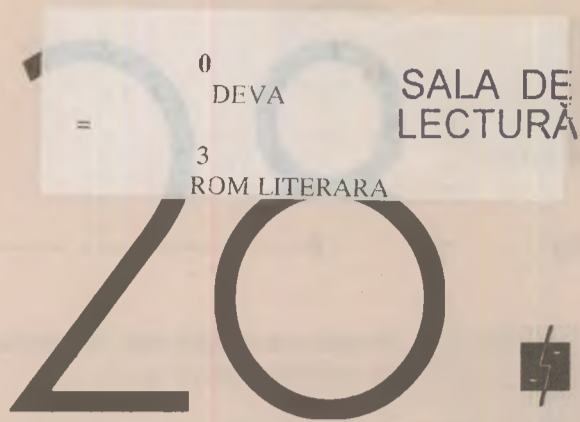


România literară



editată cu sprijinul
Fundației ANONIMUL

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România 17 iulie 2009 (Anul XLI). 32 pagini. 4 lei

centenar



constantin NOICA

p. 16-17

Editorial de
Nicolae Manolescu



Romanul polițist

RECITIND literatura română pentru „Istoria critică”, am descoperit faptul că avem, ieri ca și azi, foarte puține romane polițiste. Mi-am amintit și ce-mi spusese o editoare după 1989 și anume că genul nu are piață la noi. Seria Georges Simenon, de care editura ei legase mari speranțe, a trebuit întreruptă. Nu încapе îndoială că, din acest punct de vedere, constituim o excepție. În Anglia, cel mai bine vândut scriitor, după Shakespeare, este Agatha Christie. O istorie a romanului american așează „Șoimul maltez” al lui Dashiell Hammett printre cele „10 romane care au făcut America”. Celebritatea comisariului Maigret în Franța este atât de mare, încât numele personajului lui Simenon apare pe o placă la intrarea în clădirea Poliției Judiciare din Paris, ca și cum ar fi existat în realitate. În topul celor mai bine vândute cărți din Franța figurează de un an și jumătate trilogia polițistă „Millennium” a suedezului Stieg Larsson. Nordicii (islandezii, danezii etc.) scriu de la o vreme cele mai căutate polare (cu anglicismul la modă care n-are, firește, nicio legătură cu Polul Nord).

N-am nicio explicație pentru carența polarului în literatura noastră. O anume influență asupra intrigii romanești, romanul polițist a exercitat mereu, la noi ca și aiurea, chiar dacă n-am avut un Dostoievski cu al său „Crimă și pedeapsă”. Printre cele mai valoroase romane actuale se numără și două de factură polițistă, „Animale bolnave” al lui Nicolae Breban și „Duminica mironosițelor” al Danei Dumitriu. Nu-mi dau seama în ce măsură discreditul genului la noi se datorează părerii proaste a lui Camil Petrescu. Într-un articol inteligent din „Teze și antiteze”, cartea lui apărută la începutul anilor 30, autorul „Patului lui Procust”, roman cu oarece suspans, cum se știe, este de părere că romanul polițist suferă de falsitate, câtă vreme impune o ipoteză drept un adevăr. Cu alte cuvinte, toată treaba detectivului ar consta în a ne păcăli pe noi, cititorii, determinându-ne a crede că în realitate lucrurile se petrec întotdeauna ca în scenariul gândit de el.

În ce mă privește, aș remarca facilitatea eternului *happy-end*. Absolut întotdeauna detectivul îl descoperă pe criminal. Chiar dacă, în literatura mai nouă, unde justiția însăși e deseori coruptă, nu reușește și să-l trimită la închisoare. Remarca mea semnaleză o neconcordanță între viață și ficțiunea polițistă. Sunt conștient că tocmai rezolvarea cazurilor este cea care dă satisfacție cititorului obișnuit. Iată chiar motivul principal al popularității genului. Remarca mea este a criticului literar, nu a cititorului. Și, revenind la întrebarea de la care am pornit, care ar fi concluzia logică, dacă nu aceea că cititorul român are un spirit critic excesiv? Ce dovadă mai bună vreți că logica n-are nicio legătură cu viața? Și, totuși, de ce n-avem roman polițist? ■



liviu REBREANU, ultimele zile

p. 12-13, 20

avanpremieră editorială

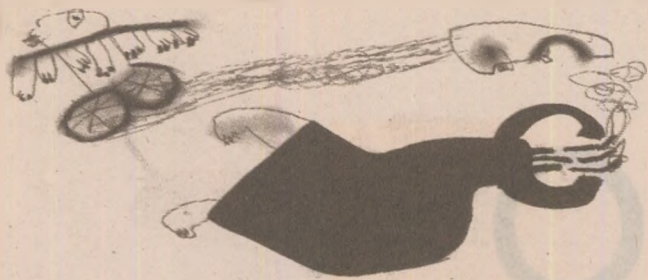


tennessee WILLIAMS

memorii

traducere de
antoaneta RALIAN

p. 26-27



s u m a r



În apărarea proprietății intelectuale
de Solomon Marcus – p. 3

CONTRAFORT de Mircea Mihăieș – p. 4
Vă place opera?

SALON LITERAR de Ioana Pârvulescu
Chiar așa de vinovat? – p. 5

Lista lui Petrovici de Ștefan Cazimir – p. 6

CRONICA LITERARĂ de Cosmin Ciotloș – p. 7
Anonimatul celebrității

Poezii de Dumitru Velea – p. 8

TROPICE SURĂZĂTOARE de Mihai Zamfir – p. 9
Blindul colonizator (II)

CERȘETORUL DE CAFEA de Emil Brumaru – p. 9

O diaristă europeană de Grete Tartler – p. 10

SEMN DE CARTE de Gheorghe Grigurcu – p. 11
Dincolo de aparențe

Liviu Rebreanu, ultimele zile de Traian D. Lazăr – pp. 12-13

LECTURI LA ZI de Tudorel Urian – p. 14
Postmodernism liturgic

PREPELEAC de Constantin Țoiu – p. 15

In memoriam Dumitru Irimia de Rodica Zafiu – p. 15

CENTENAR
Vocația lui Noica de Sorin Lavric – pp. 16-17

Jocuri și Jucării de altădată
de Alex. Ștefănescu (tatăl) – pp. 18-19

In memoriam Monica Brătulescu de Iordan Datcu – p. 20

Viceversa la viceversa de Florin Manolescu – p. 21

Poezii de Nicolae Ungureanu – p. 21

Concerte la Budapesta de Mihai Canciovici – p. 22

CRONICA FILMULUI de Angelo Mitchievici – p. 24
Întâlnirea din mlaștină

CRONICA PLASTICĂ de Pavel Șușară – pp. 24-25
Sculptura, de la natură la sens

AVANPREMIERĂ EDITORIALĂ – pp. 26-27
Tennessee Williams: Memorii
În românește de Antoaneta Ralian

Deliciile unei prefăcătorii de Elisabeta Lăsconi – p. 28

João Bigotte Choro - Lentul crepuscul al casel – p. 29
În românește de Micaela Ghițescu

MERIDIANE – p. 29

POST-RESTANT de Constanța Buzea – p. 30

PRIN ANTICARIATE de Simona Vasilache – p. 30
Dovezi de admirație

LA MICROSCOP de Cristian Teodorescu – p. 31

DIN CARTEA CU FLEACURI de Livius Ciocârlie – p. 31
Tad, hoască

OCHIUL MAGIC – p. 32

România literară®

Director: **NICOLAE MANOLESCU**

Redacția:

GABRIEL DIMISIANU – director-adjunct

ALEX. ȘTEFĂNESCU – redactor-șef

OANA MATEI – secretar general de redacție

ADRIANA BITTEL, CONSTANȚA BUZEA,

MARINA CONSTANTINESCU, IOANA PÂRVULESCU –
redactori

Corectură:

CONSTANȚA BUZEA (pag. 8, 9, 14, 21, 28, 29, 30, 31),

SIMONA GALAȚCHI (pag. 4, 5, 7, 10, 11, 23, 24, 25),

ECATERINA IONESCU (pag. 6, 12, 13, 16, 17, 20, 26, 27),

NINA PRUTEANU (pag. 1, 2, 3, 15, 18, 19, 22, 32).

Grafică: **MIHAELA ȘCHIOPU**

Fotoreporter: **ION CUCU**

Tema numărului: *Feluri de tăcere*

Tehnoredactare computerizată:

IONELA STANCIU, OANA MATEI, VALENTINA VLĂDAN

Introducere texte: **ECATERINA RĂDOI**

Correspondenți din străinătate: **RODICA BINDER**
(Germania), **GABRIELA MELINESCU** (Suedia), **LIBUŠE**
VALENTOVÁ (Cehia)

Fundația **România literară**, Calea Victoriei 133,
sector 1, cod 010071, București.

Director administrativ: **VALENTINA VLĂDAN**

Secretariat: **SOFIA VLĂDAN, GHEORGHE VLĂDAN**

Cont în lei: BRD-GSG Agenția Șincal,

RO91BRDE441SV59488894410. Cont în valută: BRD-GSG

Agenția Șincal RO87BRDE441SV59488974410 (USD),

RO37BRDE441SV59489004410 (EUR)

e-mail: romania_literara@yahoo.com;

revistaromanialiterara@gmail.com; <http://www.romlit.ro>;

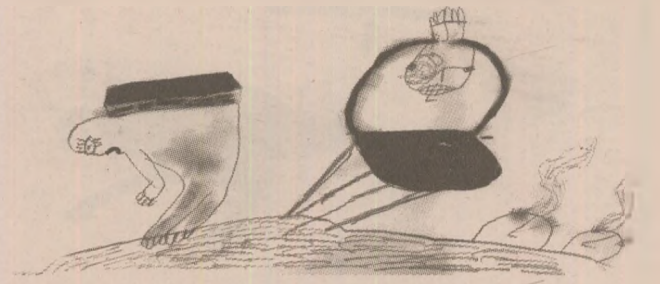
tel.: 021. 212.79.86; fax: 021.212.79.81

Imprimat la **FED PRINT**

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din
România nu este responsabilă pentru politica editorială a
publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.

România literară este membră a Asociației
Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.), aso-
ciație cu statut juridic, recunoscută de către Ministerul
Culturii și Cultelor.

ISSN 1220-6318



a c t u a l i t a t e a

este obținut automat. Este nevoie de spirit analitic și critic al celui care interpretează toate aceste date.

Prima competiție de detectare a plagiatului

Prima competiție internațională de detectare a plagiatului a avut loc în urmă cu câteva săptămâni iar rezultatul ei a fost comunicat la 25 iunie 2009, fiind semnalat și în câteva ziare din Germania. Câștigătorul competiției: cercetătorul român Cristian Grozea (chrisg@phobos.ro), de la Universitatea din București. Și-a obținut doctoratul în urmă cu câțiva ani, sub conducerea profesorului Cristian Calude, care, deși cu post permanent la Universitatea din Auckland, New Zealand, menține un contact permanent cu matematicienii și informaticienii din România.

Competiția s-a desfășurat în două direcții. Prima, plagiatul exterior, se referea la o mulțime de documente suspecte și o mulțime de documente-surse, problema constând în identificarea acelor părți din documentele suspecte care au fost preluate din documentele-sursă trebuind să se identifice în acestea din urmă părțile preluate. A doua direcție a acestor vedere plagiatul intrinsec: Fiind date niște documente, să se identifice părțile suspecte de a fi fost obținute prin plagiat, prin detectarea unor rupturi stilistice sau de altă natură. În această explorare, compararea cu un alt text nu este permisă.

Desigur, este vorba în ambele cazuri de situații artificiale de plagiat. Majoritatea concurenților, informaticieni redevabili, au atacat prima direcție, numai unul dintre ei le-a atacat pe amândouă. Nu putem intra aici în tehnica abordării, bazată pe folosirea anumitor parametri textuali. În orice caz, calculatorul promite a fi un aliat de nădejde în detectarea plagiatului. Pentru detalii privind competiția în discuție cititorii pot vizita adresa <http://www.webis.de/pan-09/competition.php> iar pentru ecourile ei în presa germană <http://www.first.fraunhofer.de/en/press.releases?prID=126>.

Încă o observație. Se poate observa că detectarea plagiatului pune probleme similare celor care se referă la identificarea autorului unui text de paternitate controversată. Despre importanța acestei probleme în cultură, în mod special în cultura română, s-a scris mult, le-am consacrat un spațiu amplu în *Întâlnirea extremelor* (Ed. Paralela 45, București, 2005), iar colegul meu, Liviu P. Dinu, a publicat două articole pe această temă în **România literară**, în care a prezentat propriile sale cercetări în această direcție.

