită, în locul celei inconștiente din biblie.⁶

În *Salomeea* (1913), aceasta se apleacă cu dragoste asupra capului detașat de trup al sfântului Ioan. Este aici ceva din îmbrățișarea furtivă făcută populară prin intermediul piesei lui Oscar Wilde, o comuniune derealizată, imposibilă, menținând o tensiune dureroasă în limbul senzualității macabre. Nimic din toate acestea nu se află în tablourile pe această temă ale Ceciliei Cuțescu-Storck. Cu toate că îmbrățișează capul sfântului, Salomeea nu intenționează să facă gestul blasfemic-provocator, să-l sărute. Franz von Stuck, Aubrey Beardsley, Lucien Dhurmer încercau să prindă tocmai acest episod revelator, singular și definitoriu decadent, al sărutului pe gură, obstinția Salomeei din piesa lui Wilde. Salomeea obține sărutul sângeros, interzis, sacrileg de la un cap tăiat, transformat într-un felis macabru, de la un sfânt predat ei. Cecilia Cuțescu-Storck nu surprinde în act sau în intenție acest sărut sângeros al unei uniuni imposibile, derealizate în efigie, sărutul destinat unei *unio mistica* care-și vedește partea sa de senzualitate, de nepuință și eșec, un sărut devorator, mortal. În pictura artistei române, Salomeea înconjoară cu un braț capul Sf. Ioan și își lipește fața de obrazul lui. Sfântul nu mai are nimic din acea frumusețe stilizată, imberbă, de efeb-androgin ca la Beardsley, trecută poate prin filtrul unei sensibilități homoerotice și nici acuratețea trăsăturilor la care se adăuga noblețea unui ten emaciat a picturilor cu această temă ale lui Franz von Stuck. Ele vizau de fapt un profil cristic în figura Precursorului, anticipând prin jertfa sa chinurile Mântuitorului. Sf. Ioan pare desprins dintr-o frescă bizantină, fie din picturile primitivelor italieni înfățișându-l pe Isus, un Hristos al lui Giotto sau chipul pe care abia-l zărești în mijlocul bestiarului-furnicar la Hieronymus Bosch, fie din arta icoanei bizantine. Paliditatea pare să-i dizolve trăsăturile. Nici Salomeea nu mai este ca la un Beardsley femeia falică, malefică, și nu mai are nici senzualitatea Salomeei lui Franz von Stuck sau a lui Gustave Moreau care contemplant fascinată capul tranșat al sfântului, victimă a sfâșierii ei, Salomeea Ceciliei Cuțescu-Storck a fost intens spiritualizată prin suferință astfel încât chipul ei nu mai realizează acel contrast semnificativ, de tensiune erotică cu chipul emaciat al sfântului. Ea pare mai degrabă o bocitoare, o femeie din familie plângând un mort drag. Chipul ei, văzut în profil se delimitează printr-o linie de masa neagră a părului, gâtul apare ca imposibil de lung, asemeni lujerului unei plante, în genul gâturilor longiline pe care se înalță chipurile de mască cu expresii extatice ale Himerelelor lui Paciurea. Tratarea are ceva similar hieratismului obținut printr-o intenționată elongație la un El Greco sau Modigliani. Expresia ei nu evocă în nici un fel dorința nerealizată sau frustrarea, ci suferința, o suferință atât de puternică care a trecut de la bocet la tăcere. Capul Sfântului Ioan este înconjurat de o dublă mângâiere, apropiere, cea a mâinii care-i atinge fața și cea a obrazului Salomeei. Nu mai aveam acea confruntare de efect hipnotic ca în cazul *Apariției* lui Gustave Moreau sau *The Climax* al lui Aubrey Beardsley. Apropierea nu-i confruntă cele două chipuri, ci are ceva dintr-o dezmiardare aproape maternă, acest cap este îmbrățișat. Salomeea apare ca o mamă care-și plânge fiul ucis, sau ca o iubită care-și jelește soțul sau iubitul. Chipul Salomeei a fost înobilat prin suferință, s-a spiritualizat, răspunde în ecou hieratismului pe care-l degajă, răspândește chipul cețos al sfântului. Surprinde gingășia gestului care nu contrariază, nu generează tensiunea specifică esteticii decadente, ci mai degrabă are un sens unional, redempționist, catartic al unei reconcilierii în suferință a călăului cu victima. Îmbrățișarea capului are mai degrabă ceva sororal sau chiar marial, apropiată de tratarea unei teme complementare la Ferdinand Knopff. Salomeea poartă o brațară pe mână și

un inel pe degetul mijlociu, fără ca aceste podoabe să aibă caracterul pletoric al celor care la un Gustave Moreau servesc accentuării nudității nimfetei și nu acoperirii nurilor săi, nimic din luxura Salomeelor lui Klimt. Lipsește cu alte cuvinte din recuzita decadentă sugestia luxurei.

Există alte două tratări ale temei, Cecilia Cuțescu-Storck oferind propria interpretare a temei. În *Legenda Salomeii* (ulei pe ghips) un servitor îi aduce acesteia pe un talger capul Sfântului Ioan. Aproximarea de decadentism ține și de estetizarea actului crud, sângele care se scurge, capul e proaspăt tăiat, însă acest accent este lăsat deoparte în favoarea unei semnificații soteriologice a martiriului atât pentru sfânt, cât și pentru călăul lui feminin. Figura sfântului are o frumusețe melancolic renașcentistă, o frumusețe cristică, a durerii resemnate. În plus, servitorul îi închină ofranda, talgerul pe care se află capul martirului, într-un gest care poate fi tradus prin ecoul suferinței pe care-o provoacă Salomeei vederea acestuia. Aici apare acel personaj pe care l-am intitulat *confidentul* și care are un dublu rol: structural el realizează o separare între planuri a cuplului Salomeea-Sfântul Ioan, iar în planul anecdotiei oferă un sprijin celui care suferă sau celui care a devenit vulnerabil. Salomeea pare să se sprijine de mâna acestui personaj, femeia-confident care o oprește într-un fel să se apropie prea mult de ofranda sângeroasă, în timp ce cu cealaltă mână *confidentul* îi asigură un cerc protector. Această mână pare pictată parcă după canonul iconografiei bizantine, întreaga scenă este organizată pentru a păstra atmosfera hieratică. În spate se află un cortegiu de femei cûripase, una dintre ele duce în mână un instrument cu corzi, sugerând faptul că prețul acestui cap este dansul pe care Salomeea îl oferise lubricului Irod. În grația Salomeei putem bănuî virtuțile sale coregrafice, spre deosebire de toate celelalte personaje înveștmântate, ea are corpul pe jumătate dezvelit, carnația extrem de albă expusă privirii realizând un contrast de data aceasta tipic decadent între oroarea actului crud înfățișat în consecința sa directă, capul sfântului și frumusețea delicată a nudului. La aceasta se adaugă și podoabele pe care le poartă, pieptănătura complicată, diferită de cea uniformizată și mai degrabă austeră, nepretențioasă a celorlalte personaje din anturaj și prin culorile vii ale veșmintelor sale. În fundal se pot vedea vârfurile unor chiparoși, arbori simbolizând moartea, făcând parte din recuzita simbolisto-decadentă. Nuditatea femeii la Cecilia Cuțescu-Storck nu este sursă a senzualității, cu toate că în context ea reprezintă simbolic păcatul, gesturile confirmă acest fapt, oroarea a fost înlocuită de milă, de remușcare, *confidentul* nu este singurul care împiedică apropierea de talgerul pe care se află capul tăiat, una din mâinile Salomeei rămâne liberă și cu toate acestea gestul palmei deschise ca într-o mângâiere, denotă sfiala, retractilitatea. Pusă în fața faptului împlinit Salomeea apare umanizată, conștientă de gravitatea actului său, ceea ce deschide nu vechiul contencios decadent al femeii fatale și al războiului sexelor, ci o posibilitate de expiere a păcatului prin propria suferință. Personajul care duce lira se face ecou al acestei suferințe, pe chipul femeii se poate descifra tristețea, celelalte personaje alcătuiesc un grup al curioșilor, un zid uman care dublează zidurile propriu-zise ale cetății și care închide perspectiva pentru o mai bună focalizare a prim planului.

Un alt tablou intitulat *Salomeea* (ulei pe carton) reia datele scenei din tabloul comentat mai sus. Un alt *confident* separă pe Salomeea de cortegiul de femei. În această variantă atitudinea acestora s-a diversificat. Câteva femei plâng moartea sfântului, sau mai precis îl bocesc, altele mai depărtate în fundal parcă abia au primit vestea și se grăbesc să ajungă la fața locului. Călăul sau

doar un servitor se află într-o atitudine de prosternare la picioarele Salomeei. Scena păstrează ambiguitatea, nu știm precis pe cine sau ce venerază acest personaj, servitor sau călău, pe stăpâna sa sau capul Sfântului Ioan. De data aceasta Salomeea este înveștmântată, însă tema sărutului pe gură apare din nou. Salomeea ține în mâini acest cap din care sângele curge abundant și-l sărută pe gură. În fundal se află doi chiparoși, dar detaliul are la Cecilia Cuțescu Storck o semnificație mai degrabă decorativă și probabil de respectare a unui clișeu. Influența iconografiei bizantine este mult mai marcată în acest tablou, iar Salomeea apare înzestrată cu atribute mariologice, chiar dacă substituția nu este definitivă. Salomeea este singura care are capul acoperit cu un fel de văl-maramă, care poate fi considerat un semn al doliului, are picioarele goale, iar veștmintele sale aparent răvășite după canonul picturii bizantine cu o mulțime de pliuri servesc asimilării imaginii sale cu cea a rolului protector, matern sau a rolului asumat ulterior de Maria Magdalena, prostituata pocăită. Atitudinea sa umilă, încovoiată ca și un volum mai redus al corporalității sugerează deopotrivă intensitatea suferinței, sărutul nu mai e pe gură ci pe obraz sau pur și simplu o lipire a obrazului de chipul emaciat al sfântului. Chipul Salomeei este golit de orice frumusețe, pictat în culori închise, terne, fără strălucire, este chipul hieratic al icoanelor bizantine, unde frumusețea nu are sens, asupra definiției fizice primând relevanța spirituală a chipului, dimensiunea sa transcendentă. Confidentul a preluat însă culoarea cruzimii, a păcatului, roșul, ceea ce nu reprezintă un transfer de responsabilitate, ci o punere în prezență a lui ca și o desolidarizare a Salomeei de acesta. Ea apare ca îndoliată, ca o bocitoare retrasă în suferința sa, fără să mai afișeze nimic din ceea ce definea feminitatea devorantă decadentă.

O altă variantă interesantă care se desprinde de tradiția decadentă a temei, *Salomeea oferind capul sfântului Ioan*, o înfățișează pe Salomeea oferind capul sfântului Ioan chiar mamei sale, Herodiada. Și aici e vizibil eclectismul tablourilor Cecilei Cuțescu-Storck care autohtonizează tema. Cele două personaje apar unul în profil, Salomeea și altul în prim plan, frontal, Herodiada pe care o identificăm și prin faptul că ea poartă o coroană, este regina. Salomeea păstrează o rezervă resemnat-hieratică, întinzând deasupra mesei talgerul pe care se află capul Sfântului Ioan. Herodiada ridică o cupă, chipul ei rămâne impasibil, inflexibil, nu exprimă nici jubilație, nici ură, nici seninătate, ci mai degrabă un fel de detașare vecină cu nepăsarea. Dacă Salomeea ține ochii închiși, ochii reginei sunt larg deschiși. Ea pare să fie deplin conștientă de greutatea actului tocmai împlinit al cărui instrument a fost fiica ei. Dacă veștmântul Salomeei are o sobrietate nu lipsită de eleganță, cel al Herodiadei este mai viu. Pe fondul alb al pânzei care o acoperă asemeni unui *sari* se află flori. Chipul ei are ceva din hieratismul mut al tahitiencelor lui Gauguin, un chip hindus de divinitate crudă și impenetrabilă. Sub talgerul pe care se află capul sfântului avem un vas decorat cu motive populare românești și un pahar. Ca și în alte tablouri cu aceeași temă, chipul sfântului are ceva din modelajul celor bizantine, mai interiorizate, de o frumusețe extrasă corporalității.

Un dublu al acestei picturi îl regăsim în *Salomeea* (Pastel pe carton), unde aceasta apare îngenunchiată în fața pedestaului pe care se află capul sfântului. Și aici putem discerne o manieră bizantină de a trata capul Sfântului Ioan. Trăsăturile sale par și mai difuze, din acest cap nu a rămas decât o mască, el e aproape aplatizat, chipul se efasează, trăsăturile se dizolvă într-o masă neclară, trecut parcă printr-o perdea de lacrimi. Ceea ce pune pe primul plan artista este mai degrabă intensitatea suferinței, un bocet mut al femeii

îngenunchiate la picioarele pedestalului. Ea atinge cu una din mâini chipul sfântului lipindu-și fața de fața lui. Lipsește atât sângele, cât și gestul blasfemic al sărutului pe gură. Salomeea își ține ochii închiși, o formă de interiorizare a suferinței. Și aici intervine ceva mai degrabă maternal decât senzual, ceea ce ține de luxura dansatoarei apare destul de palid detașat în decorațiunea florală a perdelei aflate în spatele său. Salomeea este redusă la numitorul comun al suferinței, vulnerabilă și comprehensibilă. Cecilia Cuțescu-Storck introduce personajul într-un anonim al ceea ce ține de omenescul afectiv, dizolvând latura de senzualitate morbidă sau de perversitate proprie personajului decadent. Asemeni unei țărănci care-și bocește soțul sau copilul mort, Salomeea se apleacă asupra capului Sfântului, căruia moartea și suferința i-au dizolvat trăsăturile într-o mască de anonim hieratism în cheia iconografiei bizantine. Chipul sfântului seamănă cu cel cristic al primitivilor italieni, în special la Giotto, față de care artista nutrea o mare admirație. Ce a mai rămas din recuzita decadentă s-a refugiat în domeniul ornamentalului, în spatele Salomeei se află un fel de tapet cu motive florale. Cecilia Cuțescu-Storck a utilizat culori foarte vii, cămașa Salomeei are albul cămășilor țărănești, apoi vestmântul este albastru, un bleumarin. Albul constituie aici un reflex simbolic al purității și simplității. Pictorița sugerează că din gestul Salomeei a fost eliminat orice reziduu de senzualitate, atitudinea ei rămâne cea simplă a unei țărănci care-și plânge un mort drag.

Frederick Storck – Salomeea

O dovadă că tema era atractivă și pentru sculptori este Frederick Storck, iar sculptura din 1931 expusă la Muzeul de Artă din București, resimte întrucâtva influența lui Dimitrie Paciurea, fiind totodată și cea mai puțin convențională. Sculptorul face din *Salomeea* (bronz, semnat pe postament dreapta cu monograma FS, 195x157x82) un personaj cu virtuți de contorsionistă. Prin poziția corpului cu totul ieșită din comun, Salomeea alcătuiește un suport insolit pentru talgerul pe care se află capul sfântului Ioan. Este o modalitate de a înfățișa extraordinara suplețe a dansatoarei, elogiată și în *Herodiada* lui Flaubert – care atașează dansului ei trofeul sângeros. Poziția mâinilor este de asemenea cu totul specială, ca și cum sculptorul ar dori să sublinieze transferul actului crud în spațiul corporalității, transformând-o în același timp pe Salomeea dintr-o dansatoare-gimnastă de o mobilitate ieșită din comun, într-un obiect decorativ. Elementul anecdotic este mai puțin important, el este jucat prin acest transfer al actului atroce în fluiditatea deplină a arcului grațios al figurii gimnastice. Complicata și măiestra execuție servește drept postament capului așezat pe corpul fetei. În *Salomeea* lui Storck, postura corporală dă măsura nu unei contradicții ireconciliabile, ci mai degrabă a unei tensiuni perpetue suspendate în încordarea de arc a corpului care pare că nu se va elibera niciodată. Rezolvarea acestei tensiuni rămâne într-o zonă a ambiguității, pentru că formula aleasă de Storck îmbină această grație contorsionată, chinuită a Salomeei cu o subversivă refuncționalizare a posturii și a corpului servind drept stativ pentru capul Sfântului Ioan. În figura sa există ceva hieratic asemenea unei rugăciuni, însă poziția anatomic imposibilă a mâinilor evocă dimensiunea actului crud, capul este purtat asemenea unei

poveri care reduce figura contorsionistei-dansatoare la cea a supliciatului, capul este păcatul ireconciliabil al Salomeei.

Salomeea din 1926 (ronde-bosse în bronz, semnat pe postament spate cu monograma FS, 57x19,5x46) este surprinsă în mișcare. Ea ține capul sfântului pe o tavă, ridicată până la nivelul umerilor, însă, în același timp întoarce capul în direcție opusă. Acesta este gestul care însuflă tensiune sculpturii. Dincolo de o posibilă influență maillolistă, tema e tratată neconvențional, în mișcare Salomeea pare să execute o figură de dans, parcă pentru a contrabalansa mișcarea capului. Ea duce tava cu prețiosul trofeu în dreapta, ceea ce refuză să vadă este arătat astfel prin dinamica gestului. Salomeea dorește parcă să se despartă de imaginea insuportabilă și în același timp nu poate renunța la sângerosul trofeu. Storck apelează la același transfer a afectelor în gest, în tensiunea corpului, apropiere și refuz totodată. Această tensiune a contrariilor este specifică sensibilității decadente.