Solomon MARCUS

Asaltul împotriva calității de autor

Furtul intelectual a devenit o adevărată plagă socială. Proprietatea intelectuală, calitatea de autor sunt tot mai frecvent călcate în picioare. Cum s-a ajuns la această situație? Într-un articol publicat în urmă cu câțiva ani în **România literară** analizăm rădăcinile acestui fenomen în sistemul nostru educațional. Până la o anumită vârstă, un copil poate crede că o poezie de Coșbuc devine a lui prin simplul fapt de a o fi transcris în caietul său cu propria sa mână. Vine apoi cu ea la o revistă și o propune spre publicare. Acest simpatic scenariu al naivității infantile, simptom semnificativ al dificultății de a face educația ideii de proprietate intelectuală, ar trebui să ne alarmeze atunci când s-a constatat că el se prelungește, în multe cazuri, dincolo de vârsta copilăriei. Am asistat, în urmă cu câțiva ani, la spectacolul penibil al plagiatului comis de un politician, care interpretase dreptul de traducere și publicare a unei lucrări, acordat de editura la care ea apăruse inițial, în sensul libertății de a înlocui pe autorul lucrării respective cu cel al versiunii în limba română. În apărarea acestor săriseră alți politicieni, care dovedeau, prin falsa lor pledoarie, că, în materie de înțelegere a ideii de proprietate intelectuală, ei se aflau încă la vârsta copilăriei. Există acum forme mai subtile ale acestui fenomen, de exemplu publicarea unui curs universitar la care pe copertă figurează un anumit autor, dar chiar în prefață se arată că este vorba de preluarea, cu adaptări de rigoare, a unei lucrări apărute aiurea și aparținând altui autor.

Impasul educației școlare

Școala continuă să ignore educarea ideii de proprietate intelectuală. Revistele diferitelor școli, sesiunile de referate și comunicări organizate anual de unele licee sunt o dovadă elocventă în această privință. Texte care, în mod vizibil, preiau idei și informații din diverse surse, nu le indică explicit pe acestea, cititorului fiindu-i greu să distingă în ce constă contribuția pretinsului autor. La sesiunile de comunicări ale elevilor și profesorilor, multe expuneri păcătuiesc prin aceeași neglijență. Granița dintre comunicare și referat se estompează până la dispariție. Ai ceva de spus tu, cu propria ta gândire, față de ceea ce alții au spus în chestiunea avută în vedere? Iată o întrebare care ar fi trebuit să intre în reflexele oricărui comportament educat. Vrei să aduci un argument nou în favoarea unei afirmații controversate sau, dimpotrivă, simți nevoia s-o combați? Vrei să atragi atenția asupra unei probleme care a trecut neobservată? Dacă răspunsul la aceste întrebări este afirmativ și dacă nu te înșeli, atunci considerațiile tale îți aparțin cu adevărat, ești proprietarul lor. Cultura este o ștafetă, în care preluăm selectiv achizițiile anterioare și încercăm să le continuăm. În această ștafetă, este normal să-i numim explicit pe cei pe care-i continuăm și de care ne prevalăm, așa cum este la fel de normal ca cei care ne continuă pe noi, prin incluziune sau prin distanțare critică, să ne numească în mod explicit. Dar școala, în multe cazuri, preferă reproducerea unor șabloane, ele permit o mai comodă evaluare prin raportare la baremuri care ignoră varietatea abaterilor de la corectitudine și de la adevăr. Tezele cu subiect unic, pentru admiterea la liceu, și subiectele propuse la bacalaureat ilustrează clar acest fenomen. Ne amuzăm anual cu perlele unor elevi, dar nu cumva tocmai aceste perle sunt muguri de gândire personală, în replică la reproducerea unor formulări în limba de lemn? Deocamdată, tot limba de lemn capătă notă mai bună.

Explozia furtului intelectual

Cauzele acestei explozii sunt multiple. Reușita la anumite examene, obținerea anumitor diplome și titluri, ocuparea anumitor poziții în profesie, în ierarhia socială au devenit ambiția unui număr tot mai mare de persoane. Dar succesul, în această privință, este condiționat, de cele mai multe ori, de efectuarea unor lucrări care pretind competență profesională, talent și multă muncă. Pe cei mai mulți, educația primită nu i-a antrenat în această direcție. Rezultatul? Apare un comerț cu lucrări de gradul I în învățământul preuniversitar, cu lucrări de diplomă universitară, de masterat, cu teze de doctorat. Proliferează lucrările științifice cu mulți autori, dintre care numai

În apărarea proprietății intelectuale

unii au contribuit efectiv la elaborarea lor. Unii directori de institute de cercetări devin automat coautori la lucrări ale sublaternilor. Tot mai mulți politicieni, oameni de afaceri sau căpătuți prin tot felul de mijloace doresc să-și întregescă profilul cu un titlu de doctor sau de profesor așezat înaintea numelui lor. Fenomenul se extinde în domeniul literar-artistic. A fi scriitor! Iată un blazon care face impresie. Observați cât de frecvent apare cuvântul scriitor sub numele unor participanți la diferite emisiuni, în special pe Canalul Cultural al TVR. Dar exact cei care sunt într-adevăr scriitori nu-și afirmă explicit această calitate.

Un aliat dar și un adversar temerar: internetul

A devenit un loc comun transformarea calculatorului, a internetului în complice principal al plagiatului. Într-adevăr, internetul este o lume de informații fără precedent ca bogăție, varietate și prospețime. Wikipedia a depășit toate marile enciclopedii de tip tradițional. Plătește aceste avantaje cu faptul că unele informații sunt greșite sau superficiale. Este o enciclopedie în mers, într-o dinamică permanentă. Dar oare enciclopediile clasice nu abundă și ele în greșeli și lacune?

Mulți autori preiau de pe internet idei, informații, dacă nu chiar texte întregi; unii o fac cinstit, indicând cu exactitate adresa electronică respectivă, alții ascund parțial sau integral aceste preluări. Un conducător de doctorat care vrea să verifice gradul de originalitate al tezei prezentate de doctorandul său se poate afla în fața unei situații dificile, dacă nu este, la rândul său, familiarizat cu folosirea internetului. Într-adevăr, internetul îi păcălește pe infractori, transformându-se, din complice al plagiatului, în polițistul care contribuie esențial la identificarea acestora. Cum? Este suficient să selectăm cuvintele și sintagmele dominante în textul în chestiune și să le căutăm pe *google*, pentru a primi drept răspuns lista locurilor în care se regăsesc cuvintele și sintagmele respective. Printre ele se afla și eventualele surse ale unui posibil plagiat. Desigur, diagnosticul de plagiat nu

Nominalizări pentru Premiile Prometheus

Juriul, format din: Andrei Pleșu – președinte, Liviu Ciocârlie (secțiunea literatură), Dumitru Avakian (secțiunea muzică), Aurelia Mocanu (secțiunea arte vizuale) și Alexandru Dabija (secțiunea artele spectacolului), a desemnat nominalizații **Marilor Premii PROMETHEUS** pentru **Opera Omnia** și **Opera Prima**, ediția a VIII-a, 2009.

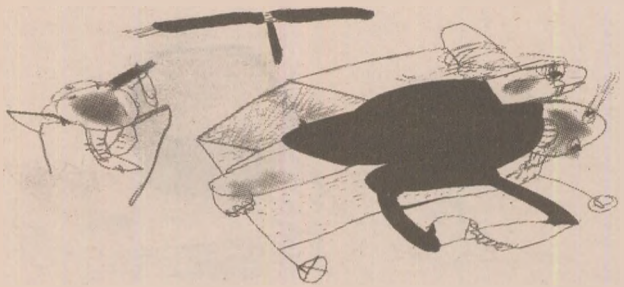
Premiile, acordate de **Fundația Anonimul unor artiști români**, pentru întreaga carieră și pentru debut, au o valoare netă de **100.000 RON (Marele Premiu Prometheus pentru Opera Omnia)** respectiv **10.000 RON (Marele Premiu Prometheus Pentru Opera Prima)**. De asemenea, se acordă **trei premii în valoare de câte 10.000 RON finaliștilor Marelui Premiu Prometheus pentru Opera Omnia**.

Nominalizații pentru **Opera Omnia** sunt:
secțiunea literatură: Gabriela Adameșteanu, Nicolae Breban, Ileana Mălăncioiu;

secțiunea muzică: Theodor Grigoriu, Cătălin Ilea, Eduard Tumagian;
secțiunea arte vizuale: Florin Ciubotaru, Gheorghe Iacob, Vladimir Zamfirescu;
secțiunea artele spectacolului: Florin Mihăilescu, Silviu Purcărete, Helmut Stürmer.

Nominalizații pentru **Opera Prima** sunt:
secțiunea literatură: Svetlana Cârștean, Corina Sabău, Simona Sora;
secțiunea muzică: Remus Azoitei, Dana Ciocârlie, Mihai Măniceanu;
secțiunea arte vizuale: Ciprian Ciuclea, Nicu Ilfoveanu, Virgil Scripcariu;
secțiunea artele spectacolului: Alexandru Măzgăreanu, Gabriel Pintilei, Istvan Teglas.

În luna septembrie juriul va stabili finaliștii, câte unul pentru fiecare secțiune, iar în luna octombrie, la Clubul Prometheus, vor fi desemnați câștigătorii **Marilor Premii Prometheus**.



a c t u a l i t a t e a



Mircea Mihăieș

CONTRAFORT

RESCUT într-un oraș fără operă, m-am apropiat târziu de acest gen muzical. Aradul avea, pe vremea copilăriei mele, doar filarmonică. Și, dacă nu mă înșel, una destul de bună. Dacă mai adaug norocul de-a fi avut un profesor de muzică plin de har, dl. Hugo Hauptmann (mai târziu aveam să constat că semăna izbitor cu Gustav Mahler!), care ne obliga să ne facem abonament la matinee de duminică, cred că n-am nimerit rău. Operă ascultam doar la radio și, din când în când, urmăream câte o transmisie la televizor. Dar nimic nu era de natură să te fascineze: nici interpretările, nici alb-negrul dizgrațios al televizoarelor Temp 6, Cosmos sau Luchian. Las' că neavând nici cea mai vagă idee despre ce se cânta, îmi era imposibil să urmăresc mai mult de câteva minute descătușarea aproape irațională de energie citibilă pe chipurile și în mișcările interpreților.

Astăzi, în afara unor canale cu ratinguri ce tind vertiginos spre zero, nici nu se mai pune problema să vezi altceva decât filme cu bătași sau sex și interminabile certuri între politicieni. S-a vorbit – o face și George Banu într-o carte recentă – despre secolul al douăzecilea ca fiind „secolul regizorilor.“ După cum a început mileniul, am intrat cu violență în „eonul politicienilor“ și nu sunt șanse de a ieși prea curând din el. În vremea televiziunii unice, tot se mai dădeau și emisiuni care să treacă dincolo de epiderma ființei umane. În cazul operei, ne aflăm în plin duplicitarism comunist: în loc ca spectacolele de operă să fie premerse de prezentarea subiectului și de câteva explicații privind semnificațiile sale, spicherițele anunțau suav titlul și compozitorul, de parcă întregul popor român de la orașe și sate n-ar fi făcut toată ziua decât să asculte opere de mari compozitori germani și italieni. Și fiind el un atât de avizat cunoscător, se dispensa de orice prezentare!

Primul disc de operă pe care l-am ascultat, în clasa a opta, a fost un „vinil“ împrumutat de prietenul meu, Radu Folea. Fiul unui celebru avocat din oraș, Radu mi-a furnizat ani la rând cărți și discuri la care altfel n-aș fi avut niciodată acces: de la colecțiile revistelor „Vaillant“ și „Pif“, la ediții francezești (inclusiv seria „Pléiade“) din autori și cărți care nu fuseseră – și nici n-aveau să fie în vremea comunismului – traduși în românește (de la romanele „problematic“ ale lui Céline, la *Omul revoltat* al lui Camus; îmi aduc aminte c-am parcurs și niște cărți de Sade, și încă de atunci mi s-a conturat ideea că ne aflăm, pur și simplu, în fața unui cretin!) Și mai ales nenumărate teancuri de discuri.

Între ele se afla și prima operă pe care am ascultat-o „cap-coadă“: *Cavalleria rusticana* a lui Mascagni. Era o casetă cu două discuri. Prima conținea povestea tragică a lui Turiddu și a Santuzzei, a doua, o versiune a *Paișetelor* lui Leoncavallo. Mai târziu, aveam să aflu că devenise aproape un obicei ca aceste opere să fie reprezentate împreună. Între fani, ele sunt adeseori numite *Cav/Pag* și e aproape de neimaginat ca, după ce ai văzut-o sau ascultat-o pe una, să nu te desfeți și cu cealaltă. Au și avantajul de-a fi, spre deosebire de multe alte opere, destul de scurte. Am fost aproape electrocutat de sunetul orgii din „Imnul de Paști“, care străpungea ca un fulger scena scufundată în solemnități, apoi sunetul bine și rău prevestitor al clopotelor din fragmentul „A Casa, a casa amici ovei ci aspetatto.“ Nu mai vorbesc de minunatul „Intermezzo“ și de întreaga atmosferă metafizic-bucolică a operei. Casetă avea și libretul operei, așa că am putut să urmăresc „acțiunea“ în amănunt și să dau sens „zbatelor“ ce mi se păruseră – și mie – absurde ale cântăreților...