O a treia tratare a temei, *Salomeea (nud culcat)* (ronde-bosse în bronz, nesemnat, nedatat, 41x22x12cm, inv.915175), se circumscrie unei arii figurative care cuprinde lucrări precum *Dormind* (ronde-bosse în bronz, semnat și datat pe postament dreapta: F. Storck 1904, 47x31x20 cm, inv.915189), *Nud culcat* (ronde-bosse în ghips patinat, semnat pe postament: Fr.Storck, nedatat, inscripție pe postament: Vill Graypiner M. Turnător, inv. 915192, 1904), *Nud culcat* (ronde-bosse în bronz, semnat pe postament dreapta: Fr. Storck, nedatat, 4,5x17x8,7cm, 1904) *Pocăința* (ronde-bosse în marmură, nesemnat, nedatat, 46,5x55x28cm, inv.915471, 1904), *Câința* (ronde-bosse în bronz, nesemnat, nedatat, 13,5x13,7x7,5cm, inv. 916173, 1903), *Femeie plângând* (ronde-bosse în marmură, semnat pe postament dreapta cu monogramă: FS, nedatat, inv. 916170, 1915), *Pocăința* (ronde-bosse în bronz, semnat în spate lateral stânga cu monograma FS, nedatat, inv. 915181, 1931). Fritz Storck a păstrat din tratările amintite mai sus această evidențiere a șoldului, ca emblemă a grației, a frumuseții feminine. Sculptorul alege patru valorizări: în nudurile culcate, nu avem propriu-zis o temă, ci o expresie mai degrabă neutră înscrisă în cadrul general al nudului, ea apare oarecum mai nuanțată într-o piesă intitulată *Dormind*. Sculptorul vrea să prindă liniile unui corp în absența unei stări, a unui afect. În *Femeie plângând* (1915) sculptorul iese din formalismul strict al genului pentru a oferi propria sa interpretare, sculptura devine ilustrarea unui afect și intră astfel în spațiul esteticii simboliste, mai ales că frumusețea corporală iese din sfera *apolinică* cu accent pe o parcimonie a formelor care înscrie o perfecțiune a proporțiilor pentru a se integra celei *dionisiace* ca spațiu de manifestare a afectelor de la exuberanță, extaz la tristețe sau suferință. Din tensiunea dintre cele două apare acest reflex simbolist, afectul apare incarnat, frumusețea corpului, feminitatea scoasă în evidență prin pozarea șoldului se conjugă acum cu o *état d'âme*. În a patra tratare a temei, tristețea este valorizată ca pocăință, se încarcă de un sens religios, femeia stă în genunchi cu corpul pliat și fruntea sprijinită de pământ, este figura unei totale devoțiuni.

În *Salomeea* rămâne doar una din posturi cea pe care o regăsim în *Nud culcat* (1904), însă de data aceasta femeia este scoasă din adormire. Salomeea întinsă, sprijinită în cot și cu capul rezemat în palmă contemplă la picioarele ei talgerul pe care se află capul Sfântului Ioan și pe care aproape că-l atinge. Poziția îi scoate în evidență frumusețea șoldului, ca și în cazul nudurilor menționate mai sus, liniile elegante ale corpului. Starea de contemplație pare asociată unei stări de liniște, nu există nimic care să tulbure

„atmosfera”, grația corpului întins, atitudinea contemplativă. Aproape scos în afara acestui cadru de armonie voluptuoasă, obiectul acestei contemplații pare să nu o tulbure cu nimic pe frumoasa fiică a Herodiadei. Storck regăsește aici ceva din acea decadentă contingentă a contrariilor, un contrast ceva mai difuz dintre frumusețe și atrocitate, chiar dacă obiectul actului sângeros este împins spre margine, ca limită a liniilor de forță ale corpului nud. Salomeea, cu atitudinea odaliscei, cunoscută în pictura romantică, își contemplă opera, figura ei denotă prin asianizarea expresiei cruzime și nicidecum abandonul somnolent la nudurilor culcate.

O altă tratare a temei, *Salomeea* (ronde-bosse în bronz, semnat pe postament spate cu monograma FS, nedatat, 575x14,5x46cm, inv.915467, 1926) ne oferă o Salomee verticală, care ține capul sfântului în dreptul feței, la oarecare distanță, în timp ce întoarce privirea în altă direcție. Salomeea expune trofeul fără să se uite la el, ca și cum acesta l-ar inspira oroare sau dezgust, realizând astfel un cuplu de forțe din care rezidă tensiunea irepresibilă a atracției-repulsiei. Pe de o parte, Salomeea ne recomandă spectacolul ororii, pe de altă parte încearcă să-l țină la distanță îndepărtându-l pe cât posibil de corpul ei și deturnându-și privirea de la el. Odată cu capul tăiat putem contempla liniile armonioase ale unui corp feminin adolescentin și tăietura băiețească a părului.

Kimon Loghi

Pare surprinzător că Loghi nu a realizat propria sa Salomee, totul în datele pictorului presupun abordarea unui astfel de subiect. Există, cu toate acestea ceva similar, un tablou enigmatic care aduce în discuție tema biblică ieșită de sub incidența contextului istoric pentru a se transforma într-o figură cheie a decadenței.

Tabloul *Postmortem laureatus* () revendică în parte statutul compozițiilor având-o drept personaj pe Salomeea. O față pe jumătate dezbrăcată ține în poală nu un cap propriu-zis, ci un craniu încununat cu lauri. În fundal avem o pădure, un decor mai degrabă neutru, dar care în pictura unui Arnold Böcklin, precum *The sacred grove*, care-i servește de model lui Loghi, dobândește semnificația unui loc sacru, loc de desfășurare a unor rituri. „Laureatul” pare să fi plătit cu moartea prețul gloriei sale, și această moarte poartă masca feminității. Craniul în acest caz reprezintă o figură a deriziunii, obiect al *vanitas*-urilor, menit să aducă în discuție fragilitatea vieții și redimensionarea tuturor actelor umane la etalonul pe care-l reprezintă moartea și judecata de apoi. Compoziția lui Loghi conservă un reflex meditativ, dar dublat de unul deriziv, pentru că acest cap este nu doar rezultatul final al oricărei ficțiuni glorioase-eroice, ci și obiectul pe care tânăra față îl ține în poala sa precum capul unui iubit. Expresia ei este tulburătoare păstrând în ambiguitatea ei o frontieră fragilă între voluptate și suferință, corporalizează ea întrucâtva enigma morții, reprezintă ea o altă figură, decadentă a deșertăciunii. Loghi a ales o adolescentă în care instinctele sexuale sunt abia trezite, asocierea acestei sexualități juvenile cu moartea este în spiritul sensibilității decadente, capul redus la dimensiunea consumului ființei umane, craniul reprezintă oarecum capul tăiat al sfântului Ioan, ca pierdere a idealului, într-o iluzie deșartă, reprezentată la rândul ei de coroana de lauri care încununază tîgva. Avem aici și o aluzie la derizoriul

gloriei obținute postmortem, a derizoriului existenței și efemerității fiecărui act? Putem scruta acest tablou și prin scena shakespeareană a monologului lui Hamlet în fața craniului lui Yorick, măscăriciul, nebunul. Moartea nu stă însă în craniul al cărui simbolism nu mai face necesară o analiză, ci în prezența nimfetei care ni-l oferă ca enigmă.

¹ S. Maur, „Expozițiile Arta Română și Paul Scoarcescu” în *Adevărul literar și artistic*, Anul III, nr. 77, Duminică 14 mai 1922, p.3.

² Lucrezia Kara, „Expoziția Emilian Lăzărescu. Un pictor poet”, la rubrica „Impresii de artă” în *Seara*, An.I, no.358, luni 10 ianuarie 1911, p.1.

³ T.A Teodoru, „Cronica artistică, A XII-a expozițiune a Societății „Tinerimea Artistică” în *Ilustrațiunea Română*, direcțiunea Jean Al. Steriadi și A. De Hertz, An . III, no.3 martie 1913, p.51.

⁴ Lucrezia Kara, „Expoziția Emilian Lăzărescu. Un pictor poet”, la rubrica „Impresii de artă” în *Seara*, An.I, no.358, luni 10 ianuarie 1911, p.1.

⁵ În catalogul expoziției retrospective din ??? figurează nu mai puțin de 6 variante, *Salomeea cu capul Sf. Ioan* (pastel pe carton oval), *Salomeea* (pastel pe carton), *Salomeea oferind Erodiei capul Sf. Ion* (ulei pe carton), *Salomeea și prietenii ei* (ulei pe placă de gips), *Salomeea pocăindu-se* (ulei pe carton), *Studiu pentru Salomeea* (schită, pastel pe carton).

⁶ Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, „Bucovina” I.E. Torouțiu, București, 1943, p.232.

MANUELA CERNAT

Imagini cinematografice ale Dunării

3aia de biblica vârstă a Dunării – pe care anticii o identificau cu paradiziul fluviu Fison din Cartea Genezei – istoria ei în imagini cinematografice este doar centenară. Și, printr-o tulburătoare coincidență, debutează exact pe teritoriul „grădinii Malcii Domnului”, cum a numit Sfântul Părinte Ioan Paul al II-lea România: în portul Galați, în iunie 1897, foarte tânărul operator bucureștean de origine franceză, Paul Menu, pionier al filmului sud-est european, înregistra pe peliculă imagini cu *Bastimentele flotei de pe Dunăre și Exercițiile marinarilor*, precum și un ciclu de patru reportaje despre *Catastrofalele inundații de la Galați*. Cu o lună în urmă, mai precis la 10 mai, Paul Menu filmase primele „vederi românești”, cum se numeau pe atunci jurnalele de actualități. Să ne amintim că în acel glorios final de veac, România se mândrea cu privilegiul de a fi una dintre cele dintâi țări europene care adoptaseră invenția Fraților Lumière, prima proiecție cu public având loc în București la numai șase luni după premiera absolută de la Paris.

Din păcate, acele imagini cinematografice princeps ale bătrânului fluviu s-au pierdut. Cum la un pas să-și piardă viața a fost atunci și imprudentul operator, plecat de unul singur cu barca cu vâsle, pe undele primejdios de umflate de viituri, ca să prindă unghiuri cât mai spectaculoase cu aparatul său Lumière, cutiuță de lemn montată pe un fragil trepied.

În primăvara lui 1911, un alt pionier, Inginerul Gheorghe Ionescu – înimos operator, regizor și proprietar al primului laborator de prelucrare a peliculei și al uneia din primele case de producție cu capital autohton din România – însoțea periplul familiei regale de la Călărași la Tulcea, cu escală în portul Galați, pentru documentarul de ample dimensiuni, în două serii, **Călătoria familiei regale pe Dunăre**. Un regal vizual, imagini de mare acuratețe care ne îngăduie astăzi să regăsim, în cei șase sute de metri păstrați, eleganța curții regale, încântătoarea atmosferă cu parfum retro și, mai ales, prețioase portrete de politicieni și personalități culturale ale epocii.

Un an mai târziu, 1912, cronica neagră a actualităților aduce pe ecrane *Catastrofa de pe Dunăre*, scufundarea unui vas militar cu cincizeci de marinari la bord. Anul 1912 rămâne însă ca reper în istoria filmului românesc și

europăean pentru premiera grandiosului lung-metraj de reconstituire istorică *Independența României*, al regizorului Grigore Brezeanu. Primit cu elogioase cronici la Paris, Viena și Budapesta, filmul produs de compania „Filmul de Artă Leon Popescu” cu participarea trupei Teatrului Național din București și a unei figurații de optzeci de mii de soldați puși la dispoziție de Ministerul Armatei, evoca războiul de eliberare de sub ocupație otomană, din 1877. Cele două ceasuri de proiecție includeau și câteva secvențe cu *Trecerea Dunării*, remarcabile prin inspirată speculare a efectelor de lumină și prin plasticitate.

În 1913, dincolo de frontiera de sud a României izbucnea un nou război balcanic, premonitor preludiu al apropiatului carnagiu mondial. La strânsă concurență, toți producătorii bucureșteni își trimit reporterii la fața locului. Pentru „Jurnalul Leon Popescu”, operatorii Franck Daniau și Leon Chagny filmează *Formarea podurilor peste Dunăre la Corabia, Portul Zimnicea, Podul militar de la Zimnicea, Sosirea iahtului regal Ștefan cel Mare etc.*, apoi după victorie, *Îmbarcarea soldaților la Turnu Măgurele*.

Operatorul I. Voinescu filmează și el, un ciclu de reportaje pentru Jurnalul de actualități săptămânal al reprezentanței bucureștene „Pathé”, asigurându-și astfel și o difuzare internațională. Imaginile lui includ „*trecerea peste Dunăre, pe poduri de pontoane, a armatei române, vasele de război românești pe coastele Bulgariei, forturile de la Medgidia, Tahia și Silistra*.” Grupate sub titlul generic „*Scene de campanie*”, imaginile sunt completate cu întoarcerea victorioasă a armatei române și cu secvențe în care Principele Ferdinand și Principesa Maria, care nu bănuiau cât de curând și în ce condiții dramatice aveau să devină suverani, inspectează trupele aliniate pe țărmul Dunării.

După încheierea păcii, toți producătorii se grăbesc să remonteze jurnalele și să le redifuzeze sub formă de documentar. Cel mai amplu este cel lansat de „Filmul de Artă Leon Popescu” – „*Războiul cu Bulgaria, vederi din campania militară românească, în două serii, 14 părți, 38 scene*”. Ecouri entuziaste apar în toată presa; chiar și în Transilvania, aflată sub ocupația imperiului austro-ungar, *Gazeta Transilvaniei* din Brașov comentează pe larg imaginile.

Un an mai târziu, în 1914, casa „Pathé București”, finanțează înregistrarea pe peliculă a „*Excursiunii familiei regale și princiare pe Dunăre*”: sosirea la Oltenița, trecerea Dunării și debarcarea la Turtucaia, debarcarea la Silistra, urmată de îmbarcarea suveranilor pe iahtul Florica și reîntoarcerea în portul Călărași. Important este că deja, în acea epocă, producția de actualități și documentare nu mai este doar apanajul bucureștenilor. În orașul portuar Brăila, tânărul Tudor Posmantir deține un laborator de procesare a peliculei și o casă de producție intitulată, cum altfel decât *Lumina*, în semn de entuziast omagiu adus Fraților Lumière. Foarte activ, Posmantir filmează în vara anului 1914 *Vizita familiei regale la Brăila*. De aici înainte, cronologia filmărilor în această zonă a Dunării este sincopată de izbucnirea Marelui Război. În 1917, dacă operatorii de front români nu au avut inima să filmeze acțiunea disperată de dinamitare a dantelei de metal a Podului lui Anghel Saligny, în speranța stăvilirii înaintării trupelor inamice, până la sosirea aliaților, care n-au mai venit niciodată, operatorii germani de la „Militär Film und Foto Stelle” s-au grăbit evident să înregistreze „*Trecerea generalului Mackensen peste Dunăre*”.

După încheierea conflictului, panglica argintie a Dunării revine pe ecranele balcanice și continentului într-un neașteptat și fericit context festiv. În iunie 1922, căsătoria principesei Marioara a României cu Regele Alexandru I al

Sârbilor, Croaților și Slovenilor, are loc, cu fastul de rigoare, la Belgrad. Evenimentul atrage puzderie de corespondenți cinematografici. Printre ei, operatorul brailean Tudor Posmantir, acum angajat al „Fundației Culturale Principele Carol”. Din păcate, imaginile nu mai există în Arhiva de Filme a României. În 1945, ele au fost confiscate și încărcate, ca pradă de război, în camioanele Armatei Roșii, la un loc cu toate documentele filmice referitoare la epoca monarhiei. Rescrierea istoriei trebuia începută prin ștergerea memoriei.

În 1925, fostul operator cinematografic de front Eftimie Vasilescu, ajuns regizor și proprietar al casei de producție „România Film”, filma *Excursia pe Dunăre a lahtului Dunărean*, iar în 1927, documentarul de lung metraj al lui Vasile Gociu – *Turnul Severin și împrejurimile sale* – era o implicită invitație spre acea zonă. Impunătorul palat al culturii, ruinele podului lui Apolodor, cartierul rezidențial, excursia cu vaporul la Porțile de Fier și la vestitele Cazane, cu escală pe insula Ada-Kaleh și vizitarea ruinelor ei medievale, traversarea Dunării până la Cladova și la Castelul Brancovici de pe malul sârbesc, erau superb puse în valoare. Din păcate, deocamdată, aceste filme sunt date dispărute. Deocamdată.

În 1928, la recomandarea poetului Lucian Blaga, pe atunci atașat cultural al Ambasadei Române, România participa la proiectul cinematografic pan-european lansat de Institut für Kulturforschung din Berlin: documentarul *Die Donau von Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer*, în regia lui Hans Cübis. Partea românească, filmată cu sprijinul Ministerului Propagandei, includea o atractivă prezentare a Deltei Dunării. În 1934, Ion Cantacuzino, profitând de concursul de scenarii și proiecte cinematografice lansat de nou înființatul C.I.D.A.L.C. – Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le cinéma – prestigios lor internațional condus de inițiatorii săi, Elena Văcărescu și Nicolae Pillat, propunea un nou *Film al Dunării*, proiect rămas din păcate pe hârtie.

După război, Dunărea, de la Cazane la vărsarea în mare avea să fie subiect predilect și refugiu pentru mulți documentariști. De la decanul de vârstă al breslei, Ion Bostan, la debutantul Constantin Vaeni. Notorietatea internațională a maestrului Ion Bostan s-a datorat în fapt uimitoarelor bijuterii cinematografice consacrate Deltei, paradisul dintre ape. Petrecând luni de zile ascuns în plaur ca să filmeze coloniile de pelicani și viața neștiută a păsărilor migratoare, el ne-a dăruit imagini de antologie care atunci, în anii '60, inauguraу de fapt cinematograful pe teme ecologice, nu sub semnul pledoariei didactice ci al rafinatei arte. Montat pe muzica baletului lui Ceaikovski, baletul nupțial al lebedelor din *Sub aripa vulturului* era o clipă vrăjită de frumusețe în stare pură.

E totuși ciudat că, față de extraordinarul ei potențial imagistic, filmul de ficțiune a exploatat destul de rar Delta Dunării. Începutul s-a făcut tot în epoca Marelui Mut. În 1927, palpitanta dramă sentimentală *Lya* a regizorului Jean Mihail, meritat succes de presă și de public al vremii, includea un episod romantic, plasat pe canalele luxuriante ale Deltei. Eroina, frumoasa Lya, era răpită și ascunsă într-o colibă din stuf de faimosul și temutul bandit Terente – personaj autentic, intrat în legendă ca ultim haiduc rătăcit anacronic în plin veac XX. Viața lui aventuroasă l-a inspirat și pe Andrei Blăier care, acum zece ani, rata cu brio *Terente – regele bălților*, după ce tot în Delta filmase, în 1971, cu ceva mai mult succes, *Pădurea pierdută*, după scenariul lui Mihnea

Gheorghiu – o sumbră dramă a Rezistenței din al doilea război mondial. Omniprezența trunchiurilor contorsionate ale sălcilor printre care se ascundeau soldații războiului din umbră rima cu destinul chinuit al locurilor. Blaier este de fapt regizorul român care a filmat cel mai des Dunărea, inclusiv în realizarea lui de vârf, *Prin cenușa imperiului*, în care doi dezmoșteniți ai soartei rătăcesc prin Balcani încercând să se salveze de urgia primului război mondial.

Codin, eroul nuvelei lui Panait Istrati, straniu personaj din Balta Dunării, l-a fascinat îndeajuns pe cineastul francez Henri Colpi pentru a se angaja într-o co-producție franco-română, cu distribuție mixtă, peisaje superbe, multă culoare dar prea puțină tensiune dramatică. Reproș valabil și pentru *Porto-Franco*, ecranizarea lui Paul Călinescu după celebrul best-seller interbelic Europolis, plasat de Jean Bart în atmosfera de un pitoresc aparte din Sulina de la începutul veacului trecut, dar și pentru foarte recentul *Rina*, debutul în lung metraj al tinerei regizoare Ruxandra Zenide, pentru care Sulina de astăzi și lumea ei marginală este mai ales un spațiu simbolic.

Dunărea ca revelator al unui destin pare să fie de fapt tema centrală care i-a tentat și pe regizori de talia lui Ciulei, Pintilie, Tatos sau Daneliuc, să-și situeze personajele în acest areal geografic generos ca semnificații.

Valurile Dunării, semnat în 1959 de Liviu Ciulei, pe un scenariu de Titus Popovici și Francisc Munteanu ieșea din tiparele filmului clasic de război, mișcând nu pe spectaculosul secvențelor de pirotehnie și pe conflictul sufletesc, pe zbuciumul interior al personajelor. Undele presărate cu mine ale bătrânului fluviu păreau un misterios receptacol al istoriei. Călătoria cârmaciului de șlep și a tinerei sale soții dobândeau sensul unei dramatice ascensiuni existențiale până acolo unde egoismul și spiritul de conservare se subordonează imperativelor unui ideal, fie el politic sau numai moral, iar Dunărea devenea simbolul unui destin tulbure, de nestăvilit. Ca element anecdotic, unul dintre personajele episodice, soldatul neamț care-și pierdea firea și pierea în Dunăre era interpretat de Lucian Pintilie, care, la prima lui experiență cinematografică, fura din mers meseria de la Liviu Ciulei, ca asistent de regie. Aproape patruzeci de ani mai târziu, Pintilie avea să utilizeze la rândul lui Dunărea ca fundal în controversatul *Vară de neuitat*, în care un ofițer al armatei române, încartiruit pe granița naturală a fluviului, înfruntă atacurile comitagiilor și aspra viață la margine de lume.

Tot în zona de frontieră a Dunării, de astă dată pe țărmul Banatului se petrece acțiunea din filmul lui Alexandru Tatos, *Duioș Anastasia trecea*, patetică reluare a mitului Antigonei, încrâncenată parabolă, cu evidente accente sartiene, a libertății interioare, mai puternică decât teroarea unei dictaturi: într-un sat de români și sârbi din clisura Dunării, ocupat de naziști, o tânără învățătoare încalcă consemnul autorităților și îngroapă creștinește cadavrul unui partizan sârb spânzurat de ocupanți în piața satului și lăsat anume acolo, pradă corbilor, spre exemplu. Asumarea, mai presus de orice, a propriului destin și a propriului crez religios, pune de fapt sub acuză orice manifestare a forței brutale care umilește și degradează umanitatea. În 1979, în România lui Ceaușescu, spectatorii înțelegeau perfect trimiterile contemporane. Ecranizând nuvela omonimă a lui D.R. Popescu, Tatos orchestra, cu extremă acuitate și simț al atmosferei, climatul sufocant al unei comunități intrate sub zodia

alienantă a spaimei difuze, paralizante. Obnubilarea spiritului sub opresiune era de fapt tema centrală a unui film extrem de îndrăzneț, înscris cu autoritate printre operele de referință nu doar ale Generației '70 ci ale cinematografului românesc în general.

Astăzi, motivul simbolic al Dunării revine în forță. Dovadă mai sunt citatul *Rina*, recent premiat la prima ediție a Festivalului internațional al Mării Negre și, mai ales, succesul înregistrat de două producții cu generic multi-național.

În călătoria de la Viena la Marea Neagră, un vas de croazieră, banal botezat, *ad usum* turiștilor străini, „Dunărea”, devine scena unor peripeții antrenante. Ca în orice road-movie, pentru personaje călătoria este un prilej de redescoperire a sinelui, de sondare a prezentului prin traumele trecutului. Acesta este, pe scurt, subiectul filmului *Donau, Duna, Dunaj, Dunav, Dunărea* recentă producție austriacă (2003), în regia lui Goran Rebic. În paranteză fie spus, suntem confrunțați cu o perfectă mostră a globalizării: producție multi-națională, cu distribuție internațională, inclusiv actorii români Ioan Flora și Florin Piersic. Fără o precisă documentare, nici măcar nu putem ghici naționalitatea regizorului, după sonoritatea numelui el putând fi în egală măsură sârb, croat, macedonean sau sloven. Important rămâne efectul durabil al acestei water road-movie asupra publicului din alte părți ale lumii.

Cronicile interactive de pe Internet dovedesc cât de necesar și prețios rămâne acest tip de inițiativă. Iată, de pildă, comentariul unui spectator din inima Statelor Unite, Milwaukee: „*Deși personajele vorbesc în germană, ele provin din Germania, Serbia, Ungaria, România* – (fiind interpretate de actori din țările respective (n.n.) – și au accente încântătoare. Îți taie răsufarea priveliștea malurilor muntoase din fiecare țară riverană, îndeosebi peisajul uluitor din zona Balcanilor. Este un film deosebit de revelator, mai ales pentru noi, spectatorii de aici, care știm atât de puțin despre această regiune.”

Dimensiunea simbolică a Dunării a fost reiterată anul trecut de succesul universal al documentarului de 189 de minute *The Ister*, producție austriacă multi-premiată în Festivalurile europene, canadiene și americane (Premiul criticilor la Festivalul de la Montreal, Premiul Cinematografului de Artă la Festivalul de la Marsilia, Premii la Festivalurile de la Rotterdam și Vancouver etc.). Autorii, doi tineri universitari din Melbourne – Daniel Ross, doctor în filosofie și David Barison, licențiat în științe politice – și-au dedicat cinci ani de viață acestui original și ambițios proiect care, în opinia specialiștilor, revoluționează conceptul clasic de producție de film documentar. Ei au pornit de la ciclul de conferințe ținute de Martin Heidegger în vara lui 1943, în plin război mondial, pe tema poemului *Istros* inspirat lui Friederich Hölderlin de bătrânul fluviu, conferințe în care filozoful avertiza lumea asupra haosului ce se apropia.

Pentru fabulosul lor periplu în timp și spațiu, în evoluția gândirii și a tehnologiei, realizatorii australieni au apelat la patru celebre călăuze: filosofii francezi Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy și Bernard Stiegler și non-conformistul regizor german Hans-Jürgen Syberberg. Formula, compozită, reunește referințe istorice și citate filozofice, interviuri în maniera ciné-vérité și insolite asocieri de imagini care încarcă de fapt filmul cu o voită dimensiune metaforică. Lait-motivul podului – ruinele Podului lui Apolodor de la Turnu-Severin,

podurile prăbușite de bombardate în recentul război din Jugoslavia și podul de la Dunafoldvar, atacat de trupele sovietice de intervenție în sângeroasa represiune a rebeliunii anti-comuniste din 1956 – se dorește a fi un memento al naturii distructive a omului, al tehnologiei care inevitabil rănește natura, al progresului care de fapt ne prăbușește.

Cu riscul de a fi taxată „vieux jeu”, mărturisesc că prefer fascinantă serie dedicată Dunării, de la izvoare la vărsare, de către formidabilul magician al lumii subacvale, Jacques Yves Cousteau. Și el ne vorbește despre inconștiența cu care umanitatea riscă să-și distrugă habitatul. Dar, uimit de splendorile ascunse ale Dunării, de forța ei regeneratoare, rămâne tonic și încrezător.

La căpătul acestui zig-zag subiectiv printre filme documentare și filme de ficțiune îmi iau libertatea să închei cu o referire la unul din ultimii adevărați maeștri ai artei cinematografice: grecul Theo Angelopoulos. În extraordinara lui meditație pe tema morții, *To Vlema Tou Odysea* (Privirea lui Ulise), un cineast străbate toate țările balcanice, până ajunge la București, în căutare de informații despre frații aromâni Manakia, pionieri ai cinematografului de la sud de Dunăre. Pe țărmul fluviului îl așteaptă o priveliște insolită: capul imens al lui Lenin, culcat pe spate, lunecă lent pe unde, ca purtat de apa Styxului. Creatorul imperiului malefic nu mai este decât o statuie doborâtă, pe care un șlep o cară... „spre groapa cu gunoi a istoriei”. Dunărea, frontieră de sânge într-un paradis pierdut, și-a luat revanșa.

WASHINGTON RUCKER

Ritmul străzii

Fragmentul „Ritmul străzii” face parte din volumul „Povestiri scurte”, al autorului american Washington I. Rucker. Percuționist renumit și apreciat în Statele Unite ale Americii, precum și în Europa, interpretul a evoluat pe marile scene ale lumii, alături de nume celebre ale muzicii jazz. Printre acestea se numără Maxine Welton, Stevie Wonder, Joe Williams, Nancy Williams și Dizzy Gillespie. În recitalurile gospel a colaborat cu artiștii James Cleveland, Linda Hopkins și Billy Preston. Distins, de-a lungul anilor, cu numeroase premii și recunoașteri la festivalurile de profil, Washington Rucker este un artist apreciat de critica de specialitate, precum și de iubitorii de jazz din întreaga lume.

Sunetul de încălzire a trupelor de instrumentiști este „muzică pentru urechile mele”. Aici am visat să ajung toată viața... într-o paradă. Sunt agitat și emoționat, în același timp. Ah, dar am mărșăluit alături de aceste trupe cu mult timp înainte de a începe școala. Totuși, să fac parte dintr-o formație care trece prin cartier este un lucru cu totul nou pentru mine. Am cântat ritmurile cu mult înainte de a începe școala. Însă acum stau cu mândrie în rândul de două persoane, așteptând să începem parada.

Mă uit în jur la toți tinerii muzicieni și nu îmi vine să cred că sunt chiar aici, acum, cu o tobă veche ispititoare și o pereche de bețe zdrențăroase. Cred că arăt destul de bine în uniforma veche, dar nouă pentru mine, purtând o pereche de pantofi de mână a doua, cu toba mea ispititoare cu tot.

Din câte îmi amintesc, mi-am dorit întotdeauna să cânt într-o trupă. Când am crescut, pe strada Jasper, în primele zile de vară, stăteam și mâncam fructe de pădure pe burtă, în așteptarea trupelor, care aveau să sosească la sfârșitul lui august. Auzeam sunetul muzicii și fugeam la colțul străzii așteptând ca parada să se apropie. Câteodată fugeam până la Independența (Independence), la două străzi depărtare și treceam odată cu parada pe strada noastră, spre Latimer Court. Apoi, plecam spre casă, pe măsură ce muzica se stinge în depărtare. Oricum, ritmurile răsunau în mine multă vreme.

Chiar mai devreme de începerea școlii, în 1942, auzeam sunetul muzicii cum se așternea de la „Brickyard Hill”, până la coridorul Greenwood. Fugeam să întâmpinăm trupa. Alergam alături de cei de la „Mawberry Tree Gang” la colțul Jasper cu Greenwood și apoi treceam la pas cu trupa, înainte de a ajunge pe strada noastră. Stăteam separat de restul puștilor din cartier, pentru că noi eram etichetați ca un grup de puști zgomotoși pătați din cap până în picioare cu suc de fructe de pădure. Picioarele noastre erau de un vișeu închis, amestecat cu praf, în timp ce mășăluim laolaltă cu trupele. Am întrecut și hipioții anilor '60, cu hainele la modă.

Doamna Ollie a cumpărat copacul din care mâncam fructe cu 623 de dolari. Pe atunci, noi și Jasper am crescut în jurul lui. Copiii doamnei Ollie, Joe, Big Sonny și Junior, erau proprietarii oficiali ai copacului. Eu (poreclit „Lil Sonny”), Cliff și Ernestine eram membri de drept ai grupului „Maw Berry Tree”. Mai târziu am descoperit că al nostru copac cu fructe de pădure, după care am numit trupa „Maw berry” era, de fapt, ... dud.

Cei mai mulți tineri muzicieni cântau ceva când aveau emoții, în așteptarea începerii paradei. Până la urmă, este cea mai mare paradă a anului, ce are loc de Crăciun, în Tulsa. Toate formațiile din împrejurimi sunt prezente și fiecare vrea să se recomande ca fiind cea mai bună. Cele mai multe nu au mășăluit niciodată cu trupele de albi, în Tulsa. Școlile albilor erau dotate cu cele mai noi instrumente și cu cele mai drăguțe uniforme și erau mai numeroase decât cele ale negrilor, ceea ce ne făcea să fim un pic invidioși. Trupele erau separate, așa cum erau și școlile, la acea vreme.

Noi veneam de la Sand Springs. Trupa noastră are în componența ei și elevi de școală generală și de liceu. Este o școală mică dintr-un oraș la fel de mic, astfel încât oricine era cât de cât talentat avea șansa să intre în formație. Așa am ajuns și eu în trupă, la început. M-am născut și am crescut în Tulsa, până când am intrat la școala generală, apoi ne-am mutat într-o comunitate numită South Haven, în afara Tulsei. Nici un minut mai devreme, aș putea adăuga, pentru că mă îndreptam spre Vanita, orașul oamenilor nebuni.

Când am început școala tot iadul s-a revărsat asupra mea și am avut un an foarte întunecat. Abia așteptam să mă mul la Școala Carver, pentru că atunci puteam să dau probă pentru a intra în formație. Nu a fost să fie. Cu un an înainte am locuit pe strada Oklahoma, într-o casă mică, aflată între Școala generală Carver și Școala St. Monica. Ascultam muzica trupelor de la cele două școli tot timpul. Pe scurt, știam toate marșurile pe de rost și „cântam” cu trupa de la St. Monica cu ramuri de copac în curte. Studioul în care repetau se afla chiar lângă camera noastră din spate.

Deseori mergeam peste stradă, la fereastra studioului celor de la Carver, ascultam muzica și memoram și piesele lor.

M-am înscris în trupa Școlii Carver, dar din nu mai știu ce motiv nu am avut șansa să dau audii și am ratat ocazia de a fi ales în clasa de muzică. Numele meu nu a spus nimic și directorul s-a uitat de sus la mine, precum i-a privit și pe alții, și mi-a spus „să-mi gălesc altă clasă”. La aflarea acestei vești, am simțit că mi s-a rupt inima. Nu mi se dădea niciodată șansa să ating o tobă. Acest lucru m-a distrus complet. Știam marșurile și știam că pot să

cânt. După aceea, obișnuiam să stau pe hol, afară din dormitor și să ascult trupa de la Carver repetând. Plângeam pentru că nu puteam să fac parte din formația lor. După acel an întunecat la Școala Generală Carver din oraș, m-am transferat la Școala Sand Springs. Notele mele au început să fie tot mai mici și am început să sufăr mai rău. Nu mai aveam respect de sine. Acest lucru, combinat cu altele, mi-au năpădit viața în acel an și pentru multă vreme am fost un suflet pierdut.

Ne-am mutat la South Haven. Mama a luat una dintre cele mai bune decizii când m-a lăsat să merg la școala de acolo. Am dat o auditiție și am fost primit în trupă.

Am intrat în formație la momentul potrivit.

Dirijorul trupei, domnul Sims, avea nevoie de un toboșar, iar eu eram acolo, dispus să cânt. Mi-a oferit șansa vieții mele: să cânt la toba care mă ispita. Ne-a permis mie și lui Lavern Smith să cântăm la tobe, chiar dacă nici unul dintre noi nu știa să citească o partitură. Mi-a promis că mă va învăța să o descifrez, iar pentru mine acest lucru era de-ajuns. Odată mi-a arătat cum se țin bețele în bătaia din paradă... Aveam drumul meu. Această era prima pereche de bețe adevărate pe care am ținut-o în mână, iar pentru mine erau nou-nouțe.