(Nu mă pot abține să nu-l citez pe bietul Puși Dinulescu

Vă place opera?

din cartea care își propune să-l „demoleze“ pe Nicolae Manolescu, dar care reușește să fie doar de-un zguduitor comic involuntar: „Asta îmi aduce aminte de o convorbire pe care am avut-o pe vremuri cu Iosif Sava despre Teodor Mazilu. Sava îmi relatează că Mazilu a fost prima oară la Operă împreună cu el, mi se pare că fuseseră colegi la Școala de literatură. Și-acolo, la Operă, Mazilu îl întreabă pe Sava:

– Bine, dom-le, dar aștia de ce cântă?“

N-am devenit imediat un iubitor de operă, dar mi-a rămas în minte ideea că nu e, totuși, o variantă cântată a circului, așa cum afirmam în jurul meu diverși snobi care nu pierdeu nici un concert de la Filarmonică... Dacă stau să mă gândesc, n-am văzut până azi decât o dată o operă cântată la nivel înalt: în 2002, la Amsterdam, în faimosul Concertgebouw, unde am avut norocul să văd și să aud (insist asupra lui „aud“, deoarece acustica sălii e absolut incredibilă) o reprezentație extraordinară cu *Faust* al lui Gounod. Din fericire, am suplinit neajunsul cu DVD-urile de operă pe care am reușit să mi le procur. Am o slăbiciune specială pentru partea a treia a filmului *Nașul* tocmai datorită muzicii care, prin Carmine Coppola și Nino Rota, reînnoadă cu marea tradiție a operei populare italiene.

Între timp, au apărut și alte compensații. Am văzut zeci de opere pe inestimabilul canal Mezzo (singurul la care mă mai uit.) Nu pot să-mi scot din minte o variantă regizată de Andrei Șerban a *Indiilor galante* ale lui Jean-Philippe Rameau. Las deoparte coregrafia admirabilă semnată Bianca Li și conducerea muzicală a lui William Christie. O las deoparte și pe Patricia Petibon, o uimitoare soprană de culoare pe care nu mă satur s-o urmăresc în absolut orice rol. Ascultați fie și un minut din *Povestirile lui Hoffmann* și veți avea revelația genialității ființei umane. Performanța tehnică este dublată de o prezență fermecătoare și de un talent actoricesc ieșit din comun. O vedetă despre care, spre marea mea indignare, nu se știe și nu se vorbește pe măsura valorii ei.

Mișcarea scenică perfect coordonată, coloritul seducător, felul în care regizorul a știut să dea coerență unei creații care amenință, în fiecare clipă, să se disloce sunt dovezi ale talentului regizoral al lui Andrei Șerban. Poate că vreun producător de televiziune va avea ideea să-l invite la o serie de demonstrații practice a ceea ce poate să facă dintr-un gen pe care prea multă lume se pregătea să-l îngroape. Că lucrurile stau altfel o dovedesc succesele demne de Guinness Book ale atâtor „opere moderne“, de la *Jesus Christ Superstar*, la *Phantom of the Opera*. Ar fi o târzie – și necesară – compensație pentru anii de incultură tacit acceptată. L-am auzit pe Andrei Șerban vorbind, la Universitatea din Champagne, despre *Oedip* al lui Enescu și, așa cum a sedus un public de specialiști, ar fi desigur capabil să atragă și atenția unui public obișnuit.

Marea bucurie a ultimelor luni, de când mi-am instalat pe computer programul iTunes, este să ascult un canal american numit „All Opera Musick.“ Numele nu conține nici o exagerare: veți avea acces la tot ce e mai bun, mai spectaculos, mai valoros în înregistrările

Astăzi, în afara unor canale cu ratinguri ce tind vertiginos spre zero, nici nu se mai pune problema să vezi altceva decât filme cu bătași sau sex și interminabile certuri între politicieni.

de operă. De la cele mai vechi, până la cele mai bizare. De la Wagner și Richard Strauss, la Mozart, Rossini și Bernstein, veți putea auzi absolut orice. Chiar dacă n-ați avut niciodată răbdare să ascultați orele și orele de muzică ale „Ciclului Nibelungilor“, atmosfera prietenoasă a postului de radio vă va ajuta să treceți cu încântare și printr-o astfel de experiență. Am făcut-o acum câteva săptămâni și arareori s-a întâmplat să am un mai profund sentiment al unui ciudat fel de datorie împlinită. Parcă n-am perceput niciodată măreția muzicii germane așa cum mi s-a întâmplat stând lipit de computer și ascultând înmărmurit arhitectura din altă lume a unui discurs muzical ieșit dintr-o minte ieșită, la rândul ei, din comun.

În babilonia de limbaje și idei a lumii în care trăim, dominată de frustrări, complexe și fobii, muzica de operă mi se pare un răspuns adecvat stărilor contradictorii prin care trecem. Gen liric prin excelență – așa cum îi spune și numele – opera m-a readus de fiecare dată într-un spațiu al liniștii și seninătății. E drept că avem norocul să fim contemporani nu doar cu o serie de mari cântăreți, dar și regizori care, de la Visconti la Patrice Chéreau și de la Zeffirelli la Pintilie, au dat o inimaginabilă strălucire unui domeniu intrat prea multă vreme pe mâna belferilor și-a patronilor de spectacol.

Da, îmi place opera mai mult ca oricând. E o pasiune poate târzie. Dar ca orice lucru care vine târziu, e o pasiune profundă, de care nu vreau și nici nu cred că mă voi despărți curând. ■

IVNDATIA ANONIMVL prezintă

Cu sprijinul Partener asociat

ANONIMVL

Festivalul Internațional de Film Independent

Delta Dunării – Sfântu Gheorghe
ediția a VI-a
10 - 16 august 2009

Un festival pe nisip

Mi-am făcut o imagine despre Sebastian și despre relația lui cu Nae Ionescu. Nu le recunosc în cele propuse de tine, abia această imagine a lui Sebastian mi se pare falsificată și mistificată.

Destinatar: Marta Petreu

INCREDINȚEZ aceste foi unui om tânăr, care le va primi cu bună-credință și le va citi așa cum ar sta de vorbă cu el însuși”, scria Mihail Sebastian în „Ultimul cuvânt” din *Cum am devenit huligan*. Își puna toate speranțele în această lectură cinstită. Din păcate pentru el, odată cu volumul *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian* (Polirom, 2009), destinul antum care l-a urmărit pe Sebastian după publicarea cărții *De două mii de ani...*, transformarea lui în obiect de scandal, riscă să se repete și postum. În loc să fie înțeles la nivel uman și judecat în prezentul său istoric atât de nuanțat și de neclar, este încuiat într-o celulă ideologică și transformat în argument pentru demonstrarea unei teze. Mai rău, judecata și condamnarea se fac din perspectiva omului de azi, pentru care apele s-au limpezit. Or, cele mai multe bătălii istorice și ideologice seamănă cu cea trăită de Fabrice del Dongo din romanul lui Stendhal: tânărul erou, „fort peu héros en ce moment”, nu-și da seama foarte bine ce se întâmplă, e derutat, prins în evenimente punctuale care-i distrag atenția, habar n-are că a participat la o bătălie importantă pentru istorie. Va afla târziu că a luat parte la marea bătălie de la Waterloo. De altfel Sebastian o și spune: „E așa de greu, în toiu unei lupte politice, să distingi o poziție de alta, să deosebești un strigăt de alt strigăt, să desparti un obiect de altul. Loviturile cad orbește, fără să aleagă prea mult. Strigătele rezumă lapidar, sălbatic, cele mai imposibile împreunări de idei, cele mai stranii alianțe” (*Cum am devenit huligan*, București, Editura Hasefer, 1995, p 294)

Dragă Marta (dacă memoria nu mă înșală am stabilit cândva acest fel de adresare între noi, în rarele ocazii când am vorbit), cartea ta este cel mai sistematic exercițiu de demonizare pe care l-am citit în ultimii ani și mi-e greu să cred că l-ai publicat. L-ai transformat, cu metodă, păstrând o aparență academică, pe Sebastian într-un demon (fie și în devenire), om de nimic. O lectură superficială, făcută pe „căldură mare”, ar putea să se lase orbită de multele tale note, de citatele scoase din context și puse în altă ramă, și de siguranța cu care vorbești, cam greu de îndurat la un cercetător. Nici un fel de neclaritate și nici o umbră de îndoială nu te macină. Viața nu e ideologie, dragă Marta, și nici matematică. Calculele nu sunt așa de simple. Dacă n-aș fi citit cartea ta *Jocurile manierismului logic*, pe care o recomand insistent studenților, an de an, poate că n-aș fi observat chiar tot ce scârțâie în „demonstrația” ta. Am pus ghilimele pentru că, dragă Marta, la nivel de fapte nu demonstrezi nimic radical nou, deși ne repeți, ca unor copii proști, că viziunea ta asupra lui Sebastian este complet nouă, că, până la tine, receptarea a fost complet și voit falsificată și că, după cum rezultă de aici, toți care au scris despre Sebastian au fost ori proști, ori răi, ori neinformați. Și ce „descoperi”? Că Sebastian a fost și el, ca toată generația lui, influențat de ideile lui Nae Ionescu. Noutatea stă însă, la tine, în calificative: Sebastian e ucenicul diavolului.

Pe coperta a IV-a a cărții prezentarea începe așa: „Despre Nae Ionescu, contemporanii lui, inclusiv una dintre iubitele sale, Maruca Cantacuzino, au depus mărturie că era diavolul. Mihail Sebastian, care i-a fost ucenic la *Cuvântul* [sic!] vreme de șapte ani, din 1927 până în 1934, a sfârșit și el prin a declara că profesorul și directorul său de conștiință era «diavolul». Fraza este cea cu care se deschid rezumatele în engleză și franceză din finalul cărții, deci bănuiesc că îți aparține. Recunosc că formularea m-a lăsat perplexă și n-o mai credeam posibilă în ziua de azi: „au depus mărturie că era diavolul” ține de un Ev Mediu în care se făceau procese de vrăjitorie. Cum să înțeleg „inclusiv una dintre iubitele lui”? Aș spune că mărturiile iubitelor sunt cele mai subiective, nu cele mai obiective, tu ce crezi? Cât despre fraza următoare, ea e deja în tonul tendențios și plin de capcane al întregii cărți. În primul rând îl faci pe Sebastian *ucenic* al diavolului – demonizăm, demonizăm! În al doilea rând, spui că Sebastian „a sfârșit prin a



Ioana Pârvolescu

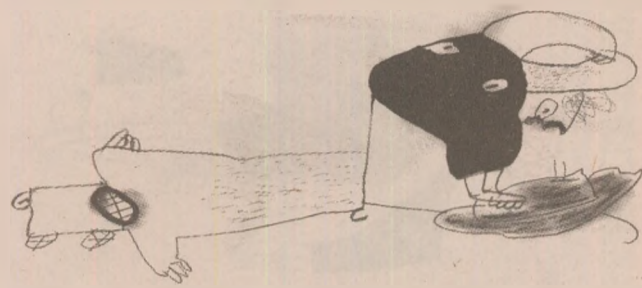
Chiar așa de vinovat?



Mihail Sebastian și mama lui, pe strada Antim, nr. 45

declara” că Nae Ionescu „era diavolul”. Iată deja un joc al manierismului logic, te las pe tine, care ești specialistă, să-i spui pe nume. Să mergem la sursă, deși e ocultată. Sebastian notează în jurnalul lui, la data de 31 mai 1941: „Joi seara reuniune la Vianu, cu Ralea, Papilian, Pippide, Eugen Ionescu. Lungă discuție despre Nae Ionescu, care pentru Ralea și Vianu nu era decât un stâlp de cafea, un bărbier, un farsor, un «șef». M-am amuzat să le spun că pentru mine Nae Ionescu era diavolul”. Las pe fiecare să judece diferența dintre „a sfârșit prin a declara” și „m-am amuzat să le spun”. Plus contextul afirmației, opoziția între bărbier și diavol. (Nu vreau să intru în toată literatura cu diavoli pe care o are în spate această declarație, dintre care măcar Goethe n-ar trebui ignorat. Dar să trecem).