Înțelegeți, am crescut bătând ritmul din gură, iar mai târziu am avansat la cuțit și furculiță. Puteam cânta imediat toate ritmurile pe care le auzisem în paradă cu ustensilele din bucătărie. Iar acum, iată-mă așteptând să cânt în prima mea paradă adevărată. Deși eram abia în clasa a opta, aveam 13 ani la acea vreme, simțeam că aparțin acelui mediu sau cel puțin unei trupe. Am fost încântat că mă aflu într-o clasă de percuție și că urma să cânt în orașul meu natal. Voi putea să mășăluiesc și eu pe aceleași străzi pe care cântau cei de la Booker T, în timp ce eu fugeam, cu mult înainte de începerea școlii. Pentru acest lucru chiar merita să trăiesc.

Continuam să privesc bețele tocite de parcă era un vis. Simplul fapt că le aveam în mână îmi era de ajuns pentru a mă simți în al nouălea cer. Ceilalți se amestecau de jur împrejur, încălzindu-se și revăzându-și vechi prieteni din paradele trecute. Noi, care veneam de la Sand Springs, eram ca niște străini ce călcau pe cărări noi, pe lângă cântăreții din Tulsa. Eram recunoscuți drept „Couttrifield”, dar nu eram luați prea în serios ca trupă. Multe orașe mici aveau formații care cântau „cu anul”, iar acest lucru era demonstrat. Se distrau mai mult decât să mășăluiască în adevăratul sens al cuvântului, după modelul european de paradă. Dar în trupa liceului în statul Oklahoma am avut pe unii dintre cei mai buni muzicieni.

Erau cei de la Longs, trei frați și un văr al căror nivel era mult deasupra celorlalți trompetiști. Erau geniali în interpretarea muzicii clasice europene. Clasa Woodwind avea doi interpreți care se prezentau la fel de bine. Jackie Tillman, tambur major și șeful partidei de clarinetiști și unul dintre gemenii Tipton – Chelsea, cu care primul rivaliza la orice capitol. Erau și alții care au făcut să se țină seama de această trupă.

Domnul Sims știa ce ne așteaptă în adevărata lume a muzicii, unde clasicul european domina scenă. Era un expert în a preda și a dirija, deopotrivă

muzica trupelor și cea clasică. Era cu mult înaintea acelor vremuri. Eu eram onorat să mă aflu în compania unor muzicieni atât de talentați, o mândrie pe care o luam în serios. Abia așteptam să descifrez partitura. Domnul Sims îmi promisese că mă va învăța. Deocamdată eu și Lavern cântam un ritm țărănesc de stradă pe care îl inventasem pentru ca ceilalți membri ai trupei noastre să mășăluiască.

Brusc, după o învălmășeală scurtă de sunete s-a făcut liniște, dar eu eram în lumea mea și nu dădusem prea multă atenție schimbării. Dintr-o dată, o senzație stranie de teamă plutea în aer, de parcă ceva însemnat urma să se întâmple. Am ridicat privirea și am văzut cum se așează protagoniștii paradei, într-o parte, agitați, făcând o cale chiar prin mijlocul trupei noastre. Asta m-a speriat. Atunci am observat membrii formației Booker T venind înspre mine. În fruntea tinerilor muzicieni stătea un toboșar în vârstă pe care toată lumea îl cunoștea și îi spunea „Crazy Red”.

Nu aveam nici cea mai vagă idee despre motivul pentru care se îndreaptă spre trupa noastră, așa că am stat nemișcat, pe măsură ce se apropia, însoțit de colegii săi. S-a oprit la câțiva pași de mine și a murmurat cuvintele ce nu îmi vor fi niciodată șterse din memorie: „Pariu că nu poți cânta astal”. Avea un zâmbet deopotrivă încrezător și înfricoșător. Și-a repetat mantra: „Pariu că nu poți cânta astal”. A început apoi să bată un ritm de stradă pe care îl ascultam de când urmăream trupa, chiar atunci când lugeam pe străzile Jasper și Greenwood să văd parada.

Exersasem acel ritm încontinuu în mintea mea. Anunța că trupa se apropie. „Crazy Red” îl cânta înainte să apară pe stradă. Oamenii care de obicei nu ieșeau din casă, veneau să vadă parada. Puteai vedea bătrânele, care nu ar fi surprinse dansând decât în biserică, mișcându-se în ritmul muzicii, folosindu-și poșetele pe post de tamburine. Bătrânii băteau ușor din bastoane când treceau trupest.

Parada oprea tot orașul, cel puțin partea neagră a Tulsei. „Crazy Red” s-a apropiat cu un pas și a început să cânte din nou. Am văzut istoria negrilor din Tulsa în ochii lui, ca și cum el ar fi fost mesagerul trimis să vorbească despre trecutul nostru prin intermediul ritmului de stradă.

A continuat să cânte așteptând să dau curs invitației. M-am uitat în jur după mica noastră trupă și am văzut toți muzicienii uitându-se la mine neajutorati. În final, eu rămăsesem singurul care trebuia să cânte cu Red. Lavern dispăruse de la începutul acestei provocări și nu era pe nicaieri de găsit. Red era un om în vârstă și acest lucru mă intimidă foarte tare.

Am devenit tensionat și palmele mi-au asudat, când am început să bat din bețele mele uzate. Sunt sigur că am băjbăit la început ritmul, dar în scurt timp am început să cânt laolaltă cu acest percuționist legendar. Atunci s-a întâmplat un lucru ciudat. Părea că am pătruns în altă lume.

M-am „văzut” bătând odată cu el în compania trupelor din vremurile pe-trecute pe Jasper Street. Eram în pantaloni scurți, desculț și mânjit de suc de dudge. Am re-trăit serile în care cântam ritmul lui cu un cuțit și o furculiță în bucătăria noastră mică, în timp ce așteptam ca apa să se încălzească pe plită, ca să spăl vasele. I-am „auzit” bătaia din dud înainte să încep școala.

Știam că trebuia să cânt bine, pentru că formația noastră era provocată de Red, așa cum avea obiceiul să facă de zeci de ani, după cum aveam să aflăm mai târziu. Stăteam în mijlocul trupei și totuși eram de unul singur. Deci am cântat din o mie de motive. Am cântat pentru respingerea de la Carver, când dirijorul trupei m-a refuzat fără fast cu un an înainte. Am cântat pentru „Stratificarea Socială” cu care ne-a făcut cunoștință Carver, nouă, unor copii nevinovați de clasa a șaptea. Un sistem creat să aleagă pe cei care vor reuși și pe cei care vor eșua. În acest proces, culoarea pielii noastre era criteriul de selecție. Aveam motive să cânt, așa că am făcut-o.

Am ținut ritmul măsură cu măsură, pas cu pas. S-a uitat la mine, iar eu m-am uitat în ochii lui, fără să șovăi. A schimbat ritmul iar eu am făcut la fel. Asta l-a surprins. Nimănui nu-i reușise atât de bine. Între timp, pe măsură ce ne duelam în ritmurile străzii, adunarea din jurul nostru s-a mărit. Cineva a început să bată toba mare, iar apoi am auzit sunete de talgere și bătăi din palme, voci și în final ropote de picioare. Noi am continuat să cântăm. Era ca în „Cutting Sessions” în New Orleans, la începutul secolului.

Când Red cânta acest ritm, era al șaselea om în echipa de baschet și al doisprezecelea, în cea de fotbal. Cu acest ritm a rupt barierele dintre partea de sud și cea de nord a orașului. Orice baterist alb vroia să învețe să bată de la el, ceea ce nu putea fi găsit în nici un manual. Erau toți adunați în jurul meu și al lui Red, doi toboșari dând sens lucrurilor și făurind un legământ care avea să dureze o veșnicie, în ritmul străzii.

Red cânta durerea în care a crescut pe teritoriul indian, înainte de a fi acceptat în gașcă. Cânta pentru o viață plină de abuzurile celor care nu înțelegeau greul în viață. Pentru dezordinea din anii '20, fiind de față la acel rușinos eveniment istoric. Cânta pentru „Black Wall Street”, care a rămas o amintire îndepărtată. M-a provocat să ridic mânușa și să cânt așa cum a făcut-o el, de atâția ani.

Copiii albi s-au alăturat celor de culoare în timpul acestui duel, transformat în sărbătoare. Pe măsură ce cântam, deveneam mai curajos, reușind să bat mai bine ca niciodată, în compania acestei legende în viață.

Ropotele picioarelor s-au transformat în pași de dans. Copiii albi și cei de culoare au trăit un moment mai adevărat decât oricare altul experimentat de ei vreodată. Pe măsură ce mulțimea sărbătorea alături de noi, legile care interziceau astfel de manifestări ale bucuriei colective au fost șterse. Cu fiecare ritm și improvizație creștea antrenul și legătura care se crease între noi. Copiii de la Carver au venit să mă vadă cântând cu acest percuționist legendar. Cu ei am crescut în școala primară. M-au văzut făcând față provocării toboșarului experimentat, hotărât să mă transforme într-un alt nume bifat, pe lista lui. Nu a fost să fie, pentru că am ținut pasul cu improvizații venite nu știu de unde.

În final, după ceea ce părea că a durat o eternitate, Red s-a oprit și mi-a zâmbit. S-a apropiat și m-a îmbrățișat. „Acel băiat, Sand Sprangs, poate să cânte”. Așa am fost numit de legenda „Crazy Red”. Sans Sprangs, băiatul care poate să cânte. Mulțimea a izbucnit în urale și aplauze când ne-am îmbrățișat. Doi percuționiști, cel bătrân și cel de doisprezece ani făcându-și loc în cultura noastră muzicală... la o paradă.

Am simțit validarea unanimă pentru că am reușit ceea ce nici un altul nu izbutise. Am înfruntat provocarea legendarului toboșar. Eram cum nu se poate mai mândru. Mi-am acceptat statutul printr-un zâmbet. Mi-am coborât privirea la mâinile colorate de dudge și am zâmbit bucuros.

Red a vorbit mai târziu pentru mine, când m-am transferat la vechea mea școală. Dirijorul trupei Booker T a procedat asemenea domnului Lark de la Carver și i-a înlăturat pe cei care nu au trecut prin ciclul școlii generale din Tulsa. Era un proces de selecție care întorcea spatele multor elevi ce nu se încadrau în tiparul celor considerați a fi potriviți. „Domnul Fields, acel Sand Sprangs știe să cânte”. Așa cuvinte dulci nu mai auzisem niciodată. Domnul Fields a luat în considerare admirația lui Red și m-a primit în trupa Booker T. Când am intrat în formația legendarului „Crazy Red”, mi s-a împlinit visul.

În 1955 am devenit primul și singurul percuționist din Tulsa care a primit râvnitul Premiu Superior la festivalul anual al formațiilor, iar prezentatorul nu a fost nimeni altul decât domnul Sims, cel care m-a învățat să citesc partitura. Era acum șef de catedră la Universitatea Langston. Va rămâne un om special în viața mea.

Susțineam un recital când Red s-a stins din viață și a fost îngropat. Dar spiritual, am fost alături de el. Sunt sigur că l-am omagiat într-unul dintre solourile mele, cum o fac de fiecare dată. Cumva am reușit să cânt în fiecare solo câte puțin din ritmul străzii bătut de el. James „Crazy Red” Williams a fost primul meu erou, iar acel ritm al străzii îmi sună încă în minte, după 65 de ani.

Traducere de
ROXANA CLINCIU

MARIANA POPESCU

Dorin Pop

Dorin Pop (1917 – 1985), dirijor, profesor, s-a născut în comuna Geomal, județul Alba, la data de 6 octombrie 1917. Studiile liceale le-a urmat la Liceul „Titu Maiorescu” din Aiud, pe care le-a absolvit în anul 1936.

Având înclinații deosebite pentru muzică, își îndreaptă pașii înspre Academia de Muzică și Artă Dramatică din Cluj (refugiată la Timișoara, în perioada războiului), secția Pedagogie muzicală. În paralel, a urmat și cursuri la Facultatea de Filozofie a Universității din Cluj.

După terminarea studiilor, din anul 1945, a funcționat ca profesor la Liceul de băieți din Cluj, iar din anul 1948 până în anul 1951, la Școala Normală de băieți. Aceasta a fost, de fapt, perioada debutului său ca dirijor, susținând concerte cu corurile liceelor respective.

Fiind atras de compoziție, a frecventat cursurile de compoziție ale lui Marțian Negrea, la Academia de Muzică și Artă Dramatică din București, între anii 1940 – 1941, iar între 1949 – 1951, a urmat cursurile la clasa compozitorului Sigismund Toduță, în cadrul Conservatorului de Muzică din Cluj.

Din anul 1950 și până în 1956, a predat armonie, contrapunct și forme muzicale la Școala Medie de Muzică din Cluj.

În anul 1951, Dorin Pop a început activitatea în învățământul universitar, ca asistent la catedrele de Compoziție și Dirijat Coral, la Conservatorul „Gheorghe Dima” din Cluj.

În perioada 1958 – 1961, a colaborat cu Școala Populară de Artă, ca profesor de cânt.

În cariera universitară, Dorin Pop a obținut toate gradele, până la titlul de profesor, dedicându-se cu pasiune disciplinei – Dirijat coral, până la ieșirea sa la pensie, în anul 1984. A fost preocupat de studiul dirijatului, încercând să-l aprofundeze pe baze științifice.

Într-o perioadă în care accesul la lucrări de specialitate era anevoios, Dorin Pop a avut o contribuție deosebită traducând lucrări din literatura universală a genului: capitolul „Vocea și graiul” din volumul „*Dirijorul de cor*” de Fritz Volbach și Volumele I și II din cartea „*Conducerea corală*” de Kurt Thomas.

Romeo Ghircoiașiu considera că profesorul Dorin Pop „a reprezentat o epocă, una dintre cele mai remarcabile din istoria artei noastre corale,

împlinind o sinteză între gândirea artistică a marilor epoci și valorile perene ale contemporaneității".¹

Dorin Pop și-a început activitatea dirijorală la coruri de amatori, îndrumând Corul Uzinei *Industria Sărmel* din Câmpia Turzii, și ca dirijor al *Corului Casei Raionale de Cultură* din Năsăud și Ocna Dejului.

În perioada 1967 – 1968 a fost dirijorul *Corului Casei de Cultură a Studenților* din Cluj.

Corul cunoscut sub numele de *Corul Filialei Uniunii Compozitorilor din Cluj*, a fost constituit în anul 1955, având 24 de membri, la propunerea Filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor din România, reprezentată de cei cinci membri: Liviu Comes, Romeo Ghircoiașu, Sigismund Toduță, Max Eisikovits, Ștefan Lakatos.

În anul 1954, în cadrul Filialei fusese înființat un cor mixt dirijat de Teofil Coste, constituit în majoritate din coriști amatori, care nu a corespuns cerințelor Filialei, ceea ce a condus la încetarea activității sale.

Corul Filialei Uniunii Compozitorilor din Cluj, dirijat de Dorin Pop, avea atributele unui cor profesionist, coriștii având o temeinică pregătire muzicală care a permis dirijorului, încă de la începutul activității, să abordeze un repertoriu de dificultate. Din 1959 și până până în anul 1971, corul și-a desfășurat activitatea sub egida Conservatorului clujean. Începând cu anul 1967, va fi cunoscut sub numele de *Corul de cameră al Conservatorului de Muzică „Gheorghe Dima”*.

Încă de la constituire, corala a avut ca scop propagarea creațiilor aparținând membrilor Filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor.

Treptat, Dorin Pop, din dorința de a realiza performanțe de nivel profesionist, a extins repertoriul corului, introducând lucrări din diferite epoci stilistice.

Liviu Comes a încercat să definească trăsăturile stilistice ale corului: „Corul de Cameră al Conservatorului *Gheorghe Dima* din Cluj își propune să promoveze la un alt nivel artistic lucrări semnificative din bogatul repertoriu al muzicii corale românești și universale. Astfel, alături de coruri ale unor compozitori români, această formație abordează cu precădere piese ale muzicii renașcentiste, inepuizabilă sursă de învățăminte și delectare estetică pentru interpreți și auditori”.²

Tudor Jarda descrie calitățile de excepție ale dirijorului Dorin Pop: „Calitățile dirijorului Dorin Pop: ureche excepțională, reușind să distingă diferitele acordaje chiar și intonațiile mai mici decât coma. Prima calitate a corului său era acuratețea intonațională fantastică. Avea un auz fin și față de înălțimea sunetului dar și față de timbru, căuta mereu sonorități inedite. Corul său a fost foarte omogen. Lucra foarte mult la omogenitate, vocaliza foarte mult corul insistând pe omogenizarea corului, a sunetului, pentru acuratețe, lucra cu fiecare voce separat pentru a obține efectele sonore dorite.

Din punctul de vedere al intensităților, Dorin Pop, niciodată nu depășea pragul maxim de intensitate al corului.

Forte-le la el însemna – cât poate să cânte corul fără să altereze omogenitatea. Dorin Pop avea o cultură muzicală deosebită și un mare simț al stilurilor. Știa să interpreteze fiecare lucrare în stil propriu acestuia, nu a amestecat niciodată elementele stilistice. În România, madrigalele lui Gesualdo au fost cântate prima dată de corul său... Între calitățile sale se remarcă o pregătire muzicală deosebită, dovadă că a predat armonia, meseria de dirijat o știa

foarte bine și știa și canto, un lucru deosebit de important pentru un dirijor de cor”³

În anul 1969 corul a participat la Festivalul Internațional George Enescu, ediția a VIII-a.

Tot în anul 1969, corul evoluează în cadrul „Festivalului muzicii vechi sud – europene” din Bydgoszcz – Polonia, susținând concerte la Toruń, Słupsk, Kosalin, Cracovia.

Cu ocazia înregistrărilor discurilor cuprinzând madrigalele lui Claudio Monteverdi, în anul 1971, corul va lua numele de *Cappella Transylvanica*.

În perioada 1972 – 1979, *Cappella Transylvanica* va avea o dublă tutelă: Conservatorul „Gheorghe Dima” și Filarmonica din Cluj.

În iulie 1978, corul a participat la Festivalul Coral *Inter-Tie* din Marea Britanie – Cleveland.

La ediția a XVI-lea a prestigiosului Concurs Polifonic Internațional „Guido D’Arezzo” – Italia din anul 1978, *Cappella Transylvanica* obține premiul I – la categoria cor mixt și cântec popular. În același an, corul a realizat un turneu de 21 de zile în S.U.A., ultimul concert fiind susținut la sediul Națiunilor Unite.

În 1979, a participat la Bienala de Artă de la Berlin și la „Zilele culturii românești” de la Colbus – Germania. A susținut un concert – lecție la Budapesta, în anul 1980, la Academia de Muzică *Liszt Ferenc*.

Cappella Transylvanica obține în anul 1982, premiul III, la Concursul de Muzică Polifonică de la Spittal an der Drau din Austria. Participă, în anul 1983, la Concursul Coral „C.A. Seghizzi” de la Gorizia – Italia, unde obține Premiul II. În 1985, evoluează în cadrul Festivalului coral de la Karditsa – Grecia.

La împlinirea a 25 de ani de la înființare a coralei *Cappella Transylvanica*, compozitorul Sigismund Toduță făcea următoarele aprecieri, enumerând în imagini poetice de mare sensibilitate, realizările de excepție, în decursul unui sfert de secol: „popas de 25 de ani lângă izvorul de apă cristalină al madrigalului renașcentist; 25 de ani de tâlmăcire, la cotele cele mai elevate, a creației corale universale; 25 de ani de neuitate trăiri artistice – estetice oferite auditoriului prin programarea artei corale românești contemporane.”⁴

Acuratețea intonațională, gradarea nuanțelor, inteligența frazei muzicale, toate la un loc creau o atmosferă specială, atât de apreciată de publicul spectator.

Secretele „laboratorului” dirijorului Dorin Pop, au dus la performanțe de excepție, având la bază pasiunea și exigența unui dirijor împătimit de muzica corală. Avram Geoldeș încearcă să descrie, de pe poziția dirijorului, stilul interpretativ al lui Dorin Pop, pe care îl numește „patent clujean”: „O încercare de surprindere, fie și în linii mari, a stilului interpretativ a corului *Cappella Transylvanica* nu poate fi făcută numai prin citate de presă. Pentru aceasta este nevoie de o privire dinăuntru a patentului clujean, patent pe care l-au pătruns doar cei care au cântat sub mâna Maestrului. Numai foștii săi studenți sau coriști pot înțelege secretele laboratorului coral al lui Dorin Pop. Numai ei știu că performanțele interpretative porneau în primul rând de la exigențele intonaționale ale cântului. Auzul superlativ al maestrului cenzura totul, orice imperfecțiune putând fi citită dureros de clar în grimasa ce apărea pe fața aparent rece a acestuia. O față care te subjugă aproape hipnotic, obligându-te să o urmărești atent și îndelung pentru a-i descoperi o abia perceptibilă nuanță de satisfacție. Din adâncul acestei măști reci, dar sensibile, căreia i se adăuga desenul economic, fin și precis al mâinii, răzbăteau, eliberate

treptat din chingile severe ale raționalului, superb frazatele linii melodice, care se înălțau în țesături armonice sau contrapunctice, frapante prin acuratețea acordajului, prin frumusețea timbrală, prin elaborata subliniere, cu ajutorul mijloacelor dinamice și agogice, a tensiunilor disonante sau a accentelor prozodice".⁵

Critica muzicală a apreciat aparatul vocal creat de Maestru, care a modelat cu măiestrie vocile coriștilor, obținând o sulețe specială, o omogenizare și o dozare a sonorităților adaptate la interpretarea unui repertoriu cuprinzând lucrări de stiluri diferite.

În cadrul *Festivalului muzicii românești* organizat la Iași, în anul 1978, concertul coralei *Cappella Transylvanica* a fost primit cu un deosebit entuziasm de către publicul ieșean. Costin Cazaban consemna următoarele: „Un alt concert foarte bine primit de public a fost cel al corului *Cappella Transylvanica*, dirijat de Dorin Pop. Programul s-a axat pe prelucrări folclorice, mai mult sau mai puțin apropiate de original. Corul clujean are o emisie naturală, nesofisticată, de o frumusețe directă, se simte sorginea cântului popular, frumos travestită în act scenic. Calitățile tehnice sunt de domeniul perfecțiunii. Dorin Pop își conduce ansamblul către performanță, dar în deplină sinceritate față de text”.⁶

Dorin Pop a avut marele merit de a fi adus în fața publicului, muzica polifonică a Renașterii.

Totodată, a fost printre primii dirijori care au deschis un nou drum muzicii corale, cultivând corul de cameră, cu care a încântat publicul, mai bine de treizeci de ani.

Corul *Cappella Transylvanica* a imprimat trei discuri, două cuprinzând repertoriu renașcentist: primul disc – lucrări de Claudio Monteverdi, iar al doilea – lucrări de Luca Marenzio și Gesualdo da Venosa.

Un al patrulea disc, apărut în anul 1988 (post – mortem), intitulat „Cappella Transylvanica” cuprinde un adevărat „florilegiu muzical” – omagiu dirijorului Dorin Pop, a fost realizat prin preluarea unor imprimări radio a unor lucrări din repertoriul muzicii universale și românești.

La împlinirea a 30 de ani de la înființare, în anul 1985, corala a interpretat un concert – adevărat „regal” de muzică renașcentistă, impresionând „prin posibilitățile tehnico-vocale atinse de membrii formației, prin maxima sulețe a interpretării, puritatea, limpezimea expresiei, acuratețea intonației, impresionând, ca un cântec de lebedă, „tendința dirijorului de-a face pe ascultător să regăsească cu ușurință discursul muzical de largă accesibilitate, bogăția și originalitatea cântului vocal renașcentist”.⁷

Discipolul său, Cornel Groza – cel care avea să fie continuatorul lui Dorin Pop, la catedra de Dirijat Coral de la Conservatorul clujean, la *Cappella Transylvanica* și la Corul Filarmonicii, fiind printre cei mai buni cunoscători ai tehnicii și artei dirijorale ale Maestrului, a oferit detalii privind modalitățile de transmitere discipolilor săi, la cursul de dirijat și în repetiții.⁸

Dorin Pop era adeptul principiilor de dirijat ale școlii germane, reprezentată de Thomas Kurt. Programa de dirijat, concepută de Maestru, a fost păstrată și în prezent, fiind concepută în așa fel, încât să acopere perioadele importante ale perioadelor istorice, de la Renaștere și până la muzica contemporană universală și românească. Dorin Pop pune un accent deosebit pe perioada Renașterii, pe care o considera deosebit de necesară în formarea unui cor și a orizontului muzical al unui viitor dirijor sau profesor de muzică. În activitatea sa didactică, un loc deosebit l-a avut latura practică, fără a neglija latura teo-

retică. În timpul repetițiilor, acorda o importanță deosebită lucrului cu fiecare voce, lucrând cu meticulozitatea și răbdarea unui bijutier la șlefuirea fiecărui compartiment în parte, până la obținerea sonorității dorite. Era un căutător permanent de sonorități și pentru aceasta aborda exerciții cu scopul de a lărgi ambitusul vocal, de agilitate, de dinamică, de rezolvare a pasajelor de dificultate. Exercițiile erau adaptate la nivelul atins de cor în perioada respectivă. La exercițiile preluate din tratatele de dirijat ale lui Valdemar Klink, Augustin Bena, Lucian Surlașiu, Fritz Volbach, Thomas Kurt, Dumitru D. Botez – Dorin Pop a elaborat exerciții adaptate necesităților repertoriale. Repetițiile se desfășurau după un plan bine stabilit, iar această metodologie era predată și la cursurile sale de dirijat.

Repetițiile sale durau două ore, dirijorul trecând la procesul de șlefuire, numai la lucrările bine puse la punct din punct de vedere tehnic.

În încheierea repetiției, era interpretată o piesă cunoscută bine de ansamblu, cu scopul de a impune o atmosferă de împlinire.

Dorin Pop a dat o importanță deosebită cuvântului – în dubla sa calitate estetică și afectivă.

În modul său de a dirija, Dorin Pop apela la mijloace simple, folosind gesturi mici, deosebit de expresive, având un respect pentru muzică în primul rând. „Economia de mișcări” – reprezenta unul dintre principiile sale de bază în tehnica dirijorală pe care a cultivat-o atât ca dirijor, cât și ca pedagog – devenind „o tradiție a școlii de dirijat clujene”.

A fost un dirijor deosebit de pretențios, riguros, pretinzând coriștilor o concentrare maximă, pornind chiar de la repetiții.

Pentru colaboratorii săi a constituit un exemplu, nu numai sub aspect muzical. Impresionante sunt mărturiile unor coriști. Maria Furdui – fostă coristă în *Cappella Transylvanica* și la Corul Filarmonicii, considera că pentru domnia sa, Dorin Pop reprezenta „o instituție umană de viață și cultură – și desigur și profesie”.⁹

Dorin Pop a realizat din corala *Cappella Transylvanica* nu numai o formație de excepție, ci și o familie „care se aduna cu bucurie și dragoste în jurul unui om”.¹⁰

Dorin Pop cunoștea foarte bine problemele corului, pornind de la individualitate spre colectiv. De aceea lucra individual, pentru rezolvarea problemelor de cânt, insistând în mod deosebit asupra supleții și expresivității în cânt.

Nu lucra la nuanțe ca scop în sine, deoarece pentru Dorin Pop – nuanța însemna expresia.

Maestrul Boris Cobaslian remarca cu mulți ani în urmă, făcând comparație între *Cappella Transylvanica* și corul *Madrigal*, că dirijorul Dorin Pop, deși nu era adeptul unor sonorități prea ample, realiza totuși contraste de nuanțe justificate de conținutul textului, care confereau interpretării relief și prin aceasta – spectaculozitate.

Pentru Dorin Pop, corul a constituit un instrument, în șlefuirea căruia a investit muncă și o pasiune însumând trei decenii de activitate.

Filarmonica clujeană a beneficiat de existența Corului *Cappella Transylvanica*, astfel că în anul 1972, pe firmamentul vieții muzicale clujene a apărut o nouă formație, Corul Filarmonicii „Transilvania”, sub conducerea profesorului Dorin Pop și a asistentului universitar Florentin Mihăiescu, din necesitatea de a se asigura interpretarea lucrărilor vocal-simfonice. Corul a fost constituit din coriștii de la *Cappella Transylvanica* și din absolvenți ai Conservatorului. În

scurt timp, corul Filarmonicii a abordat lucrări reprezentative din repertoriul genului: Oratoriul *Samson* de G.F. Händel, *Anotimpurile* de J. Haydn.

Față de stilul corului *Cappella Transylvanica*, Corul Filarmonicii a trebuit să se adapteze stilului vocal-simfonic, în care sonoritățile se doreau a fi mult mai ample.

În felul acesta, corul Filarmonicii clujene a conferit sonorităților vocal-simfonice o rigurozitate moștenită de la stilul a cappella, practicat anterior.

În plus, dirijorul Dorin Pop, care avea principiul că: „*forte*-le îl dai pe aceia pe care îl ai”, nu a permis exagerările de intensitate în detrimentul unei sonorități compacte realizate prin omogenizare și acuratețe.

Prim dirijorul de la Opera din Constanța – Constantin Daminescu, care către sfârșitul carierei s-a transferat la Opera din Cluj, relatează maestrului Boris Cobaslian, că Filarmonica clujeană are un cor, cum n-a mai auzit în viața lui.

Ca pedagog, Dorin Pop a format o pleiadă de dirijori care s-au impus în muzica corală românească: Remus Tașcău – dirijorul coralei *Ion Vidu* de la Lugoj, regretatul dirijor Avram Geoldeș – fondatorul corului *Camerata Felix*, dirijorul Filarmonicii din Oradea, profesor universitar la Facultatea de Muzică din Oradea, Nicolae Bica – dirijor al corurilor *Camerata Felix* și corala *Gh. Dima* din Brașov, profesor univ. la clasa de dirijat de la Facultatea de Muzică din Brașov și la Oradea, regretatul Doru Șerban – dirijor al Corului Filarmonicii din Arad, regretatul dirijor Liviu Borlan al Coralei *Prietenii Muzicii* din Baia Mare, Ion Săcălean – dirijorul Corului *Prietenii Muzicii* din Baia Mare, Corneliu Madru – dirijor la București și Bilbao – Spania, Zsolt Szilágyi – dirijorul Corului *Vox Humana* din Sfântu-Gheorghe.

Activitatea sa pe tărâm artistic și universitar a fost continuată de către discipolii săi: Florentin Mihăiescu – dirijor și profesor universitar și Cornel Groza – dirijor al coralei *Cappella Transylvanica* și al corului Filarmonicii din Cluj, conferențiar universitar dr. la catedra de Dirijat Coral a Conservatorului din Cluj, Decan al Facultății Teoretice.

Acum, la împlinirea a 90 de ani de la nașterea marelui muzician, se cuvine să-i aducem un pios omagiu. Dorin Pop a lăsat urme adânci în arta corală românească, arta sa fiind continuată de discipolii săi, care prin tot ceea ce fac, mențin vie flacăra muzicii corale.

(Din volumul *Sinteze privind arta și tehnica dirijorală corală în muzica românească*, în curs de apariție)

¹ Romeo Ghirocoiașu – *In memoriam*, revista Muzica, nr. 12, 1985

² apud Avram Geoldeș, *Corul de cameră*, Editura Universității din Oradea, 2000, p.41

³ apud Ildiko Kallo, *Arta interpretativă corală din Transilvania*, teză de doctorat

⁴ apud Avram Geoldeș, *Corul de cameră*, Editura Universității din Oradea, 2000, p.42

⁵ apud Avram Geoldeș, *Corul de cameră*, Editura Universității din Oradea, 2000, p.44

⁶ Costin Cazaban, *Festivalul muzicii românești – Iași 1978*, Muzica, nr. 6, 1978, p. 7

⁷ Nelida Nedelcuț, *Cappella Transylvanica la 30 de ani*, Muzica, nr. 7, 1985

⁸ Ildiko Kallo, *Arta interpretativă corală din Transilvania*, teză de doctorat

⁹ apud Ildiko Kallo, *Arta interpretativă corală din Transilvania*, din mărturiile Mariei Furdui, soprană în Cappella Transylvanica și Corul Filarmonicii

¹⁰ Idem

GABRIEL TALMAȚCHI
LIVIU LUNGU

Cetatea Ulmetum

Sidentificată ca atare încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea de Grigore Tocilescu¹ și cercetată sistematic, deși incomplet, într-o campanie arheologică de patru ani (1911-1914), de Vasile Pârvan², cetatea Ulmetum poate fi considerată, până la acest moment, o prezență constantă pe harta istorică a Dobrogei antice, dar cu evoluție aproape necunoscută. Aceasta se datorează atât faptului că V. Pârvan, care i-a studiat inscripțiile și i-a stabilit „directoarele” constructive, întrerupându-și prea de timpuriu cercetarea (urma „campania Histria”...), a lăsat generațiilor viitoare definitivarea ei, cât și faptului că „generațiile viitoare”, din diverse motive, au „ignorat” aproape total situl, timp de nouăzeci de ani³. Cetatea se află în imediata apropiere a satului, comuna Pantelimonul de Sus, amplasamentul fiind în podișul central dobrogean, într-o zonă colinară, cu posibilități de fortificare naturale.

Despre întemeierea așezării de la Ulmetum, pe baza unor inscripții, s-a emis ipoteza conform căreia aceasta s-ar fi petrecut în epoca primei jumătăți a secolului al II-lea d.Chr., eventual încă din timpul împăratului Traian⁴. Iar așezarea și-ar fi avut statut de vicus în secolele II și III p. Chr.⁵ Dacă această ipoteză este relativ ușor de acceptat, cele privind locul întemeierii rămâne la nivel de prezumție. În valea Casimcei, ca și în valea pârâului Cogeaalac (spre est), există destule mărturii de locuire din epoca romană (de asemenea, din epocile neolitică, geto-grecescă⁶ și romană târzie). Dintre ele, cele mai serioase „candidate” la rolul de „vicus Ulmetum” ar fi: așezările de la Pantelimonul de Jos (la aproximativ 6 km nord-est de cetate)⁷, Runcu (la 4 km nord)⁸, în apropierea sau chiar în perimetrul cetății târzii⁹, și mai ales punctul întărit „Castra Aestiva”, situat la est de cetatea actuală¹⁰. La Runcu cunoaștem existența unei așezări romane unde a fost găsită ceramică roșie, apoi ceramică, probabil, de factură getică lucrată cu mâna, cenușie lucrată la roată, etc.¹¹

În privința informațiilor epigrafice privitoare la prezența vicus-ului ele nu sunt foarte numeroase, dar nici de lepădat. Astfel, avem atestarea unui altar din timpul lui Antoninus Pius, altul pentru Marcus Aurelius și Lucius Verus, dateate în anii 140, respectiv 163¹². Apoi, ni se amintește de posibilitatea locuirii vicusului doar de către bessii¹³, de romani și bessii¹⁴, respectiv de calitatea de vicani a locuitorilor, pe un altar pus de „Iulis Teres magistra(n)s vico Ulmeto”¹⁵.