DIN CAPUL locului m-a surprins tonul apodictic și plin de insinuări al prefeței. Spui că te bazezi, în studiul tău, pe publicistica politică, ignorată până acum cu totul, și pe *psihologia* tânărului scriitor și apoi faci această afirmație: „Nu cred că există vreun document care să poată infirma descrierea pe care i-am făcut-o pentru această perioadă sau care să poată pune sub semnul întrebării concluziile la care am ajuns. De fapt singurul care ar putea schimba concluziile acestei cărți (dar nu și partea ei factuală) ar fi Sebastian însuși...” Oare n-ar fi fost mai bine să lași pe alții să cântărească ce-ai scris și să spună dacă ești sau nu convingătoare? Nu mi-aș fi închipuit că un autor serios poate afirma că e infailibil, așa cum o faci tu, este o greșală



salon literar

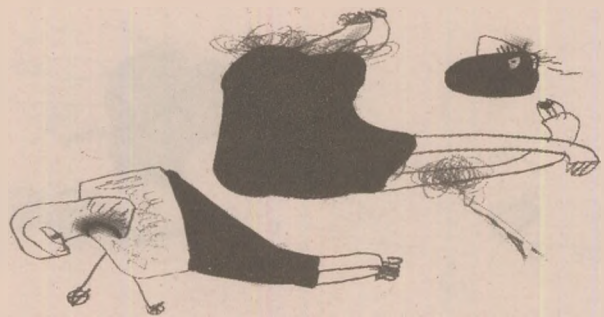
pe care o fac în genere debutanții sau, mai ales, diletanții. Iar ideea că ar putea apărea un document care să te contrazică e puerilă. Contrazicerile nu iau forma unor documente, ele se referă la felul în care sunt valorificate documentele, felul în care sunt interpretate. Deja când spui că ai scris o carte bazată pe psihologie îți pui tot demersul sub semnul întrebării. Ești, ca toată lumea, pe un teritoriu extrem de alunecos, unul al speculațiilor, al nuanțelor infinitezimale. Dacă e o carte bazată pe psihologie, cum singură spui, ea este, dragă Marta, contestabilă. Tot în cuvântul-înainte îți descrii cartea ca pe o sumă de citate, „înșiruite academic, unul după altul”, când, de fapt, cum voi arăta în episodul următor, sunt citate puse adesea în rame tendențioase, ramă ce devine mai vizibilă decât citatul însuși. Și tot aici îi ironizezi pe toți cei care au îndrăznit să te contrazică după publicarea unui fragment, cu același titlu ca volumul de acum, la noi, în **România literară**: „puneri la punct ale unor neduși la bibliotecă” sau „obrazniciile unor ignoranți care n-au citit publicistica politică a lui Sebastian, dar au declarat pe bază de revelație că eu greșesc, sofismele unor amatori” etc. Numesti luările de poziție „agitație sentimentală” și nu admiti obiecție, deși prima care crezi această agitație sentimentală prin titluri demonice ești tu. Îmi place să sper că nu vei socoti scrisoarea mea în nici una dintre aceste categorii și te asigur că n-aș fi scris-o dacă nu mi-ar părea rău că o carte care ar fi putut contribui la limpezirea apelor, le tulbură urât. Faci apoi afirmația fără acoperire că Sebastian a fost „cel mai năist” dintre „elevii” lui Nae Ionescu, dar n-am văzut în carte o comparație între articolele lui politice și toate articolele politice ale altor „elevi”, care să justifice acest superlativ. O afirmație gratuită, din categoria observațiilor psihologice, probabil.

Și, în fine, condamni maniheismul nostru care împarte „inteligența interbelică în «buni» și «răi» și care l-a plasat inertial pe Sebastian în tabăra celor «buni». “Și ce faci tu, în carte? Te opui cumva acestui maniheism? Nu! Cu o „ură nempăcată”, vorba poetului, și cu un abuz de adjective, de calificative descalificante, dacă-mi permiți jocul de cuvinte, îl plasezi pe Sebastian în tabăra celor suprem răi, în tabăra dracilor. Îl faci *țâfnos, autoritar, aspru, arivist, fascist, masochist* (fără metaforă), și câte și mai câte, îți pot da paginile, dar sunt sigură că ți le amintești. Ceva bun în acest om, în această perioadă? Nimic.

Care e ideea care se desprinde din cartea ta? Că Sebastian a făcut conștient parte dintre „călai”, că a profitat (o tot repeți) timp de 7 ani de privilegiile acestei poziții și că și-a primit apoi binemeritata pedeapsă. E o bucurie a descoperirii „bubei” cum n-am văzut prea des și – ți-am citit și interviul din *Observatorul cultural* – pari a fi foarte mândră că tu ești cea care ne-o arăți. Ba mai mult, acuzi o sumă de oameni dintre care unii, ca Z. Ornea, nu se mai pot apăra, de mistificare voită. Dar tu nu spui nici măcar: e un om frumos, care are, episodice, o derută, care suferă o influență negativă, tu nu ne arăți ansamblul, ci, cu redundanțe obositoare, ne arăți „buba” sub o lupă deformantă. Dacă ai vrut să spui altceva, dragă Marta, în această carte, să știi că nu ți-a reușit. Trăiesc de multă vreme în interbelic, am citit *Cuvântul* (nici titlul ziarului nu e corect, în cartea ta), am citit jurnalele de epocă, inclusiv unele pe care nu le citezi, am citit ziarele și mi-am făcut o imagine despre Sebastian și despre relația lui cu Nae Ionescu. Nu le recunosc în cele propuse de tine, abia această imagine a lui Sebastian mi se pare falsificată și mistificată. Am citit cartea ta cu creionul în mână. Îți voi spune săptămâna viitoare ce semne de întrebare am pus.

Nu îmi plac polemicele. Se poate greși acuzând sau apărând. În ce mă privește, apărarea mi se pare preferabilă, în chestiunile alunecoase. Îți voi apăra și pe Sebastian, sperând să te conving că nu greșesc, totuși. Îi datorez această apărare, pentru că te-am făcut să înțeleg despre ce înseamnă a fi om și a avea prieteni.

(va urma)



î n s e m n ă r i

VIZITATORII Cișmigiului află, dintr-un panou instalat lângă intrare, care sînt punctele de atracție ale grădinii. Unul dintre ele este „Rotonda scriitorilor“, datînd din 1943 și adunînd laolaltă busturile lui B. P. Hasdeu (sculptor: Mihail Onofrei), N. Bălcescu (de C. Baraschi), V. Alecsandri (de Theodor Burcă), M. Eminescu (de Ion Jalea), Al. Odobescu (de Milița Petrașcu), T. Maiorescu (de C. Dimitriu-Bârlad), I. L. Caragiale (de Oscar Späthe), G. Coșbuc (de Ion Popovici), Șt. O. Iosif (de Cornel Medrea), Ion Creangă (de Ion Jinga), Al. Vlahuță (de Oscar Han), Duiliu Zamfirescu (de Alexandru Călinescu).

Am cunoscut „Rotonda scriitorilor“ (mai bine zis, am aflat de inaugurarea ei) cu mult înainte de a veni în București, prin intermediul unui articol din *Calendarul „Universul copiilor“* (1944, p. 65-72): *Busturile celor 12 scriitori români*. Textul era însoțit de fotografii și prezenta sculpturile exact în aceeași ordine în care ele figurează pe panoul de la intrarea în Cișmigiu. Cu o singură și însemnată deosebire: pe locul ocupat acum de Creangă se afla Octavian Goga! Substituirea devine elocventă pentru evoluțiile postbelice ale istoriei naționale. După 1944, prezența în spațiul public a unui bust al lui Goga devenise inoportună. În consecință, soclul a rămas gol un bun număr de ani, pînă cînd, în deceniul 6, s-a instalat pe el bustul lui Ion Creangă.

Dăm acum filmul înapoi, adică revenim în 1943, la momentul inaugurării ansamblului. Inițiativa i-a aparținut lui Ion Petrovici, pe atunci ministru al Educației Naționale, și tot el a întocmit lista celor 12 scriitori care urmau să formeze „rotonda“. De aici izvorăsc o seamă de întrebări „incontornabile“ (cuvînt foarte la modă, de vreo cîțiva ani încoace, în scrisul literaților cu ștaif; am aflat că înseamnă „de neocolit“): cum a fost cu puțință ca, în rîndul celor doisprezece, să figureze autori ca Al. Vlahuță sau Șt. O. Iosif și să lipsească Creangă și Slavici? De ce au fost omiși Ion Heliade Radulescu („părintele literaturii române“), Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi? De ce a fost „uitat“ Delavrancea? Unele întrebări și-ar putea găsi răspuns în faptul că Heliade beneficia deja de o statuie în Piața Universității, iar Delavrancea de un bust la Șosea. Pînă la urmă, privind faptele cu detașare, trebuie să admitem că acesta era, în 1943, „canonul“ literar al ministrului Educației Naționale: un canon care îi includea pe Vlahuță și pe Iosif, neglijîndu-i pe Creangă și Slavici. Și dacă, în cazul celui din urmă, lucrurile pot fi parțial înțelese, anvergura prozatorului ardelean nefiind pe atunci unanim recunoscută, omiterea lui Creangă de către maioreșcianul Ion Petrovici rămîne în schimb cu totul bizară.

Dăm ocol rotondei și privim, rînd pe rînd, cele 12 busturi. Copacii dimprejur își tremură umbra peste alee, iar în aer vibrează triluri ale păsărilor. Ordinea chipurilor dăltuite în piatră nu coincide cu cea din manual,

Lista lui Petrovici

iar criteriul succesiunii lor rămîne impenetrabil. De ce Alecsandri e precedat de Hasdeu și de Bălcescu? De ce Odobescu e plasat între Eminescu și Maiorescu? De ce Vlahuță și Duiliu Zamfirescu vin în urma lui Șt. O. Iosif? Finalmente, profesorul de literatură e silit să se incline în fața deciziei filozofului: Ion Petrovici i-a așezat pe cei doisprezece sub o cupolă a absolutului, unde bornele temporale își pierd orice relevanță. De remarcat altminteri unitatea stilistică a ansamblului, pe care sculptori de vîrste și formații diferite

Dăm ocol rotondei și privim, rînd pe rînd, cele 12 busturi. Copacii dimprejur își tremură umbra peste alee.

– de la C. Dimitriu-Bârlad pînă la Milița Petrașcu, trecînd prin Jalea, Medrea și Han – au izbutit s-o realizeze. Mai toți scriitorii sînt înfățișați frontal și simetric, într-o manieră realist-convențională. O unică tentativă, nu foarte accentuată, de idealizare simbolică prezintă bustul lui Eminescu. Dar adevăratul și singurul „rebel“ se dovedește Caragiale: Oscar Späthe l-a reprezentat purtînd căciulă, cu capul întors spre stînga și cu privirea îndreptată în sus. Duhul scriitorului l-a smuls pe sculptor din somnul convenției și i-a dat curaj să sfideze stereotipiile. Bravos, nene Iancule! Ochii bustului tău contemplă neabătut seninul cerului de vară. Dacă ai consimți să-i cobori măcar o clipă, ai citi cu satisfacție pe un panou al Primăriei: „*Rotonda scriitorilor*. Acest monument aparține patrimoniului cultural al Bucureștiului. Vă rugăm protejați-l! Contravenienții vor fi sancționați conform legii.“

Ștefan CAZIMIR



Desen de C. TARHON

Sens

Nu mai visa cai verzi
pe pereți
nu mai învăța
fără-noima
de la marunții sticleți

mai bine urmează-ți Soarta
și caută
și caută
să-mplinești deslușit,
să se vadă -

doar ce Ea

ți-a dorit
și propus...

Adela POPESCU

Primim

Semnalez cititorilor *Istoriei literaturii române de azi pe mâine* de Marian Popa două erori grave privitoare la scriitorul și publicistul Nicolae Stoian:

1. La pag. 838, vol. I, unde figurează datele care-l privesc pe Nicolae Stoian (n. la 25 martie 1935), apare fotografia „unui oarecare Nicolae Stoian“ fiul adoptiv al prof. univ. Stanciu Stoian, fost director general în Ministerul Învățămîntului, fost ministru al Învățămîntului. Marian Popa a colaborat din 1958 la „Viața studentescă“ și „Lucefărul“, unde Nicolae Stoian a fost redactor. Ar fi trebuit să știe cum arăta.

2. La p. 46, vol. II al *Istoriei* e pomenit Nicolae Stoian, venit în țară în 1982 pentru meditațiile sale transcendente, în urma cărora au avut de suferit un număr mare de intelectuali, așa cum se știe. Numele i se ortografiază însă cu u (Nicolae), astfel încât i se atribuie pe nedrept soțului meu, Nicolae Stoian, ceva ce el nu a făcut.

Rog să se facă rectificările cuvenite.

Filotea BARBU STOIAN

LAPETA primului volum de proză scurtă semnat de Bogdan Dumitrescu e în bună măsură angoasantă pentru orice cititor familiarizat cu literatura ultimelor două decenii. Sunt trecute acolo, în succintul *curriculum vitae*, lucruri pe care, odată ce le afli surprins, realizezi că ar fi trebuit, de fapt, să le fi știut deja. Căci, dacă s-a situat adesea în umbră, el n-a fost niciodată, cum spuneau cei

vechi, o umbră a umbrei. Discreția lui derivă din expunere mediatică. Iar anonimatul, din celebritate. A fost preparator, între 1995 și 1996, la Catedra de Literatură Comparată a Literelor bucureștene. A fost redactor al posturilor de radio ProFM și Total. A fost șeful Biroului de Presă al Fundației Culturale Române, apoi redactor la TVR Internațional, redactor-șef al secției de divertisment din ProTV. A trecut și prin CNA, ca referent de specialitate. Actualmente, e director de creație într-o agenție publicitară. Mai interesantă, poate, e activitatea lui gazetărească, începută la **România literară** și extinsă către *Dilema*, *Dilemateca*, *Arc*, *Contemporanul* sau *Contrapunct*. (Descriția e riguroasă și exactă. M-am abătut prea puțin de la o recomandare de pe ultima copertă vine din partea lui Mircea Cărtărescu, prin al cărui cenaclu debutantul de azi a trecut cândva.