În secolul III p. Chr. cunoaștem atacurile carpo-gotice ce au fost oprite de împăratul Gordian al III-lea cu mare dificultate în Thracia, spre satisfacția locuitorilor provinciei dobrogene, cei din Ulmetum ridicând inscripții în cinstea împăratului și a soției sale Sabina Tranquillina¹⁶.

Crearea spre sfârșitul secolului III p. Chr. a provinciei Scythia Minor a asigurat premisele întăririi militare a Dobrogei, prin refacerea fortificațiilor aflate pe limes, dublată de refacerea și amenajarea drumurilor imperiale, așa cum ne-o amintesc bornele militare identificate în apropierea unor importante centre, ca și la Ulmetum¹⁷. Din perioadă cunoaștem un Valerius Victorinus, fost *biarchus* în *sacer palatium* al lui Licinius¹⁸, mort cu prilejul bătăliei de la Chalcedon.

Oricare ar fi coordonatele așezării inițiale (și caracterul ei), este de admis ipoteza conform căreia, în vremea lui Constantin, „satul” sau „castrul” a fost transformat (sau reconstruit în apropiere), Ulmetum devenind cetate¹⁹, cu atestări ale unităților militare de elită²⁰. Totodată, s-a sugerat prezența cu predilecție a unităților legionare sau a vexilațiilor comitatense (sau chiar pseudocomitatense)²¹. Desigur, problema locului de înființare al cetății acelei perioade rămâne una deschisă. Textul lui Procopius²² arată, însă, că cetatea a existat, înaintea reconstrucției din secolul al VI-lea, iar săpăturile recente au descoperit urme de locuire mai vechi de epoca lui Iustinian I. Dacă ipoteza se confirmă, atunci ea implică și un moment al distrugerii cetății, iar acesta ar putea fi fixat, la o primă judecată, absolut probabilistic, în timpul invaziei hune din anul 396 p. Chr.

Ridicarea „din temelii” a cetății târzii (suprapunând cetatea timpurie și probabil, doar anumite părți din fortificație) trebuie că s-a produs, probabil, undeva în intervalul 527-535/536 p. Chr. (data redactării lucrării „De aedificiis”), fiind realizată de un detașament de *lanciarii ivniores* special adus cu acest scop din capitala imperiului²³, ce făcea parte din legiunile palatine²⁴. Cetatea a fost plasată pe teren într-un punct de importanță, în structura militară și comercială a Dobrogei antice, la o întretăiere de drumuri și noduri de comunicații (Tropaeum Traiani–Libida-Noviodunum; Capidava-Histria și Tomis-nordul Provinciei), în apropierea Văii Casimcei. Construcția ocupa un bot de deal, înconjurat de pereții înalți ai văii pârâului Pantelimon (afluent al Casimcei), la nord-est, est și sud, și ai văii unui pârâu sezonier, la nord²⁵. Conform informațiilor furnizate de același Procopius, ridicând cetatea, împăratul Iustinian I ar fi scăpat zona de năvălirile sclavinilor care își făcuseră un loc de pândă între ruinele cetății „cea părăsită din vechime”, probabil în a doua jumătate a secolului V p. Chr.²⁶ Dar mijlocul aceluiași secol atestă prezența chiar în apropierea cetății a unor grupuri de slavi²⁷.

Rolul fortificației Ulmetum (care făcea parte din teritoriul Capidavei) a fost nu numai cel de articulare a sistemului defensiv al Scythiei Minor (pe linia Noviodunum-Libida-Tropaeum Traiani) dar și acela de a păzi drumurile care se întâlneau în apropiere, fără a mai aminti de viața economică relativ intensă, ilustrată de nenumăratele descoperiri (cuptor, fragmente de vase ceramice felurite, greutăți, capace de vase, etc.)²⁸. Totodată, nu putem să nu amintim și faptul că, centrul nostru, probabil, și-a păstrat de-a lungul evoluției sale ca oraș și un important caracter agrar²⁹.

Ulmetum-ul va fi totuși afectat ca și alte centre în 559 p. Chr. odată cu invazia kutrigurilor, o încercare de revenire la viața prosperă anterioară petrecându-se sub Iustin II. Scurta sa existență (în perioada romană-târzie)

se va fi încheiat în urma atacurilor barbare kutriguro-avaro-slave, la sfârșitul secolului al VI-lea sau la începutul celui următor, însă nu înainte ca ea să sufere trei distrugerii majore (și două reconstrucții de-a dreptul „dramatice”)¹⁰. Avarii și slavii atacă în 584-586, primii fiind cei care în 586 s-ar putea să fi distrus, afectat sau cucerit cetatea de la Ulmetum. De la aceștia s-ar putea să fi rămas cele câteva vârfuri de săgeți cu trei muchii descoperite în cetate la începutul secolului XX¹¹ sau mai recent. Ulterior, în 597 au urmat alte atacuri ale lor, când din nou Dobrogea, și probabil și Ulmetum sunt devastate. Evoluția cetății, în cele câteva decenii, se înțelege, deocamdată, ca una rapidă, cu dezvoltare relativă oarecum firească. S-ar putea ca momentul final al cetății noastre să se fi consumat la sfârșitul secolului VI și începutul secolului VII, adică după moartea împăratului Mauriciu Tiberiu (post 602, până în 615 p. Chr.). În anii 614-615, sub presiunea deosebită a avaro-slavilor, se pare că întreg sistemul defensiv de pe Dunăre cade, iar slavii se răspândesc în întreaga Peninsulă Balcanică¹².

Continuarea locuirii (firave) la Ulmetum este ilustrată și de fragmente de ziduri încropite din bucăți de șist legate cu pământ. Pârvan le considerase, inițial, ca fiind barbare; va reveni asupra părerii, foarte repede, făcând o paralelă cu viețuirea post-distrugere de la Tropaeum Traiani.

¹ G. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, București, 1900.

² V. Pârvan, ARMSI, 34, 1912, 8, p. 497-607; idem, ARMSI, 36, 1913, 10-11, p. 245-420; idem, ARMSI, 37, 1915, 10, p. 265-304.

³ A. Panaitescu, Pontica, 14, 1981, p. 303-308.

⁴ CIL III, nr. 14214, 26.

⁵ V. Pârvan, AARMSI, 34, 1912, p. 589.

⁶ În imediata apropiere a comunei Pantellimonul de Sus, la vreo sută de metri spre sud (și aproape de șoseaua ce leagă comuna de localitatea Mireasa), în vara lui 2005, au fost descoperite întâmplător trei morminte elenistice, greco-indigene (sfârșitul secolului al IV-lea - prima jumătate a secolului al III-lea a. Chr.) cu inventar caracteristic, iar cercetarea perieghetică mă îndeamnă să cred că acolo avem de-a face cu o necropolă elenistică din perioada amintită și, deci, de o așezare.

⁷ E. Doruțiu-Borilă, SCIV, 15, 1964, 1, p. 131, și nr. 2.

⁸ C. Scorpan, Pontica, 3, 1970, p. 150.

⁹ I.I. Rusu, SCIV, 8, 1957, 1-4, p. 344-349; S. A. Krebs, SCIVA, 49, 1, 1998, p. 108-110.

¹⁰ V. Pârvan, AARMSI, 35, 1912-1913, p. 526-531; Al. S. Ștefan, „Recherches de photo-interpretation archéologique sur le limes de la Scythie Mineure à la époque du Bas-Danube”, în D.M. Pippidi ed. „Actes du IX^e Congrès international d'études sur les frontières romaines”, Mamaia, 6-13 septembre 1972, București, p. 95-108; S. A. Krebs, *loc. cit.*, p. 110-113.

¹¹ C. Scorpan, *loc. cit.*, p. 150, p. 162 (fig. 12/1), p. 166 (fig. 16/4).

¹² G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 112, nr. 6; idem, Revista pentru istorie, arheologie și filologie, 5, 1903, 9, p. 59, nr. 84; V. Pârvan, AARMSI, 36, 1913, p. 365, nr. 16; M. Munteanu, Pontica, 3, 1970, p. 212.

- ¹³ V. Pârvan, *loc. cit.*, p. 348, nr. 8; I. I. Russu, *loc. cit.*, p. 344-349.
- ¹⁴ *ISM*, V, 8, 57.
- ¹⁵ V. Pârvan, *AARMSI*, 37, 1915, p. 277, nr. 11.
- ¹⁶ A. Suceveanu, A. Rădulescu, *Istoria politică*, în *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 301.
- ¹⁷ A. Rădulescu, *Stăpânirea romano-bizantină în Dobrogea*, în *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 468.
- ¹⁸ A. Barnea, *Organizarea militară*, în *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 503.
- ¹⁹ A. Aricescu, *Armata în Dobrogea romană*, București, 1977, p. 133, 163.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 133.
- ²¹ M. Zahariade, *Moesia Secunda, Scythia și Notitia Dignitatum*, București, 1988, p. 49.
- ²² Procopius din Cesareea, "De aedificiis", 4, 7, 17-18, *Fontes Historiae Dacoromane*, II, București, 1970, p. 471.
- ²³ A. Barnea, *loc. cit.*, în *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 504.
- ²⁴ A. Aricescu, *op. cit.*, p. 124.
- ²⁵ C. Scorpan, *Limes Scythiae. Topographical and stratigraphical research on the late Roman fortification on the Lower Danube*, BAR International Series 88, 1980, p. 41.
- ²⁶ V. Pârvan, *AARMSI*, 34, 1912, p. 594; *idem*, *AARMSI*, 36, 1913, p. 403.
- ²⁷ Dan Gh. Teodor, *Slavii la nordul Dunării de Jos în secolele VI-VII. Populații migratoare pe teritoriul Daciei*, *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 731.
- ²⁸ V. Pârvan, *loc. cit.*, *passim*; A. Panaitescu, *loc. cit.*
- ²⁹ A. Barnea, *Organizarea administrativă*, în *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 487.
- ³⁰ V. Pârvan, *loc. cit.*, p. 304; deși intervalul de timp în care a ființat cetatea este mic, iar distrugerile (devastatoare) au necesitat, cel puțin în două rânduri, refaceri complete, descoperirile arheologice au scos la lumină mărturii ale unei vieți socio-economice și edilitare destul de bogate; clădiri complexe, cuptoare pentru ars ceramică, gropi de provizii, dolia, mare cantitate de fragmente ceramice, litice și de metal, etc.
- ³¹ R. Vulpe, I. Barnea, *Din istoria Dobrogei. Romanii la Dunărea de Jos*, vol. II, București, 1968, p. 495.
- ³² I. Stanciu, *Avarii. Populații migratoare pe teritoriul Daciei*, în *Istoria Românilor*, vol. II. *Daco-romani, romanici, alogeni*, București, 2001, p. 718.

STOICA LASCU

Seniori ai științei românești de astăzi – istoricii Șerban Papacostea și Alexandru Zub – și vocația libertății și a onestității profesionale

În toamna trecută, Senatul Universității „Ovidius” din Constanța a avut privilegiul, onoarea și bucuria de a conferi titlul de DOCTOR HONORIS CAUSA la doi dintre cei mai reprezentativi oameni de știință contemporani – istoricii *Alexandru Zub*, membru al Academiei Române, președinte al Secției de Științe Istorice și Arheologie, directorul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol” din Iași, și *Șerban Papacostea*, membru corespondent al Academiei Române, fost director al Institutului de Istorie „N. Iorga”, profesor-asociat la Facultatea de Istorie și Științe Politice din cadrul universității noastre.

Distincțiile se constituie într-o binemeritată recunoaștere și din partea comunității academice tomitane a personalității celor doi oameni de știință români, veritabili seniori ai istoriografiei noastre din ultimele decenii, a căror operă este receptată ca atare și în mediile confrăților lor din străinătate, după cum prezența activă a ambilor în câmpul dezbaterilor civice se dimensionează, alături de incontestabilul prestigiu științific, și ca urmare a autorității lor morale, căreia le e cheazășie un traiect socio-uman pilduitor prin consecvența principiilor și convergența destinelor lor.

A unor destine care au fost marcate de distorsiunile Istoriei postbelice europene, cu aplicații atât de tragice și în spațiul de la Dunăre, Mare și Carpați. Doi tineri români, ce doreau a-și face o profesiune din slujirea adevărului istoric, s-au trezit confrunțați, în anii '50, cu un sistem politic potrivnic afirmării personalității umane (în cazul lor, aceasta fiind potențată de cultul – căpătat în familie și școală – al respectării valorilor istorice și politice tradiționale și naționale ale neamului); iar reacția lor naturală le-a adus nu doar ani de reclusiune – mulți pentru Alexandru Zub –, ci și o marginalizare social-profesională – evidentă mai ales pentru Șerban Papacostea. Tot ambii

însă, s-au constituit, treptat, în personalități de prim rang ale istoriografiei noastre, studiile și tomurile publicate conferindu-le, chiar în anii regimului socialist, recunoașterea științifică din partea slujitorilor onesti și a iubitorilor muzei Clio, din țară și străinătate: „o Academie care nu-l include în rândurile ei pe domnul Papacostea, cel mai profund cunoscător al perioadei medievale – îmi spunea, în vara anului 1989, cercetătorul Nicolae-Șerban Tanașoca, un apropiat și congener al învățatului român cu rădăcini în Balcani –, nu-și poate justifica ierarhizarea valorilor”; aceeași idee fusese exprimată, în anul precedent – când am avut șansa de a cerceta, câteva zile, fondul de carte și presă al Bibliotecii Române de la Freiburg – de către responsabilul acesteia, Iancu Bidianu (fost salariat la Biblioteca Academiei Române), atunci când îmi spunea că opera lui Alexandru Zub (pe care-l cunoscuse mai înainte, când studiasse la amintitul bogat așezământ cultural și memorial al românilor din Exil) îl îndreptățește la onoruri academice și titluri universitare, dacă autorul ei s-ar fi aflat într-o țară din Lumea Liberă.

Istoria va fi fastă, în cele din urmă, pentru amândoi, existând, iată, uneori, și un timp și o măsură a dreptății: reinstaurarea regimului democrației pluri-partidiste în țara noastră a însemnat așteptata și binemeritata recunoaștere academică a celor doi oameni de știință români – Șerban Papacostea este ales, în 1990, director al Institutului de Istorie „N. Iorga”, cooptat, la 13 noiembrie 1990, și ca membru corespondent al Academiei Române (în forul în care, în 1935, era ales și unchiul său, latinistul Cezar Papacostea), iar Alexandru Zub – director, din 1990, până astăzi, al Institutului de Istorie „A.D. Xenopol” din Iași – este ales, de asemenea, membru corespondent, la 10 septembrie 1991, apoi membru titular al Academiei, în 2004, pentru ca din anul următor să fie ales și președinte al Secției de Științe Istorice și Arheologie.

Traiecteile vieții domniilor lor vor fi configurate de onestitate profesională și perseverență în slujirea Muzei Clio, căreia i se vor dăruia nu doar cu devoțiune, dar și cu, în plus, exprimarea unor ferme convingeri democratice și civice. Convingeri și atitudini care, cum spuneam, i-au pus în opoziție cu regimul totalitar, făcându-i să îndure consecințele afirmării spiritului liber general-uman, în suita valoroaselor tradiții istorice ale neamului lor. Nedreptățile și marginalizarea (rareori și cu mari greutatea puteau da curs invitațiilor din străinătate) nu numai că nu i-au demobilizat, dar, dimpotrivă, le-au forjat aceste convingeri, pe care aveau să le exprime cu mijloacele proprii istoricului onest și prob, iar după 1989 să le potențeze ca atare, ambii, printr-o pilduitoare activitate publică pusă în slujba remodelării unei societăți democratice pluraliste, a unui ambient civic în consens cu evoluția ideilor și mentalității omului, martor privilegiat la îngemănarea milenilor. „Crima fundamentală a regimului comunist din România a constat în depozitarea unui întreg popor, timp de aproape o jumătate de secol, de *dreptul esențial al omului*, anume *libertatea*, condiție a împlinirii ființei umane, potrivit vocației și aspirației sale. De la preluarea conducerii țării, în martie 1945 – *sintetiza pertinent și responsabil, recent, profesorul Șerban Papacostea* –, sub aparența pluralismului de «largă concentrare democratică», până la înlăturarea sa de la putere, la sfârșitul anului 1989, măturat de valul libertății în expansiune la scară mondială, regimul comunist a pus în funcțiune întreg arsenalul de mijloace de constrângere fizică și spirituală pentru a înăbuși aspirația elementară a omului de a-și afirma personalitatea, de a fi el însuși, în marea competiție a competențelor și valorilor în societate”.