M-am lungit un pic cu acest portret. Nu din cine știe ce înclinații istorico-literare (le găsesc de altfel complet nepotrivite într-o cronică), ci pentru că formula compozită pe care am dedus-o mai sus se potrivește, în cazul lui Bogdan Dumitrescu, atât omului, cât și prozei pe care o scrie. Intimitatea capătă, într-un chip organic, accente publice. Singurătatea e manifestă, fără a fi clamată. Dragostea se vede la lumina zilei. Panica se încarcă de eroism. În acest sens, apropierea de copiii fără original ale lui Baudrillard merită reținută. Multe din prozele de aici inventează destine în loc să inventarieze episoade. Vietile sunt trăite de la un capăt la altul. Lumile, parcurse de la o margine la alta. Ca metodă de reprezentare, traiectoria globală substituie secțiunea zonală.

Ce vreau să spun e că și dimensiunea parabolică și aceea livrescă (mai greu accesibilă) sunt mai presus de artificiu. Uneori în cjuada evidențelor. Prima povestire se numește *Început*. Ultima, simetric, *Sfârșit*. Ambele consemnează scrupulos, sub formă de epitaf mobil, amintirile finale, de dinaintea morții, ale unei femei. Iar frazele fiecăreia dintre ele reprezintă, una câte una, transcrierea inversă a frazelor celeilalte. (Poate că ideea în sine nu-i entuziasmantă. Dar, pusă în context, ea reușește să tulbure.) Mecanica nu se mai plachează, iată, asupra viului. Filmul se poate derula, până la urmă, oricum. Ultima lectură însă, act pur de narcisism, face apel la memoria afectivă a celei dintâi, revelându-i, o dată în plus, întregul lirism:

„Când a fost sărbătorită de nepoți, strănepoți și de cele două fete care încă mai trăiau, Ioana a reținut pentru totdeauna doar gustul fisticului din prăjituri, pe care îl identifica mereu cu culoarea verde, și nu oricare verde, ci nuanța brotăceilor din tufișurile grădinii sale. O pajiște în plin soare, cu un câine alb. Fețe pe care singura trăsătură clară erau gurile uriașe răsând, strigând din apropiere la ea. Mirosul de spirt albastru și conturul unor mobile maronii lucind stins. Sunetul vântului. Un tavan cu îngeri la colțuri, pe care se joacă umbrele unor crengi. Acestea sunt ultimele amintiri ale Ioanei.“ (pag. 10)

Un alt poem în proză, încă și mai ingenios, este *Below the Line*. (Titlul trimite explicit la tehnicile publicitare cu suport neconvențional.) În ce are mai bun, acesta pare scris de un Cristian Popescu luat din sânul familiei. Cele câteva pagini sunt, de altminteri, dispuse în versete:

„Gândaci de bucătărie care au pe fiecare dintre cele șase piciorușe nanoștampile cu cerneală care



Cosmin Ciotloș

CRONICA LITERARĂ

Anonimatul celebrității



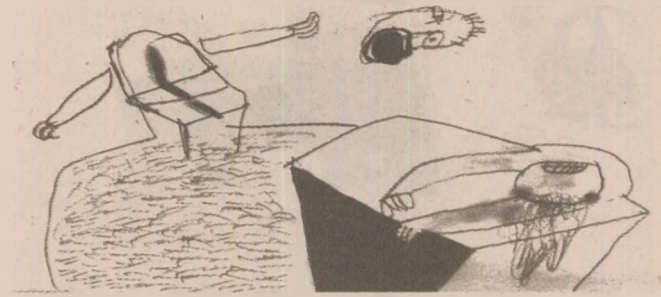
Bogdan Dumitrescu, *SMS*, Editura Polirom, Iași, 2009, 200 pag.

imprimă pe pereți, pe faianță, pe gresie, pe așternuturi, pe unde or fi mergând câte un grup de litere, se folosește mai ales cerneala fosforescentă, mesajele astfel alcătuite pot fi citite și noaptea, de fapt, ele sunt și scrise noaptea, în bucătării, în baruri, în dulapuri, pe fețe de pernă, pe fețe.“

Sau, ceva mai încolo, o imagine prinsă în *slow motion*:

„Puiet de copaci gravat cu mesajul dorit, se pot face și desene, nu se exclude nici combinata, de exemplu cunoscutul Costel inimă Maria, orice, gravarea se face în momentul când arborele este cât degetul mic, o incizie care nu afectează decât scoarța, cicatrizarea este perfectă, inscripția, invizibilă la început – așa se reduc costurile, prețul e în funcție de suprafață –, ajunge să crească o dată cu copacul, se garantează fonturi mărite de o sută de ori în o sută de ani.“ (pag. 28)

Bucățile fără contaminări de gen sunt rare. Cele mai multe din ele dau senzația de scenarii neutre ale unor videoclipuri. (De altfel, Bogdan Dumitrescu nu se arată interesat, în materie de stil, decât de



comentarii critice

limpezime.) Pitorescul, datat în raport cu exigențele acestei cărți, lipsește cu desăvârșire. Peisaj nu există, specific local, nici atât. Dacă n-ar fi fost cele două-trei fanteze cu buletin din *Go Weast* nici despre onomastică nu s-ar fi putut vorbi în SMS. Situațiile sunt atât de marcat contemporane, încât par importate din viitor.

Omogenitatea universului rezultă din pluralism. Majoritatea personajelor lucrează în companii multinaționale. În consecință, au mai mulți colegi decât prieteni. Puși în situația de a face invitații pentru o aniversare a cuplului lor, nici *el*, nici *ea* nu prea au de unde alege (*Trecutul apropiat*). Când opțiunile se ivesc, ele aparțin invariabil unui trecut, de data asta, îndepărtat. Un personaj pleacă din patul conjugal fugărit de amintirea unei iubite de demult. Ajunge, după o noapte etilică, în pragul unei aventuri de care se ferește din același motiv (*Reîndragostirea*). Iată, în rezumat, două dintre cele mai realiste, și de aceea cele mai neizbutite, povestiri ale lui Bogdan Dumitrescu.

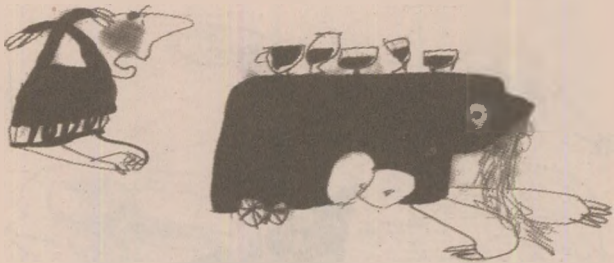
În schimb, imediat ce devine fantastă, proza lui pare să se electrizeze. Situate în continuare celeilalte, *Dreptul la replică* și *Cruzime pură* cultivă cu inteligență insolită epicii științifice. Prima propune, în spatele unui raționament care corijează percepția simțului comun asupra clonării, nici mai mult, nici mai puțin decât o apocalipsă la minut. Cea de-a doua continuă implicit firele lăsate în suspensie de precedentă. Catastrofismul e răsfrânt dinspre referință spre limbaj. Încheierea e superficială și delicioasă, ca orice căutare pe *net*.

„Cum terminarea hidrogenului din Soare (215 000 de rezultate) ar transforma steaua într-o gigantă roșie care ar înghiți Pământul în expansiunea ei. Cum miliardul de ani ai coliziunii Căii Lactee cu Andromeda (53 500 de rezultate) ar arunca planetele în vidul intergalactic sau le-ar topi în stele. Cum apoi stelele se vor stingea (1 240 000 de rezultate) una după alta, chiar și găurile negre vor muri (821 000 de rezultate), eliberând încet materia prizonieră în ele. Cum ciudata energie întunecată (6 490 000 de rezultate) va accelera Universul (421 000 de rezultate) atât de mult, încât până și atomii se vor dezintegra [...] Și (9 810 000 000 de rezultate) încep (196 000 000 de rezultate) să (11 460 000 000 de rezultate) rătă (137 000 000 de rezultate).“ (pag. 106)

S-ar mai cuveni citate *Luptătorii cu ochii în lacrimi*, o parabolă cu o jumătate inițială extraordinară sau *Colaj*, o dramă senină cu subiect cinematografic. Adevăratele reușite ale lui Bogdan Dumitrescu sunt însă cele în care linia de demarcație dintre (îmi permit un joc de cuvinte) intimitate și publicitate trece prin mijlocul narațiunii. În *Sniper*, de exemplu, care ilustrează exemplar donquijotismul tridimensional al jocurilor pe calculator, cel mai mare secret al protagonistului e situat, paradoxal, în afara lui. În *Singur(a) pe lume* asistăm la un oribil exercițiu de schizoidie. Singur la părinți, Artim Nedelescu e nevoit să joace, pentru hatârul acestora, la dublu. Să fie, adică, alternativ, Artima, sora pe care n-a avut-o niciodată. Să se îmbrace, diminețile, în pantaloni, iar serile, în fustă. Ritualul e urmuzian:

„Liceul, cu adolescența și amintirile lui plăcute, s-a dus, Artim a dat la facultate și a intrat, la Politehnică. Artima intrase cu un an înainte la Medicină. În studenție, în unele seri, Artim venea seara beat acasă, în altele, Artima apărea însoțită de curtezani. Băiatul învăța mai prost, fuma și avea restanțe, fata era tociară, tricota și lua note mari. A fost o perioadă mai grea, începuse creșterea bărbii, dar soții Nedelescu s-au străduit din răsuputeri ca cele două roluri să fie jucate ireproșabil. Urmând în paralel facultățile, mult încercatul descendent le termină în același an, ca șefa de promoție și politehnist codaș.“ (pag. 96)

Așa și cu Bogdan Dumitrescu. Excelent în idee, insuficient curtat în carnație, el este, la debut, destul de singur între prozatorii momentului. Dar, deocamdată, este! ■



p o e z i e

XXIX. (piatra vie)

(lui Mircea Ciobanu)

1. *Cu lepedea în spate pentru unghiul zidirii; conturul umerilor scrie pe din launtrul pietrei - nimeni, dintre cei din spate, nu vede semnele afundate ale chipului meu;*
2. *astfel, cobor spre cuvântul uitat; cu cât mai mult sporește întunericul, cu mine se sapă literele de foc din care nici un semn nu se poate schimba, căci ele sunt definitivul și adevăratul meu nume!*

XXX. (ștearsa invocare)

La capătul de ape corabia e o iluzie și pânzele și mâinile prinse pe funii la fel; la miez de noapte, în golul camerei, el cată la întinsa strălucitoare în rochie de mireasă - zeita cu părul de aur e în propriile-i mișcări - trecere reală; fără îndoială, locuința învaluită în ceea ce nu e, cu zidurile nemișcate - privirea participă la nașterea sa fără invenții și uitări; cu frunze se-nfășoară casa și din piatră se ivesc muguri: semn de bun drum. Din zori a încercat descifrarea formelor întoarse, dar una câte una plâsmuirile le-au șters; e timpul culesului; să locuiești în casa îngălbenită de așteptare și să te imaginezi în noptosul ocean, sau să treci pragurile apei și să te visezi între pereții de deasupra?

Sus - săgeata nemiloasă a ochiului Tău; jos - roșul lucind în întuneric și Eu cu sabia trasă, săpând groapa în cruce, umplând-o cu paos, după semnele bătrânului căruia cândva i s-a jertfit un berbec, mied și vin dulce, apă și făină strâse-n mâna omului. Înfașurarea Zinei acoperă stânca și o schimbare se adaugă călătoriei mele;

eram menit să laud lumina, dar sub formula sacră vorbirea corectă nu mai aduce arcul, gura și suflul; în auzul fiecăruia am izbit vorbele, dar depărtat de moarte m-am tulburat; din sângele înnegrit al gropii, cuvântul se ridică vizibil: recunoașterea neamurilor, și se retrage înapoia faței;

9. *palidă mă întâmpină cu cele trei trupuri străvechi. Ce uzată mi-e fața! Ce fierbinte-i prima greșală! Iau ultimele măsuri, dar din spate glasul mă invocă. Înnebunit, strâng în dinți uscații bulbi de asfodel luați din ofranda de deasupra, dar nu pot izbucni în strigăt: migrațiunea neamurilor mă trimite înapoi, în barca!*

Ipozeza casei e o icoană aprinsă a minții, or călătoria o zdrențuită amintire a vizibilului? Tot mai incert semnul descoperii, fără dreptul de a recunoaște amara disciplină a negativului!