Libertatea, această aspirație și vocație perenă a omului – este potențată pentru Șerban Papacostea și din perspectiva istoriei familiei sale, bunicii născându-se printre apostolii culturii românești în Macedonia, propovăduind congenerilor lor vlahi/aromâni, în a doua jumătate a Secolului Naționalităților, convingeri național-culturale a căror expresie era și dreptul la libertate și identitate proprie. „Lupta lui Gușu Papacostea pentru triumful cauzei românești în bogatul centru de negustori aromâni, Muloviște, luptă în care singurul tovarăș nedespărțit și credincios pârtaș la bucurii și nevoi i-a fost femeia plină de virtuți, mama model, colega energică, propagandistă neîntrecută, care e nemângâiata văduvă de astăzi – *cuvânta George Murnu, în numele Societății de Cultură Macedo-Române, în mai 1912, la catafalcul lui Gușu Papacostea (1853-1912)* – fu condusă atât de metodic, cu atâta pricepere și iscusință, încât poate sluji ca o pildă de tactică și de strategie tuturor ce se luptă pentru atragerea și câștigarea poporului român la cauza națională în Macedonia”. „Nemângâiata văduvă”, bunica profesorului Șerban Papacostea, va mulțumi, în zilele următoare, președintelui Societății de Cultură Macedo-Române, dr. A. Leonte, într-o emoționantă scrisoare (document inedit, aflat în *arhiva Societății*), pe care o facem publică acum, la comemorarea a 95 de ani de la moartea apostolului român din Macedonia Gușu Papacostea.

Domnule Președinte,

Reculegându-mă puțin din adâncă durere ce am suferit prin pierderea scumpului meu soț, primul gând mi se îndreaptă către Societatea de cultură a (sic!) Macedo-română. Cuvintele calde și pline de adevăr pe care le a rostit distinsul membru al Societății Domnul profesor George Murnu mi-au adus și-mi vor aduce în momentele cele mai grele un prețios tribut de mângâiere.

Recunoașterea muncii cuiva este dovada nobileței de suflet acelui ce recunoaște și Societatea prin aceasta a arătat luptătorilor de adă că îi vede și că știe să pună preț pe munca lor dezinteresată și plină de jertfe, cum a fost aceea a soțului meu. Vă rog să primiți din partea mea și a familiei mele cele mai vii mulțumiri aduse întregii Societăți și în deosebi Domnului George Murnu care și-a împlinit cu atâta devotament delegația ce ați bine voit a i-o da.

București. 2. Iunie 1912

*Fania G. Papacostea
fosta profesoară în Macedonia*

Activitatea științifică a cercetătorilor Șerban Papacostea și Alexandru Zub s-a concretizat, până astăzi, într-o impresionantă listă de titluri, a căror diversitate denotă plurivalența, dar și constanta preocupărilor lor, unul medievist, celălalt modernist; amândoi sunt laureați ai Academiei Române, obținând Premiul „N. Bălcescu” – primul, pentru monografia, devenit reper metodologic clasicizat deja, *Oltenia sub stăpânirea austriacă* (1971), al doilea pentru ampla lucrare *Mihail Kogălniceanu. Biobibliografie* (1974).

Incontestabil, Evul Mediu românesc are astăzi, în persoana profesorului Șerban Papacostea, cel mai autorizat interpret, măturie stând soliditatea studiilor științifice (numeroase apărute în străinătate), și a unor volume precum *Geneza statului în evul mediu românesc. Studii critice* (1988), *Românii în secolul XIII. Între cruciadă și Imperiul Mongol* (1994) sau mai recentul (2006) *La Mer Noire, carrefour des civilisations*. Vrednicul urmaș al luptătorului național-cultural Gușu Papacostea, avea să fie și urmașul – științific, de astădată – a

doi mari istorici: Gheorghe Brătianu, ale cărei direcții de cercetare – tradiția întemeierii statelor medievale, românii în istoria universală, istoria Mării Negre – „le-am urmat în parte și am încercat să le revitalizez”, respectiv Andrei Ojetea, „istoric de o excepțională valoare, insuficient cunoscut astăzi. Nu a avut nici abundența publicistică, nici finețea comparatismului lui Gheorghe Brătianu, dar, în opinia mea – avea să spună, într-un interviu, Șerban Papacostea – este mîntea cea mai lucidă din istoriografia română, în sensul că problemele pe care le-a tratat le-a cercetat pînă la esența fenomenului”. Pentru cultura noastră, paginile de istorie scrise de academicianul Șerban Papacostea condensează o sinteză în spiritul scrupulozității analitice a mentorilor săi; nici un cuvânt, nici o aserțiune, nici o apreciere nu se constituie în gratuități conjuncturale, după cum profunzimea analizelor și fermitatea opiniilor – exprimate clar și concis – în judecarea fenomenelor istorice, nu doar restrânse la Evul Mediu, îl situează printre veritabilele personalități științifice ale României de astăzi, un intelectual care-și pune întrebări asupra destinului țării sale. „După un secol de echilibru european și de libertate românească, între Războiul Crimeei și al Doilea Război Mondial, interval de puternică afirmare a opțiunii occidentale, derapajul absolut al Europei în vremea totalitarismelor a sfârșit prin a atrage din nou România în aria de dominație nelimitată a Răsăritului, dominație baricadată în spatele unei cortine a intoleranței. Înlăturarea acestei cortine – scria Șerban Papacostea, în paginile acestei reviste, în urmă cu trei ani – a deschis larg porțile procesului globalizării. Cum se va adapta identitatea românească la acest proces mondial?”

Nu mai puțin ancorat în problematici ale lumii contemporane este și prolificul Alexandru Zub (are 30 de volume de autor, alte aproape 30 de volume tematice coordonate sau îngrijite, peste 1.000 de articole, eseuri, prefețe, introduceri la diverse volume de studii), desțelnătorul biobibliografic al unor coloși ai culturii române moderne (Mihail Kogălniceanu, Alexandru D. Xenopol, Vasile Pârvan), volume ce sunt adevărate repere de acribie documentară și, în egală măsură, de abordare metodologică în istoriografia noastră postbelică. Serii întregi de cititori au validat modernitatea nu doar metodologică, dar și ideatică a cărților istoricului și veritabilului om de cultură ieșean, pentru care cercetarea realităților românești moderne și contemporane este în consens cu abordările novatoare ale contraților săi europeni – de talia, de pildă, a lui Fernand Braudel ori François Furet – și nu numai. Îmbinând, în cercetarea istorică, disponibilitatea reflectiv-filosofică, din sorgintea intelectualului responsabil și pentru destinele existențiale ale contemporanilor săi, cu apetență proprie profesionistului, cărțile profesorului Alexandru Zub fac parte din filonul european al istoriografiei noastre, autorul lor reprezentând-o în ilustra tradiție a lui Kogălniceanu, Xenopol, Pârvan, Iorga. „Pe Kogălniceanu îl percepușem ca un personaj de o imensă importanță pentru istoria noastră, pentru devenirea României moderne. În același timp – arăta, într-un interviu, cel mai autorizat analist contemporan al istoriografiei noastre – era vorba de un istoric eminent, care stă în miezul istoriografiei noastre. Xenopol venea oarecum firesc în cadrul preocupărilor mele, începusem activitatea cu o bibliografie Xenopol, suspendată în momentul arestării mele, iar Pârvan a fost o «descoperire» de mare însemnătate, intelectuală și morală, din anii studenției, fructificată ulterior sub diverse forme”. Ca și aceștia, ilustrul lor urmaș este un spirit iscoditor, tenace, sensibil la marile întrebări ale epocii sale, ce a îmbogățit și continuă

să fertilizeze substanțial orizontul cunoașterii noastre istorice de astăzi, în consonanță cu cel din etajele superioare ale spiritului european. Cercetările sale, de pildă, asupra marilor etape ale istoriografiei românești – receptată sub semnul provocărilor modernității –, ori relevarea impactului european al Revoluției Franceze – din perspectiva „recitirii” ei într-o cheie ce îndeamnă la reflecție –, îl proiectează pe cărturarul român între personalitățile de prim rang ale istoriografiei europene de astăzi. Cărțile academicianului Alexandru Zub denotă raționalitatea unui elevat spirit de sinteză, îmbină rigoarea metodică cu permanența iscoditoare a unor noi focalizări ideatice, efort științific călăuzit de principiul maiorescian al afirmării patriotismului în limitele adevărului istoric. Spirit echilibrat, de o noblețe clasicizantă, scoborât, parcă, din Secolul Luminilor, lui Alexandru Zub îi sunt proprii principii ce ar trebui să călăuzească, astăzi, pe toți slujitorii Muzei Clio, pe intelectuali și oamenii de știință veritabili: „Nu e bine să ne batem cu pumnul în piept și să credem despre noi că am fi mai importanți decât e cazul. Modestia – *spunea, anul trecut, domnia sa* – este o condiție pentru istoric. Altminteri, se pierde măsura și perspectiva justă a lucrurilor. Un istoric trebuie să fie pasionat, ambițios – ambiția este combustia, focul sacru care îl animă, îl întreține pasiunea. Dar trebuie să fie totodată modest, să aibe conștiința precarității sale, ca individ și ca meseriaș în istoriografie. Nu se mai produc studii cu pretenția adevărului absolut, nu se mai pot aștepta lucruri definitive. Există un anumit relativism filozofic al istoriei în care își află fiecare locul”.

Sunt gânduri, aprecieri și idei ce trebuie să potențeze istoriografia noastră contemporană. Care se află, astăzi, ca și alte discipline, în fața unor mari și grave provocări, în contextul reformei educaționale – de la diminuarea drastică a numărului de ore în învățământul preuniversitar, combinată cu reconfigurarea programei școlare (curriculum școlar), până la restructurarea studiilor doctorale. O focalizare mai fermă asupra acestora din urmă relevă, în opinia mea, vădite distorsiuni, serioase semne de întrebare privind viitorul calității slujitorilor muzei Clio; tocmai de aceea se simte nevoia, cred, ca autoritatea moral-științifică a distinșilor academicieni, veritabili seniori ai culturii noastre umaniste, să impună un cadru și standarde explicite – proprii tradițiilor exigențe profesionale –, în pregătirea și recunoașterea științifică superioară în domeniul Istorie. Lejeritatea și lipsa de onestitate cu care, de multe ori, se capătă un doctorat – iar mai recent anularea aproape a oricărei rigori în înscrierea la așa-zisa Școală Doctorală, cu o durată de (doar) trei (!) ani – în disciplina *științifică* Istorie, atentează nu doar la diluarea semnificației titlului științific ca atare, ci și la diminuarea calității actului de cercetare, subminându-se, pe fond, viitorul cercetării istorice românești, marginalizarea ei în spațiul științific comunitar.

Or, tradiția veritabilelor școli istorice românești, cu adevărat *europene*, inclusiv a celor de astăzi, „școala Papacostea”, „școala Zub” ș.a. – recunoscutibile atât prin impactul social al propriilor opere, cât și prin calitatea creațiilor științifice ale doctoranzilor lor – trebuie continuată, stopându-se/descurajându-se impostura, lipsa de profesionalism și onestitate ce par a se insinua și la etajul ce conferă recunoaștere științifică superioară la tot felul de indivizi, carieriști – unii, fără a avea Licența în domeniul Istorie, alții fiind chiar pensionari, ori amatori –, pentru care biata Clio ajunge a fi traficată, la nivel științific – n-așa – superior, și cu voie de la minister și diferite comiții...

NISTOR BARDU

Un manual pentru învățarea aromânei

Venind în întâmpinarea unor necesități reale de învățare și practicare a aromânei în România, de azi, dar și în alte țări unde există aromâni nativi, care, dintr-un motiv sau altul, au început să uite graiul părintesc, Matilda Caragiu Marioțeanu și Nicolae Saramandu, specialiștii noștri cei mai renumiți în acest dialect istoric al limbii române, au elaborat și publicat de curând, un excelent *Manual de aromână. Carti trā învîțari armâneashti* (Editura Academiei Române, 2005). Cartea se înscrie într-o serie întreagă, ale cărei baze au fost puse, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, de Νέα Παιδαγωγία ητοι Αλφάβηταριον εγκολον „*Noua pedagogie sau Abecedar ușor*” (Viena, 1797) a lui Constantin Ucuța, iar la începutul secolului al XIX-lea, de *Romanische oder Macedonovlachische Sprachlehre* (Viena, 1813) a lui Mihail Boiagi. Seria a continuat apoi în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, după ce, din 1864, Statul Român înființează și finanțează școli pentru aromânii din Peninsula Balcanică, cu abecedarele, cărțile de „alegere” (citire) și celelalte manuale realizate de dascăli și profesorii care au predat în școlile respective. Înscriindu-se într-o asemenea prestigioasă tradiție, manualul de acum este însă, după cum atrag atenția autorii în „Cuvânt înainte” și după cum o demonstrează substanța și concepția sa, „primul manual de învățare a aromânei după o metodă modernă” (p.13).

Cartea este alcătuită din 30 de lecții, fiecare lecție având o structură tripartită: **A** - t e x t; **B** - g r a m a t i c ă la text (morfologie și sintaxă) și **C** - e x e r c i ț i i cu elemente de gramatică și lexic conținute în textul de la lecția respectivă sau învățate anterior. Toate acestea sunt evidențiate printr-o grafică adecvată, constituită din sublinieri, încadrări în tabele și chenare, liste paradigmatică și modele sintagmatice etc., ceea ce conferă lecțiilor o accesibilitate sporită iar didacticii întrebuintate, o eficacitate considerabilă. Textele, dar și o mare parte a exercițiilor, concepute pe baza principiilor pragmatice ale dialogului și cooperării sunt vii și antrenante.

Modernitatea manualului derivă și din diversitatea situațiilor de comunicare imaginate de autori, în care aspecte tradiționale de viață se combină permanent cu elemente de actualitate, ceea ce permite atât întrebuintarea vocabularului de bază al aromânei cât și a neologismelor. Din acest

punct de vedere, cei doi autori rezolvă o problemă spinoasă pentru aromâna de azi, și anume aceea a adaptării ei la viața modernă, prin introducerea și adaptarea neologismelor în aromână. Este bine cunoscut faptul că aromâna este un dialect conservator, cu un vocabular de bază moștenit sau împrumutat din limbile vecine cu care a venit în contact de-a lungul evoluției sale istorice, vocabular insuficient pentru a exprima complexa realitate contemporană. În manualul de față, neologismele sunt preluate în mod firesc din limbile romanice moderne, în primul rând din limba română, și adaptate la sistemul fonetic și morfosintactic al aromânei, care nu este altceva decât un subsistem al limbii române istorice. Astfel, în textul de la lecția 1, situația de comunicare creată de Matilda Caragiu Marioțeanu și Nicolae Saramandu oferă posibilitatea de a funcționa în enunțuri emise de protagoniștii actelor de vorbire termeni vechi și populari, cunoscuți de toată lumea, precum *munti* „munte”, *naparti* „de cealaltă parte”, *loră* „acum”, *bisearică* „biserica”, *pălăcârsescu* „a ruga” etc., alături de neologisme ca *profesoru*, *profesoară*, *mașină*, *hotellu*, *ristorantu*, *turistu*, etc. (p.23). În lecția următoare, în dialogul de la 3A (p. 40-41), *yeatru* apare alături de echivalentul său neologic *doctoru*, *soră*, alături de *asistentă*. În textul 18 A, intitulat *La stani* (p. 140), sunt actualizați termeni precum *stani* „stână”, *arniu* „iernat”, *n-șeană* „pe culme”, *cupaciu* „copac”, *șcâmbă* „stâncă”, *șoputu* „șipot”, *izvor amenajat*, *avră* „răcoare”, *câroari* „caniculă”, care denumesc referenți din realitatea păstoritului sau care au atingere cu această realitate în care s-a desfășurat secole de-a rândul viața tradițională a aromânilor, pe când cel de la 29 A, *Bănămu tu Europa* (p. 207), ne introduce în realitatea continentului în care trăim cu toții azi și pe care o exprimă, între altele, neologisme ca *geografie*, *continent*, *emisfera nordică*, *estu*, *vestu*, *cultură europeană*, *epocă modernă* etc. distribuite în text în mod firesc alături de termenii neoași *nađă-duuă* „miazăzi”, *nađă-noapti* „miazănoapte”, *alumtări* „lupte”, *polemati* „războaie”, *mileti* „națlune”, *mintitură* „dezordine socială și politică” etc. Procedând astfel, cei doi autori conferă aromânei întrebuințate în manualul în cauză caracterul unei rostiri sincrone cu vremurile de azi, față de care aromânii doritori de a învăța, de a-și perfecționa graiul nativ sau, pur și simplu, numai de a-l performa nu au de ce să se rușineze.

În ceea ce privește lipsa de reținere de a introduce în lexicul de azi al aromânei neologisme latino-romanice, în special provenind din româna literară, recunoaștem concepția Matildei Caragiu Marioțeanu, în a cărei operă lexicografică de mari dimensiuni, *Dicționar aromân (macedo-vlah)*. DIARO (vol. I, A-D, București, Editura Enciclopedică, 1997), acestea sunt numeroase, fără ca, în felul acesta, elementele moștenite și cele de superstrat să-și piardă actualitatea sau puterea de circulație.

Celor 30 de lecții, din care trei sunt de recapitulare (lecțiile 10, 20 și 30), Matilda Caragiu Marioțeanu și Nicolae Saramandu le adaugă o microantologie de poezie aromână cultă (p. 231-257), în care sunt prezenți: a) autori deveniți clasici în conștiința publică aromânească, precum Constantin Belimace (cu bine-cunoscutele sale *Dimândarea părintească* și *Aușlu cârvânaru*), George Murnu (*Tră armănam*), Nuși Tulliu (*Nani-nani*), Nicolae Batzaria (*Cu foartica*), Zicu Araia (*Toamna-n Pind*), Marcu Beza (*Loară valea*), Nida Boga (*Vashopolea*, I. *Bisearica și graiul armănescu*), Costa Guli (*Aclo*), Atanasie Nasta (*Întribari picurărească*); b) poeți pe cale de a se clasiciza, ca Theohari Mihadaș (*Cântic di vreari*, *Cali-ambaru*), Hristu Cândroveanu (*Euridice*); și c) poeți moderni, afirmați în ultimele decenii, precum Kira Iorgoveanu, Dina Cuvata, Mihai Prefti, Spiru Fuchi, George Vrana, Toma Enache și, nu în ultimul rând, însăși

Matilda Caragiu Marioțeanu, autoare a două volume de versuri (*Di nuntru și-di nafoară*, București, 1994 și *Néuri / Zăpezi / Neiges – Poemi / Poeme / Poèmes*, București, 2002), din care, antologatorii au ales *Dhyatâ ti hîi-mea și Cântarea a cântărilor*. Prin această microantologie, credem că autorii manualului au dorit să evidențieze virtuțile expresive ale aromânei, singurul dialect al limbii române în care s-a scris, începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și în care există azi cel puțin un început de literatură cultă¹.