XXXI. (cadranel Ahaz)

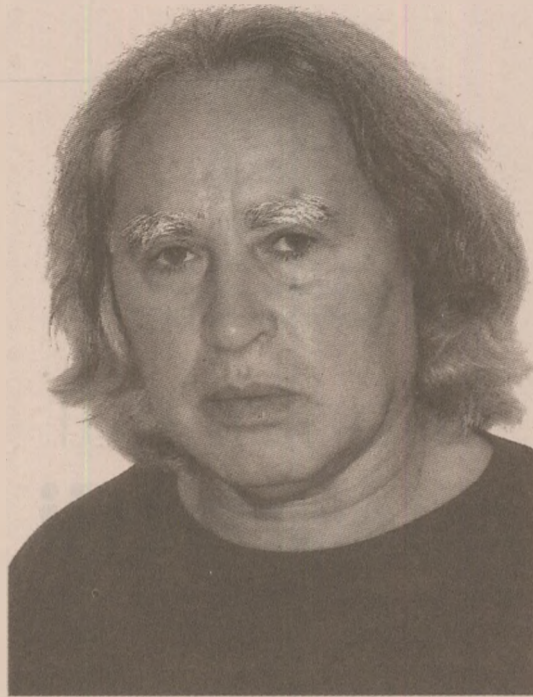
În strămtărea gropii vântul sânge urcă spre fețele două și sabia ține de-o parte pierdutele ambiții - craniile strălucitoare; în puterile focului

se-mprăstie uleiul, începe dezlegarea de pânzele umede, departe de anotimpurile faței, unde fumează nemăsurate vise și resturi poetice ale strălucitoarei tagme de cântăreți aflată-n plin galop.

După sorbirea cu alte buze, dă limbii cuvântul întreg! Pe calea întoarsă însoțit și singur sunt, despărțit de tot și împărțit în trei, precum năucitoare semnele arată? Timpul se desface: într-o parte palpabilă, amenințătoare cu retragerea evenimentelor și alta străină, mult mai amenințătoare prin absența-i ce ar putea oricând să i se retragă omului,

5. *despărțit sub ochiul imobil al negativului, el știe că numai prin puterea acestuia poate s-ajungă întreg, dar mai e strămtă poartă a neutrelui dintre originea operei și lumea sa spectrală.*

Văsele împinse corabia în ostrov pentru a arde ce era de ars și-a ospăta. La parâme făpturile se-alătură mării. În cea mai disperată formă pânzește șarpele pe cel sosit a doua oară, cu limba grea și despăcată fără cuvânt, împotriva păsării, a ochiului ce-l luminează din spate, tot mai aproape, până la ardere, năpraznică trecere spre ținuturi acustice,



Dumitru Velea

unde ce arunci te-alungă pe sub colinele cu livezi și ce păstrezi te cheamă, oaspete, cu simțurile sub muzica țâșnită din gurile morții, se zbate fără să-i piardă alba șerpuire a tăcerii, prin sunetele pustietoare năzuiește spre tablele în care forma a treia își lasă urzeala pe trupul lui ca o cămașă - unitate a scrierii și citirii, ultimul chip stă drept lângă catarg,

flacăra neclintită în vânt; strecurată printre buze și cântec în lanțurile exercițiului, cu urechile săgetate de cânt și gândirea egală, prin învaluitoarea absorbție, nepolită și neagră,

ochii întâlnesc cele opt cercuri în rotirea neliniștitelor fecioare, cu tălpile aprinse calcă, fremătătoarele veșminte, pomite în splendidă posesiune - totul se reface dedesubt, în canalul cu multe meandre: umede nisipuri absorb, o pată noroasă din ape acoperă cu iureș străbătarea înclinată, brațele nu găsesc sprijin, toiașul loc tare.

13. *O, imposibilă egalitate - oprirea în vânt! O, judecată a stâncilor plutitoare - întoarcerea acasă! O, încercare a celui despărțit în ocolul lumii - unitatea privirii repetate!*

Din partea stângă, fiecare piatră a vâgăunii se desface în trei capete cu dinți întreți; din partea dreaptă, ape în clocot de trei ori se sorb și se revarsă într-o învâpăiată mistuire.

Cu zgomot armura se deșiră și, între închipuire și străina din preajmă, răsună glasul celui cu brațe și arme destule, hrănit din optimismul ficțiunii viitoare.

Mă încredințez scepticismului: nici vedere, doar ochi; nici cuvânt, doar limbă; nici auzire, doar ureche; nici transparentă, doar gândire - încolăcirea pe stâncă cine ar putea s-o curme când șarpele nu e!? un gest în absența sprijinului cui e!? Necurmată apa se scurge din vasul răsturnat înainte ca pasărea să-și ia zborul.

În fâșia dintre zidurile întoarcerii, până la brâu, în înșelătoarele mistici cu valori de mazăgă și miasmă, lăncezirea se sapă pe față; timp de o lună e proba în Insula Soarelui sub vânturi neprielnice, apoi începe despărțirea și urletul înfiorător al canalului - un nou Evriloch cuvântă în defavoarea juncanilor.

20. *Întoarcerea prin somn în fericita insulă nu e, chiar dacă visele și turtele cele mai scumpe se ard ca jertfă - pe toate le înghite valul ridicat din strâfund de fulgerul pornit.*

Împotriva cui a grăit sângele și fumul jertfei? Împotriva celui hirsut, în zdrențe roșcate, sau împotriva celui exilat în fundătura mileniului nostru?

Eu am văzut pe fiecare urcat pe umerii celuiilalt, pe

sub pietre, după o gură de aer, rupându-și din carne, carnea-nroșită,

să vină cel de deasupra și să-mi reteze mâinile - din ele va crește muzica înaltelor sfere: strig până când îmi voi pune capăt!

să vină cel de deasupra și să-mi bea sângele - din el va țâșni fulgerul care să rupă perdeaua din launtrul lumii! strig până când îmi voi pune capăt!

25. *să vină și să-mi zdrobească gândirea - din ea va crește un rug neclintit, cuvântând cel din urmă poem: strig până când îmi voi pune capăt!*

26. *Și din icoana în care degetul bate, vestindu-i întoarcerea, sunetul pornit să-i caute urmele în cenușa de dincolo de ziduri nu întoarce umbra pe cadranul Ahaz.*

XXXII. (greșeala celuiilalt)

1. *Umbra mâinii de deasupra strălucitoare m-acoperă, taie în carne din stânga spre dreapta semnul arătat în odaia închisă.*

2. *Ațintirea flăcărilor tulbură bezna din unghiurile încăperii până când gura de umbra ridică vorbe zguduitoare; de prisos vărsarea apelor mari - nu apropie lumina de buzele calde; vujește în păclă flamura și se uită alcătuirea din pisc, măcar că stă reazem trupului înspumant și tălpilor din mâl.*

Drept în picioare în fața ferestrei, la ceas potrivit, îmi sfâșie umbra fără să-mi arunce pe umeri făgăduita mantă cu fireturi de aur; cutremurat am zis:

De ce dreptul la tălmăcire? Câte dovezi pot să aibă palmele mele întinse fără pete de sânge?, dar spornic întunericul lucrează izbindu-se de pereți, ca un protest.

XXXIII. (măslinul desfrunzit)

1. *E târziu, spuse călărețul, căci calul se adâncise în umbra fumurie; încă o zi voi putea să mai privesc vântul cum trece prin corturi și-armurile cum se lovesc de singurătate; încă o zi*

și pleoapele taie peisajul; ajunge să-ți simți cenușa pe limbă pentru a putea să știi cum se pronunță fulgerul; în dreptul pieptului o pasăre se zvârcolește de preamultul sânge băut. Am ajuns să dăruie totul în schimbul unui cuvânt. Flacăra răzbată în țipătul meu. O aud cum se înalță liberă și cum în jurul gurii se-adună alba cenușă

și-mi amintesc de Crucea Sudului pe care n-am văzut-o, fiindcă cealaltă poartă dinspre Capricorn a fost închisă pentru mine. Doar deasupra, ochiul prin care trece lumina

clipește cu vâpăi, din cauza cântecului neînălțat din ostroave (coardele alăutei sunt rupte, glorioasele degete pline de iveritate), și nici urechile nu aud; și nici ochii nu văd; lacrimile lor sunt străine sub pleoapa marelui ochi; și nici mâinile nu ating amforele de piatră pline de miere; roiuri de albine împlinesc dorințele scrise;

și nici țesătura de purpură nu se strânge: se întinde spre fruntea ce rămâne ascunsă? De ce măslinul de la intrare e desfrunzit? De ce nimeni nu-și scoate fierea pentru sacrificiu?

Făptura aici se întoarce, cu o voce totdeauna reluată: într-una este, într-alta se visează, și-n cea din urmă se-ngaimă de buzele defuncte.

9. *Mâna ce scrie nu mai e: cealaltă a urzit slovele cu spaimă și s-a retras în umbra acesteia; pe cea de-a treia-o poartă gândul incendiat în noapte - : cenușa pe lucruri crește și bătaia solitarului continuă: cine pe calea cealaltă se bătaie la dăra lucioasă pe care-o-nseamnă trestia însângerată?*

Trebuie să străbatem diferența. În întreruperea vocilor foșnește golul cu prăbușirile din el; și eul căzând, începe devenirea?

12. *Tu aștepti în pragul intrării - fragedă absență! Încă un efort - să înceapă cântarea cea nouă. E prea târziu!, mai răsună din bezna. Oricum, trebuie spus totul. Energic și surprinzător pentru rațiune. ■*

Timp de 25 de ani, între vîrsta de 38 și 63 de ani, Agostinho da Silva „și-a aminat celebritatea“.



Blîndul colonizator (II)

SOSIT în Brazilia la vîrsta de treizeci de ani și rămînînd acolo un sfert de secol, pînă în 1969, filozoful Agostinho da Silva și-a făcut probabil un calcul simplu: decît să fie el însuși filozof, alăturînd alte tomuri savante celor deja existente, mai bine să creeze potențiali filozofi într-o țară îndepărtată. Mii de studenți brazilieni, ascultîndu-l, au aflat ce înseamnă de fapt filozofia. Timp de 25 de ani, între vîrsta de 38 și 63 de ani, Agostinho da Silva „și-a aminat celebritatea“, considerînd că, în locul faimei personale, mai urgentă era educarea unui popor. Cîți intelectuali ar fi în stare de una ca asta? Cîți ar avea generozitatea de a se retrage în plan secund? Astfel de înțelegere a filozofiei aparține doar unei ființe excepționale. Tot ceea ce a scris autorul pînă la 38 de ani și după 63 poartă marca unei gîndiri de mare originalitate; dar el a pus-o pentru un sfert de secol între paranteze, năzuînd să trezească din somn gîndirea altora.

Înainte de a se fi transformat în mentor cultural, de a fi creat în Brazilia universități și institute, Agostinho da Silva a avut încă de tînar pasiunea educării altora. Scrierile sale filozofice de factură universitară s-au dublat mereu de texte compuse pe înțelesul tuturor. Tînar profesor de filozofie în Portugalia anilor '30, a editat o colecție devenită între timp celebră. *Os Quadernos (Caietele)*, broșuri scrise doar de el și editate tot de el, prin care încerca să facă educație oamenilor simpli, expunînd marile probleme ale culturii europene într-un limbaj clar și accesibil: hotărît lucru, era un filozof cu bossa pedagogiei!

Imaginea lui Agostinho da Silva despre Brazilia, despre țara în care a trăit 25 de ani, este – nici nu se putea altfel! – în răspăr cu toate locurile comune. El crede, de exemplu, că unica manieră de a dobîndi profil propriu pe care o are la dispoziție Brazilia ar fi aceea de a întoarce spatele Europei și Americii de Nord, cultivînd doar formele de cultură născute direct din solul național. Îi sfătuia apoi pe brazilieni să nu-și mai concentreze atenția și preocupările doar asupra orașelor de pe coasta atlantică (secole la rînd, viața politică, socială și culturală se desfășurase doar la Rio de Janeiro, Sao Paulo ori Salvador), ci să se îndrepte spre interiorul țării, acolo unde „brazilianismul“ a rămas autentic. Agostinho a crezut cu convingere că vocația Braziliei rămîne aceea de a crea o „cultură a revoltei“; doar astfel brazilienii s-ar arăta demni urmași ai portughezilor, care au venit aici în secolul al XVI-lea fugind dintr-o Europă ce abandonase deja Credința și Idealul în favoarea mercantilismului. Îndepărtații strămoși din secolul al XVI-lea au ajuns în America de Sud pentru a crea un Imperiu destinat prezervării valorilor de esență medievală; exact în acest spirit, de respingere a materialismului, ar fi bine să acționeze și brazilienii contemporani, dacă vor să aibă o voce distinctă în concertul mondial:

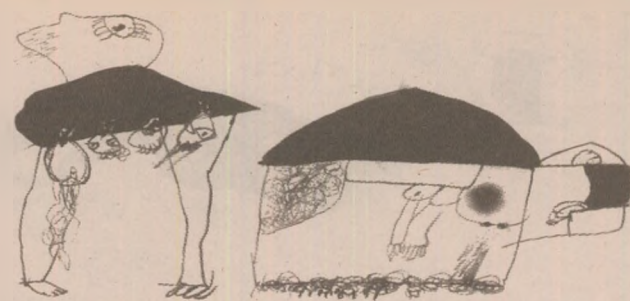
„Dacă această civilizație europeană care cere să planifice pentru a putea face, civilizația punctualității, a disciplinei și a sacrificiului, civilizație de eficiență militară, a fost impusă Portugaliei și altor țări din Sudul Europei, iar după aceea, prin intermediul

Portugaliei, a fost impusă Braziliei, nu e de mirare că asemenea civilizație funcționează prost, mai ales în Brazilia; imitația noastră europeană va fi întotdeauna săracă în raport cu originalul. Faptul că acționăm greșit față de criteriile europene e însă un atestat de vitalitate. Și un atestat că naufragiul civilizației europene nu ne va tîri cu el în fundul oceanului uitării istorice“.

Așa scria Agostinho da Silva în 1966.

Bineînțeles că, în anii 1950 ori 1960, asemenea viziune asupra Americii Latine și asupra lumii stîrnea neîncredere și ridicări din umeri. Cei mai favorabili comentatori ai lui Agostinho da Silva presupuneau că filozoful nu vorbește serios, că face mai degrabă literatură. Lumea se împărțise deja în două sisteme opuse, iar statele mai puțin dezvoltate, precum Brazilia, își căutau fiecare un loc în noua arhitectură mondială. Filozoful portughez proclama că există și alte soluții în afara celor două, că Brazilia ar trebui să se ferească atît de hiper-materialismul american, cît și de periculoasa iluzie sovietică. Adică să încerce a rămîne Brazilia.

Abia astăzi oamenii încep să vadă că Agostinho da Silva nu fusese, poate, atît de himeric și de fantast pe cît se crezuse cînd el trăia. Multe dintre ideile lui s-au transformat în anii noștri în adevăruri curente. Există o obligatorie distanță în timp, cîteodată considerabilă, după care ipotezele emise de un filozof autentic devin credibile, apoi tot mai evidente, se transformă ulterior în evidențe, ajung, în fine, locuri comune. ■



Sînt întrebat de îngerii: mai ai aripi?

Sînt întrebat de îngerii: mai ai aripi?
Mai poți la trîntă să te iei c-un puf
De păpădie-n aprigul văzduh?
Mai știi de melci cleioși trupul să-ți aperi,
Cînd stai pe-o rînă-n dosul casei vechi
Ca să pîndești cum cad în cărămida
Adîncii magazii, perechi-perechi,
Razele-amiezii, pirjolind omida
Și-și sfirile pe-o plită roua grea
Umbrită de tandrețea unui brustur?
Mai ai curajul blind cu o andrea
Să-nțepi șopirle, c-un chibrit să-l usturi
La tălpi pe Domnul care s-a lungit
Din iarba groasă pin'la infinit? ■

Fototeca României literare





comentarii critice

ÎN TRANSCRIEREA Liei Ghimpu, care semnează și postfața, au apărut *Două jurnale față în față* din opera confesivă a Marianei Șora: pagini scrise la tinerețe (anii 1938-1940), din vârful vâltorii secolului al XX-lea, versus pagini scrise cu înțelepciune (1991-1992) în momentele premergătoare noului mileniu. Nu se putea viziune mai

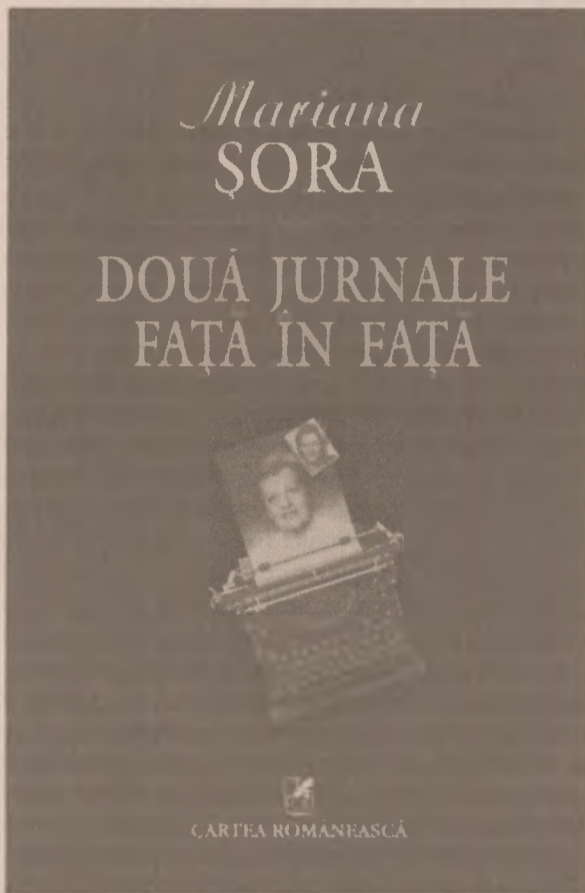
inspirată asupra alcătuirii acestei cărți: căci Mariana Șora, așa cum urmează să o cunoaștem din lectură, e o ființă „dublă”, care trăiește concomitent fluxul și refluxul, implicarea ferventă și detașarea, dragostea pentru clipă și meditația asupra celor trecătoare, ca în două oglinzi „puse față în față”. Nevoia de comunicare a îndemnat-o să țese acest «fir de paianjen» al jurnalului – deși autoarea neagă orice comparație cu pânza de paianjen, mierea albinei sau otrava viperei, fiindcă „la ele producția își are rostul, utilitatea imediată pentru viață, pe când emisiunea mea de cuvinte înșirate nu are nici o funcție în ordinea practică. Sau poate își are totuși rostul în păstrarea sau câștigarea unui echilibru vital?» (26 aprilie 1992) Desigur, întrebarea este retorică: firul diaristic are rostul lui – nu numai pentru propriul echilibru vital, ci și al epocii. E un mod de a aduna idei, de a fixa mișcarea perpetuă și schimbările de direcție, de a stimula fără a crea presiune, de a recepta vibrațiile oamenilor și locurilor.

Mariana Șora, cu multele ei talente, a pus libertatea și flexibilitatea mai presus de bunurile materiale și de „opera așezată”, dragostea pentru clipă, aventură, experiență și călătorii mai presus de o carieră academică sau scriitoricească (în sensul obișnuit al cuvântului). Nu înseamnă că notațiile curg la întâmplare – încă din primele lecturi se vede interesul pentru modul de a scrie jurnal: „Gide tânăr descoperă lumea și se descoperă pe sine, deci mare prospețime a intuiției, notație foarte vie... Gide bătrân, perfecție, mai puțină spontaneitate, se simte că știe că-și va publica jurnalul. Mă încurajează infinit să-i constat tulburarea, nesiguranța, tatonările, toate combătute cu voință și disciplină...” (21 octombrie 1939).

Crescută în multiculturalul spirit austro-ungar, vorbind mai multe limbi încă din copilărie, Mariana Șora își scrie jurnalul în mod natural în română, germană și franceză, trecând cu dezinvoltură de la un mod de exprimare la altul, meditănd încă din primii ani asupra lumii aduse de fiecare din ele: „Limba germană și puțin cea română permit o complicitate, un anumit obscurantism, un grad de beție de cuvinte, care treacă-meargă, dar sunt intolerabile în traducere franceză. E lipsă de sinceritate, de loialitate, să nu spui ideea goală, simplă și dreaptă, fără întortocheri și falsă frumusețe.” (13 octombrie 1939).

Conștientă de rolul diferit pe care îl impune vorbirea limbilor diferite, Mariana Șora e o europeană *avant la lettre*, scrie așa cum vor scrie în curând toți intelectualii născuți și trăitori în Uniunea Europeană: în diferite limbi, după cum starea lor e melancolică, romantică, acidă, rațională, după cum vor să-și amintească sau să critice, să admire sau să înțeleagă etc. În 1940, capitole întregi erau deja așternute în franceză, sub rezonanța lecturilor din Montaigne, Jules Romains, Benjamin Fondane, Henri Bergson, Pascal, Julien Green (dar și Kierkegaard, Heidegger și Șestov, traduși în franceză); mai târziu, poate sub influența formulei de jurnal a lui Jünger, «axată pe exprimare îngrijită,

O diaristă europeană



Mariana Șora, *Două jurnale față în față*, ediție îngrijită și postfață de Lia Ghimpu, prefață de Cornel Ungureanu, Editura Cartea Românească 2009.

pe observații și reflecții, și numai în subsidiar pe elemente autobiografice» (21 decembrie 1991, miercuri), sau a lecturilor din Thomas Bernhard, Ilse Aichinger, Louise Kaschnitz, cele mai frumoase pagini sunt notate în germană. De pildă, aceste rânduri greu de uitat au fost așternute în germană: «Viața se desprinde de cineva ca o rochie veche, devenită prea largă. Corpul slăbit... nu o mai umple și nici o croitoreasă nu mai poate face ajustări. Relațiile cu lumea au slăbit. Nu, nu putem schimba nimic din viața trecută, oricât am încerca. Tot ce înainte ni se părea important și până mai ieri căutam din răpuzeri să obținem – considerând că trebuie, dar nefiind în stare să obținem – toate acestea ne-au devenit deodată străine, neimportante, indiferente» (7 decembrie 1991, sâmbătă)

Cele două suflete ale Marianei Șora sunt când «vagul» romantic versus autoironie, când «sufletul arzător, care vrea să se comunice și nu reușește decât să articuleze fraze bombastice...» balansat de «sterilitatea spleenului», când «setea de senzație, de viață și de glorie» îndată reprimată: «Ce caraghios!» (21 martie 1940), când încrederea versus îndoială. Credința în Dumnezeu ocupă reflexii importante în suprafața celor două oglinzi. «Nu am harul credinței adevărate, dar nu m-aș încumeta să afirm că sunt lipsită de ea. Oscilez – sigur, au fost momente, perioade de fervoare, paradoxal este că tocmai acum, apropiindu-mă de moarte, am pierdut orice capacitate de a accepta pe *credo quia absurdum est*. Și încerc – pe lângă clipe de panică –

Mariana Șora, așa cum urmează să o cunoaștem din lectură, e o ființă „dublă”, care trăiește concomitent fluxul și refluxul, implicarea ferventă și detașarea.

sentimentul de neputință resemnată, de încredere (tot intermitentă) că nu sunt vinovată, că Dumnezeu cel neînțeles și străin știe ce să facă cu mine...» (21 decembrie 1991, miercuri). Dar această îndoială e repede dată la o parte de revelație: «Soare, camera inundată de lumină în cursul dimineții. Nimic fantomatic, deci. Și totuși, ridic capul, mă uit în jur, cuprinsă de un fior. Se revarsă asupra mea o lumină de altă natură. Sunt ca în fața tufișului în flăcări – *le buisson ardent*, învăluită în ceva sensibil și insensibil, știut, simțit, suflare și spirit, căldura unei atenții asupra mea. Mă vizitează Dumnezeu, îmi spun cu uimire, cu indicibilă bucurie și umilință.» (5 martie 1992, joi)

Tulburarea profundă adusă de război, care ocupă o bună parte din stările de spirit ale tinereții («Până când, Doamne, până când ai să permiți ca infamii să stăpânească lumea, până când grija a milioane de oameni o să fie, mereu de pe o zi pe alta, cine pe cine a ucis?» – 2 decembrie 1940) primește o ripostă în oglinda înșingurată, crepusculară, a păcii zilelor noastre (*crepuscularul agonizant* evocat de Cornel Ungureanu în prefață). «Îndoielile mă pișcă, mă ustură, mă mănâncă, parcă ar fi un roi de țânțari în jurul meu. N-am cu cine să mă sfătuiesc...» (21 octombrie 1991, luni). În această a doua oglindă, umbrele mai puternic conturate nu sunt călătoriile la Lausanne, Paris, München, Bamberg etc., nici lecturile din Cioran, Cohen, Kundera, Genette, Gide, Michel Tournier, Vargas Llosa ș.a., nici personajele mai mult sau mai puțin trecătoare prin viața Marianei Șora, ci visele, prezențele imateriale, vedeniile: „Dimineța, în semisomn, am simțit o prezență și am văzut, deasupra mea, spre colțul de la piciorul patului, plutind în aer o formă asemenea unei uriașe păsări albe – îngerul morții, mi-am zis. Era de un alb translucid, cu aripile întinse și stătea în suspensie nemișcat. Ce folos să încui ușa, intră când vrea, am gândit și cuprinsă de frică mi-am zis că nu trebuie să mai caut să-l văd, să mă gândesc la altceva, că încercând să-l examinez îi întăresc cumva prezența...» (19 martie 1992, joi). Cugetările asupra trecerii vieții („Fiecare zi îți aduce ceva – până la o anumită vârstă – iar atunci când pleacă, va veni una nouă și-ți va aduce ceva nou. Apoi: ziua vine cu mâinile goale, ziua trece și îți va lua ceva odată cu trecerea ei” – 17 martie 1992, marți dimineța) alternează cu cele asupra rostului scrisului: „Nu stau să mai pun odată întrebarea de o mie de ori dezbătută în cap și chiar în aceste caiete, dacă merită să fie păstrate atâtea gânduri ivite în decursul deceniilor, atâtea urme ale atâtor vibrații diverse. Semne pe hârtie ale unor clipe fugitive... aceste mișcări, cutremurări sau tremure ușoare ale minții sunt o mărturisire – ce cuvânt terfelit – a vieții trăite, ca atare au ceva prețios în sine... Dar orice viață, viața oricui, e ceva prețios în sine, urmele ei scrise merită întotdeauna oarecare atenție” (27 martie 1992, vineri).