Având în vedere discuțiile și soluțiile propuse pentru scrierea de azi a aromânei de către diverși gazetari, editori sau animatori ai vieții culturale aromânești², nici unul dintre ei cu pregătire filologică de specialitate, care nu vor să țină seama de cum s-a scris în aromână până în 1990, în special în ceea ce privește redarea consoanelor palatale *l* și *ni*, a africatelor *ț* și *q* (*dz*) și a prepalatalei *ș* (pentru care se propun grafiile „balcanice” *lj*, *nj*, *ts*, *dz*, *sh*, fără diacritice, nefirești pentru limba română și pentru dialectul aromân), Matilda Caragiu Marioțeanu și Nicolae Saramandu precizează în „Cuvânt înainte” că manualul pe care îl propun publicului este redactat „în sistemul de scriere tradițional, adoptat și fixat de scriitorii aromâni de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea”, cu unele modificări explicate de Matilda Caragiu Marioțeanu în Introducere la *DIARO* (vezi *supra*). Prin adoptarea acestui sistem, care se înscrie în logica continuității, aptă să se impună tuturor aromânilor, cei doi prestigioși autori rezolvă, credem, o dată pentru totdeauna, problema scrierii în aromână.

Un alt aspect asupra căruia manualul de față atrage atenția, de data aceasta în mod implicit, este varianta de aromână pe care autorii o propun cititorilor dornici să învețe și să-și practice graiul străbun, având în vedere că aromâna, așa cum o definea însăși Matilda Caragiu Marioțeanu, „**este un ansamblu de graiuri nestandardizate**” – s.a. (*Compendiu de dialectologie nord- și sud-dunăreană* (București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 222). Așadar, care din cele patru mari graiuri aromânești vorbite în România și în Balcani: grămostean, fărșerot, pindean și moscopolean (am lăsat aici deoparte graiurile izolate sau amestecate din Gopeș, Muloviște, Beala de Sus, Beala de Jos, din muntele Olimp) este actualizat în textele și exercițiile din această *Carti trā învițari armânești*? Având în vedere că ambii autori sunt vorbitori nativi ai graiului grămostean, pe care îl cunosc foarte bine și care este și **cel mai răspândit în România** (s.n. – N.B.), varianta aleasă a fost în mod firesc aceasta. Apoi, deși nu o spun în mod direct în „Cuvânt înainte”, Matilda Caragiu Marioțeanu și Nicolae Saramandu cunosc bine adevărul că începutul de aromână literară în care au scris și s-au afirmat scriitorii aromâni de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se baza, așa cum a observat G. Ivănescu (*Istoria limbii române*, p. 728), pe graiul grămostean (de nord), din Macedonia. Poate că autorii, alegând graiul grămostean, îl propun ca pe o variantă standard pentru toți aromânii cu intenția de a rezolva definitiv această problemă. Totuși, fărșeroții din țara noastră, care nu sunt puțini, ca să nu mai vorbim de cei din Albania, care sunt de ordinul sutelor de mii, ar putea încerca un sentiment de insatisfacție observând că în manualul respectiv nu sunt reflectate mai multe trăsături ale graiului lor.

Ceea ce contează însă cel mai mult este faptul că *Manualul de aromână* pe care îl discutăm aici este făcut cu mult profesionalism și că aromâna actualizată în el este extrem de fluidă, cei doi autori dovedind că sunt nu numai foarte buni cunoscători ai aromânei și mari specialiști în domeniu, ci și foarte talentați pedagogi.

Așa cum se practică în lucrările de acest gen, *Manualului* îi este atașat în partea finală un „Glosar / Glosar / Glossaire / Glossary”, în care lexicul din lecții este transpus în româna literară și tradus în limbile franceză și engleză, ceea ce îi sporește sfera de utilitate și îl face accesibil și specialiștilor româniști de pretutindeni, interesați de domeniul respectiv, și aromânilor stabiliți în țările occidentale. Un „Index materiae et verborum” completează în mod fericit un demers didactic și științific demn de toată lauda.

Carti tră învițari armânească se dovedește, în cele din urmă, un model de cum trebuie făcut un manual de acest fel. Cei care au preocupări de gen, mai ales cei care concep materiale didactice pentru studiul aromânei în școală, ar trebui să vadă în această *Carti* un etalon.

¹ Pentru mai multe date și considerații asupra variantei literare artistice a aromânei, cf. G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Iași, Junimea, 1980, p. 633-635, 726-729; Hristu Cândroveanu, Kira Iorgoveanu, *Un veac de poezie aromână*, București, Cartea Românească, 1985; Gheorghe Carageani, *Studii aromâne*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 49-81; Nistor Bardu, Mara Ioana Grădinaru, *Observații asupra aromânei scrise azi în România, Bulgaria, Albania, Grecia și Macedonia*, în vol. *Comunicare interculturală și integrare europeană* (Academia Română. Institutul de Filologie Română „A. Philippide”), Iași, 2006, p.21-38.

² În legătură cu standardizarea scrierii aromânei, în 1997, în Bitolia (Macedonia), a avut loc un simpozion care a adoptat și o *Rezoluție*, pe care însă puțini o respectă. Vezi în acest sens, Tiberius Cunia, *Bitoli 1997 – Un simpozion tră standardizări a scrieriljei armânească*. Frândză trapti dit „Rivista di Litiratură shi Studii Armăni”, Anlu 4, Numirlu 2 (Tom VIII), Sumedru 1997. Se observă, fie numai din această titulatură, ce grafie străină spiritului și tradiției scrisului aromânesc propunea editorul Tiberiu Cunia. Pentru mai multe detalii, cf. Nistor Bardu, Mara Ioana Grădinaru, *op. cit.* p.28-31.

**CONCURSUL NAȚIONAL DE POEZIE ȘI ESEU
„PANAIT CERNA”, TULCEA,
SEPTEMBRIE 2006, A XXXI-A EDIȚIE**

Manifestarea s-a desfășurat sub egida Consiliului Județean Tulcea, prin implicarea Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Tulcea.

Juriul a fost constituit din următoarele personalități: **Nicolae Prelipceanu** (președinte), membrii: **Ovidiu Dunăreanu, Viorel Dinescu, Șerban Codrin, Paul Prodan, Olimpiu Vladimirov, Bogdan Pascal.**

PREMIILE ACORDATE:

Secțiunea poezie:

Premiul I: **Andreea Velea** (Iași);

Premiul II: **Gabriela Ivașcu** (Argeș);

Premiul III: **Diana-Cornelia Mănăilă** (Galați)

Secțiunea Eseu:

Mențiune: **Oana Cristina Carașcă** (Tulcea)

ANDREEA VELEA

(n. 8.august 1985)

studentă, Facultatea de Medicină Dentară, Iași

Salon 6 maternitatea elena doamna

îmi suflă în ceafa lată, mă prăbușește
respiră în țevile de eșapament, în borcanele
cu dulceață de cireșe amare,
pe mâinile mamei și mâinile mamei mamelor
curând devenite proiecții
în fața studenților de la litere

asăzi am ascultat pentru prima dată
bătăile cordului fetal, astăzi pentru prima dată
mi-am așezat urechea pe adevărata autostradă,
burta gravidei din salonul 6, m-a izbit cu piciorușul
de nenăscut, astăzi am realizat că lupta începe
înainte de cordonul ombilical, mi-am amintit

atelierul de remaiat ciorapi în care mi-au retușat
defectul congenital: mi-au dat o mamă.

Bolnavă de zâmbet

tu ai o boală, așa cum te văd
delirând despre șoimii patriei,
uniforma portocalie în care îți lepezi
mereu un nou rând de piele
cu grijă te descuamezi, șarpele meu nevăzut
verticalizat închis în gaura îngustă a spinării
când te caut îmi palpită coada sacră
măinile, și-mi vine să râd când spun asta, mâinile
se așează pe pământ și mușcă gândacii
le vine și lor să râdă pentru că am spus asta,
pentru că
și eu am o boală, pentru că de fiecare dată când
mă așez
pe capacul de la WC simt zbaterea caldă a
pulpelor tale,
pentru că placenta e locul din suflet cu care
îți simt boala adormind, boala pe care
o străbat cu un singur deget, în care
îmi îndes din când în când saliva

Să mă prindă pe stradă

nu mă tem să mă prindă noaptea pe stradă
chiar dacă mașinile nu mai opresc,
eu ajung acolo
unde dimineața îmi propusesem

doar dacă nevoia o cere
îmi zvâcnesc labiile mai tare
mi se cațără pe față să mă sărute,
cu bărbații pe care îi port în geantă
tropăim, tropăim, cu bărbații și caii,
noi vrem demolare
noi vrem să scandalizăm cartierul
în care morții joacă șah cu funcționarii

încă mă apucă ciuda de guler,
ciuda că nu am dat la litere
și le înfulec de pe ambalaje goale din tomberoane,
de pe **Infraactorul, dilema, povestea mea**,
din cărți, de pe camioane și etichete de la bere,
ciuda că de dimineață mi-am propus
să slăbesc și am mâncat e-uri, b-uri, a-uri
de aceea nu mă tem. pe stradă
ciuda mea e cel mai periculos vagabond.

Concurs literar

Redacția revistei *Metamorfoze* din Medgidia organizează Concursul literar **Aripi de dor**, ediția a II, 2007.

La concurs pot participa elevi și studenți, la cele două secțiuni: poezie și proză. Doritorii pot trimite grupaje de 10-15 poezii, respectiv proză scurtă (care să nu depășească zece pagini, tehnoredactare în word), pe adresa redacției: Str. Scarlat Vârnaf nr. 2, 905600 Medgidia, jud. Constanța.

Lucrările vor fi semnate cu un motto, care se va regăsi pe Fișa de concurs a participantului. Aici vor fi trecute datele personale (nume, prenume, adresă, data nașterii, școala sau facultatea unde activează), eventualele premii la alte concursuri literare, colaborări la reviste literare.

Lucrările și plicul cu CV-ul vor fi introduse în alt plic, acesta fiind expedit pe adresa menționată, până la data de 30 aprilie 2007 (data poștei).

Câștigătorii vor fi anunțați în timp util, spre a participa la festivitatea de premiere, ce va avea loc în cadrul *Serbărilor Metamorfoze*, la data de 2 iunie 2007.

Redacția revistei *Metamorfoze*, în parteneriat cu sponsori locali, va acorda premii la secțiunile menționate.

REVISTE PRIMITE LA REDACȚIE

Agora (Constanța)
Antares (Galați)
Antiteze (Piatra Neamț)
Apostrof (Cluj-Napoca)
Arca (Arad)
Ateneu (Bacău)
Bucovina literară (Suceava)
Cafeneaua literară (Pitești)
Contemporanul. Ideea europeană
(București)
Contrafort (Chișinău)
Convorbiri literare (Iași)
Cronica (Iași)
Cultura (București)
Dacia literară (Iași)
Dorul (Danemarca)
Echinox (Cluj-Napoca)
Emel (Ideal) (Constanța)
Euphorion (Sibiu)
Familia (Oradea)
Flacăra (București)

Helis (Slobozia)
Hermitage (Constanța)
Litere (Târgoviște)
Luceafărul (București)
Metamorfoze (Medgidia)
Mozaicul (Craiova)
Ovidianum (Constanța)
Poesis (Satu Mare)
Porto Franco (Galați)
Poezia (Iași)
Pro Saeculum (Buzău)
Ramuri (Craiova)
România literară (București)
Secolul 21 (București)
Septentrion literar (Cernăuți)
Solteris (Mangalia)
Sud (Bolintin Vale)
Tribuna (Cluj Napoca)
Universitaria (Constanța)
Unu (Oradea)
Vitralii (Râmnicu Sărat)

Cărți primite la redacție

- ◆ Uniunea Scriitorilor din România. Filiala Cluj. **Cuvinte**. Almanah literar. 2006. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006
- ◆ Marius Robescu. **Trunchiul și așchia**. Roman. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2005
- ◆ Liviu Ioan Stoiciu. **Pam-param-pam**. (adjudu vechi). Versuri. Desene: Vasile Anghelache. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2006
- ◆ George Vulturescu. **Cronicar pe frontiera poesis**. Iași, Princeps Edit, 2006
- ◆ Gheorghe Glodeanu. **Anton Holban sau „transcrierea” biografiei în operă**. Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006.
- ◆ Marius Dobrescu. **Timp de viață, timp de moarte**. Studii, interviuri și reportaje cu și despre Ismail Kadare. București, Editura Privirea, 2006
- ◆ Marius Dobrescu. **Drumul speranței**. O cronică a coloniei albaneze din România povestită de ea însăși. Ediția a doua. București, Editura Privirea, 2006
- ◆ Mircea Ioan Casimcea – 70. Bibliografie generală. Redactare și culegere: Corina Apostoleanu. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006
- ◆ Șerban Codrin. **Baladierul**. Versuri. Slobozia, Editura „Helis”, 2006
- ◆ Adi Christi. **Sinea mea** (tratat despre Revoluție). Iași, Editura Edict Production, 2006
- ◆ Bogdan I. Pascu. **În golul dintre clipe**. Poeme într-un vers și poeme în stil haiku. București, Editura Fiat Lux, 1998
- ◆ Bogdan I. Pascu. **Cerul de pe frunte**. Versuri. Cu o postfață semnată de Henri Zalis. București, Editura Nouă, 2005
- ◆ Dumitru Galavă. **Antologie de colinde dobrogene**. Ediție îngrijită de prof. dr. Adrian Doxan și prof. Ion Petrache. Prefață: Conf.univ.dr. Mariana Popescu. Constanța, Editura Ex Ponto, 2005
- ◆ Florica Cruceru. **Artele la malul mării**. Constanța, Editura Muntenia, 2006
- ◆ Biblioteca Județeană „Ioan N. Roman”. **Cartea și lectura la Pontul Euxin**. 75 de ani de la înființarea Bibliotecii Județene „Ioan N. Roman” Constanța. 1931-2006. Coordonator: Constantin Ciorolu. Constanța, 2006
- ◆ Mariana Popescu. **Valențele folclorului muzical macedo-român în spațiul dobrogean**. Prefață de prof.univ.dr. Aurel Papari. Constanța, Editura Fundației „Andrei Șaguna”, 2006
- ◆ Aurel Antonie. **Cenușa**. Roman. Târgu Jiu, Editura Fundației „Constantin Brâncuși”, 2006
- ◆ Ioan Damaschin. **Cu „Mircea” pe drumul lui Columb**. Prefață de Viceamiral ing. Ilie Ștefan. București, Editura Capitel, 2006
- ◆ Alexandru Bulandra. **Vasile Alecsandri și Cazul Miorița**. O anchetă literară. Prefață de Aureliu Goci. Slobozia, Editura Helis, 2006
- ◆ Valeriu Valegvi. **Rând, rând în vuetul secundeii**. Antologie româno-franceză. Versuri, Traducere: Constantin Frosin. Le Brontosauze, 2006
- ◆ Eugen Nechifor/Monahul Vichentie. **Lacrima lui Hristos... și alte poeme**. Ediție revăzută și adăugită. Constanța, Editura Ex Ponto, 2006
- ◆ Gheorghe Istrate. **Omul întrerupt**. (Poetul în pelerina lui apostolică). Constanța, Editura Ex Ponto, 2007
- ◆ Mirela Stănculescu. **Copilul de foc**. Roman. Cu o prefață - Un posibil best-seller – de Alex. Ștefănescu. Constanța, Editura Ex Ponto, 2007
- ◆ Emilia Dabu. **Cartea înțelepciunii**. Versuri. Constanța, Editura Ex Ponto, 2007
- ◆ Alexandru Buican. **Brâncuși – o biografie**. București, Editura Artemis, 2007
- ◆ Costache Tudor. **Fotografii în mișcare**. Constanța, Editura Ex Ponto, 2007
- ◆ Andrii-Vlad Popa. **Repere în cadrul simbolisticii literar-imagistice ale operei goetheene Faust**. Constanța, Editura Ex Ponto, 2007

EX PONTO

Colaborează:

Boris Pasternak
Adam Puslojić
Pericle Martinescu
Washington Rucker
Constantin Novac
Mihai Irimia
Leo Butnaru
Dumitru Mureșan
Nicolae Rotund
Ovidiu Dunăreanu
Florentin Popescu
Liviu Capșa
Elvira Iliescu
Adina Ciugureanu
Ioan Popișteanu
Paul Cernat
Angelo Mitchievici
Bianca Burța-Cernat
Victor Stoleru
Manuela Cernat
Stoica Lascu
Bardu Nistor
Sorin Roșca
Ion Roșioru
Iosif Caraiman
Radu Bărbulescu
Ioan Neșu
Constantin Cioroiu
Mariana Popescu
Mădălin Roșioru
Liviu Lungu
Gabriel Talmațchi

Nr. 1(14) anul V

ianuarie - martie 2007

ISSN: 1584-1189