Urmele Marianei Șora nu păstrează decât în mică măsură cotidianul, evită «pomelnicul momentelor». Ele scriu «voluptatea melancolică a unei imobilități în plină conștiință a inexorabilei treceri, ca în lungile după-amieze de vară la București, privind frunzișul umbros din fața geamului din hol și întinderea aurită de peste acoperișuri, până-n depărtare...» (20 April 1992, Ostersonntag). Sunt pagini apropiate de poezie, care prind, vrăjesc – trepidare pe loc a aripii de albină.

Grete TARTLER

Gabriel Chifu se declară, surizător, un inadaptat ce-și dizolvă întristarea în metafore ale unui destin contrafactual.

DDE-ATÎTEA și de-ațiile ori aparențele înșală. Gabriel Chifu pare la prima și la a doua vedere înzestrat cu toate datele psihice și somatice trebuitoare pentru a-i asigura o avantajoasă poziție pe eșichierul existenței, cu un talent în măsură a-i susține convenabil cariera literară. E ceea ce s-ar putea numi un favorit al sortii. Nimic din acele insuficiențe, devieri, fisuri mai mult sau mai puțin acuzate la numeroși scriitori s-ar zice că n-ar putea fi proprii ființei d-sale robuste, stenice, mereu agreabil comunicative. Și cu toate acestea, Gabriel Chifu se declară, surizător, un inadaptat ce-și dizolvă întristarea în metafore ale unui destin contrafactual: „Am fost pus greșit în acest corp. Aș fi putut să fiu altul, cel adevărat. Aș fi putut să funcționez altfel, cu adevărat. M-aș fi putut deplasa altfel, nu pășind cu picioarele acestea, care mă încurcă și mă țin pe loc, ci mergînd / pășind / înaintînd cu vîntul și cu ploaia. Aș fi putut privi nu cu ochii care doar sporesc ceața, ci cu stelele, și cu lumînările aprinse, și cu luna, căci și ele sunt o privire. Și m-aș fi putut face înțeles altfel, nu cu aceste cuvinte care mă îndepărtează de mine însumi. Aș fi putut vorbi nu cu propoziții, ci cu iarba care înverzește, cu pomii care înfrunzesc, cu apele care curg, cu lumina care crește, și scade, și iar crește“. Așa să fie? Credem că nu avem a face cu un simulacru. În asemenea rînduri, scriitorul realizează o convergență confesivă cu ațîția neadaptați neîndoelnici ai domeniului, modești ori geniali, privirea pe care o aruncă în oglindă fiind sugestivă la acea limită tulburătoare dintre vis și realitate ce girează „adevărul“ specific literaturii. Socotindu-se „străin și călător“ în lumea aceasta, Gabriel Chifu simulează, totuși, nu în fața d-sale, ci în fața semenilor, o minimă „acomodare“: „mă străduiesc crispat să mă acomodez, să nu se vadă că mă aflu din greșeală aici și că nu aceasta este casa mea. Mă prefac stînjinit că trăiesc tocmai întîmplările pe care era firesc să le trăiesc. Dar mă prefac fără pic de talent și oricine își dă seama de ridicolul situației mele“. Se descoperă astfel o structură mai din adîncime, paradoxală în raport cu suprafața, a unui ins ce se percepe „turnat într-un corp eronat, într-o viață eronată, în niște întîmplări eronate“, ilustrînd teza nietzscheană a creației ca o compensație a unei neîmpliniri funciare. Cu toate că ambianța oferită copilăriei și tinereții autorului de regimul totalitar vor fi ascuțit și ele sensibilitatea declinantă, marcată din capul locului de absența „speranțelor“ și „iluziilor“. Decupajele din realul sordid al „epocii de aur“ reprezintă nu doar file de jurnal, ci și semnale ale „bătăliilor disperate“ pe care ființa de-o anume factură nativă o poartă cu sine însăși.

Nici nu era nevoie de un efort special pentru a găsi „absurdul“ în anii în care stupiditatea, degradarea, urîtenia vieții erau la ordinea zilei, grijuliu întreținute de un sistem politic de structură polițienească, ce-și transforma metodic utopia într-o antiutopie. Cu atît mai dezastruos era realul cu cît „ambalajul“ său era părelnic cel al bunelor intenții. În luna februarie a fiecărui an se desfășura o manifestare botezată „luna cărții la sate“, „o idee deloc proastă“, de care însă „se alegea praful“, sortită unui formalism placat pe mizeria obștească: „Pe de-o parte, țărani, din principiu, nu erau interesați de producțiile literare și, chiar dacă ar fi fost, le venea greu să priceapă ceva din pasăreasca literaturii moderne. Iar pe de altă parte, în școlile ori în căminele culturale prîzărite era atît de frig încît îngheța și apa în pahar în timp ce era turnată, înghețau și gîndurile în capul bieților ascultători“. Una din acele „șezători“ părea ieșită din tipic. Sala era ticsită de oameni, cu aerul de-a urmări cu luare aminte lecturile literaților: „Curînd, misterul atitudinii lor s-a risipit brusc. Ușa batantă a căminului cultural s-a deschis scîrțîitoare, și-a făcut apariția un bărbat cu pufoaica și căciula albe de zăpadă și a anunțat cu glas tunător: «haidereți, că veni mașina cu butelii»“. Penuria de alimente declanșa veritabile expediții cinegetice în căutarea lor. Penibilele „cozi“ aveau însă o dublură: „De pildă, la o alimentară. În magazin, nici țipenie: normal, sufla vîntul prin rafturi. În schimb, prin spate, pe întuneric, găseai o coadă mare, sumbră. Toți, ca r.d., cu pile, relații. Stăteau la rînd în tăcere, făcîndu-se că



Gheorghe Grigurcu

SEMN DE CARTE

Dincolo de aparențe



Gabriel Chifu, *Fragments din năstrușnica istorie a lumii de Gabriel Chifu trăită și tot de el povestită*, Ed. Ramuri, 2009, 160 pag.

nu se văd și nu se cunosc, iar la sfîrșit căpătau vreun litru de ulei sau făină, zahăr, produse rare, de preț“. Pe deasupra poliția politică își „pescuia“ victimele în această apă tot mai turbure. Aflînd că avea „dosar de urmărire“, autorul evita acum a-l consulta, dar nu și a releva cazul unui „beneficiar“, inclusiv postdecembrist, al temutului „organ“, craiovean, „cîntăreț de muzică populară, dar și colonel de securitate (la serviciul cadre, dacă nu mă-nșel)“. Răsfațîndu-se în „casa boierească“ a bunicilor soției lui Gabriel Chifu, „pe care a cumpărat-o (chiriaș în casă naționalizată...) pe mai nimic“, cîștigă la toate instanțele judiciare împotriva celor ce-o revendică cu legitimitate: „cu dreptatea lui pur și simplu a spulberat dreptatea noastră: acum am ajuns cu procesul la strasbourg, așteptăm altă dreptate, străină“.

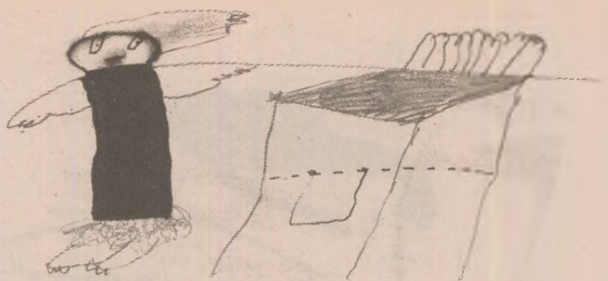
O reacție primară a autorului este, normal, repulsia, revolta. În vârtejul ei sunt deopotrivă cuprinse trecutul și prezentul, „ce-ți storc ființa așa cum ai stoarce o lămîie“, înfățișînd o anarhie de introvertit: „De aceea nu mai am pic de încredere în această ordine, în această stare a lucrurilor. Cum nu mai pun niciun temei nici pe acest sistem. Și îi întorc spatele, întorc spatele oricărui sistem social, toate sunt întocmite rău, toate sunt făcute să te doboare, nu există instituție, nu există forță publică, nu există regulă colectivă, nu există ideologie care să te slujească cu adevărat“. Un asemenea „moment negru“ nu ascunde însă, în generalizarea-i patetică, urmărirea unei epicitații a inadvertențelor, a conflictelor umane. Candoarea, să spunem așa, a rejecției în bloc face loc unui spirit critic care se exercită nu doar, cum am văzut, în direcția decăderii obștești pe care au adus-o, chiar dacă sub aspecte diverse, comunismul și postcomunismul, ci și pe alt plan, cu implicații mai personale. Inadaptarea e o excelentă școală a simțului critic. Gabriel Chifu nu se leagănă în prejudecata unor idealizări a scriitorilor, ce pretind, „naiv-anapoda, ca ei, cu viețile lor, să fie egalii operei lor“. Biografiile în cauză divulgă nu o dată scăderi grave, vicii, ignominii. N-a fost autorul *Crailor de Curtea-Vechi* un impostor cu fumuri nobiliare, „urîndu-și tatal celebru, tratîndu-și mama de condiție umilă ca pe «o valiză» pe care o depune la propriu într-un depozit (...), ahtiat după bani, după funcții publice și onoruri, nemizînd decît în parte pe literatură și deloc pe iubire, arivist cu program, gata de orice ca să se căpătuiască“? Sunt enumerați, în aceeași categorie decepționantă, alți „ageamii într-ale vieții, geniali în



comentarii critice

arta lor“: Mozart, Celine, Rimbaud, Verlaine, Leonardo da Vinci, Dostoievski, Bacovia, Urmuz, Proust, Kafka etc... Cu o compasiune acidă, contemporanul nostru ne încredințează: „îi zăresc limpede cum stau confuzi, trecători, mărunți, pacătoși, cum stau pe veci condamnați, închiși ca-ntr-o temniță transparentă și definitivă în biografiile lor dezamăgitoare“. Foarte posibil. Dar nu cumva se poate desluși aici și o subiacentă problemă a celui straniu dezamăgit de propria viață, cu simțămîntul atît de tăios că ar fi fost „pus greșit în corpul“ pe care-l posedă? A celui ce-și parcurge „stînjinit“ întîmplările din care i se compune existența? Dizarmonia dintre viață și creație, înțelegerea celei de-a doua ca o contrapondere a insuficienței celei dintîi, fie că e abordată pe latura statutului intrinsec al creatorului, fie pe latura pur și simplu a „erorii“ unei întrupări, rămîne în scrierea de care ne ocupăm un motiv favorit, mărturisitor. Concluzia, fatalmente mizantropica, subliniază extremele: „Vieți mici din care izvorăsc opere mari“.

Aidoma oricărui idealist contrariat, Gabriel Chifu își confruntă iluzoria fragilitate a idealului cu iluzoria soliditate a realului. Asistăm la un joc de iluzii a cărui diagramă o constituie o alternanță de secvențe ale elanului și decepției, un balans între cei doi factori ai vieții umorale, înfățișat ca atare, fără a se alcătui un rechizitoriu împotriva realului resimțit ca advers, ci cu mijloacele unor notații spontane. Transcrierea stărilor afective dobîndește condiția unei identificări, meditația, de-o convingătoare simplitate, își vedește mai totdeauna prospețimea. Avîntul meditativ e coroborat de dezamăgirea la rîndu-i analitică și invers: „Mă legăn ameiitor între stări, de la trufașa încredere oarbă în invulnerabilitatea trupului meu precar, în eternitatea lui și pînă la senzația de netăgăduit că sunt plin de moarte, că în fiecare noapte cineva necunoscut azvîrle cu lopata de pămînt rece peste mine și încet-încet mă îngroapă, între aceste stări limite mă legăn ameiitor. E semnul clar c-a început declinul fără întoarcere. Să îl descriu. Și chiar îl descriu“. În acest punct al căderii, intervine visul. Visul, adică o negare a realului socotit convențional adevăr. „Visatorul, afirma Nietzsche, e cel ce neagă adevărul față de el însuși, spre deosebire de mincinos care îl neagă față de ceilalți“. Autorul nostru e dintre cei ce-l neagă față de sine, plonjînd în vis. Bunăoară, spre a combate, la un moment dat, senzația de clausturare pe care o încearcă într-o garsonieră din centrul Capitalei, unde „traficul infernal“ face aproape imposibilă deplasarea: „Atunci mă despărteam de corpul precar-obosit-greoi-îmbatrînit, îl lasam în meschina odaie, să înghețe iarna și să moară de cald vara, iar eu ieșeam din el nepăsător, ca dintr-o pelerină, cînd s-a terminat ploaia sau, așa cum am mai spus, ca dintr-o cameră de hotel ieftină din care ai da orice să scapi. Ieșeam ușor și mă înălțam, făceam cercuri în văzduh uitîndu-mă de sus la mine însumi, cel rămas în camera tristă. Apoi, fără regrete, aș zice fericit, mă îndepărtam, porneam pe drumuri tot mai riscante pe unde nimeni înainte nu trecuse, sub mine se căsca golul, deasupra mea bănuiam doar privirea și respirația făpturilor celeste“. Altă dată experimentează o „scamatorie fundamentală“, de magică alură. După cum vechii alchimiști doreau a preface un bulgăre de lut în aur, d-sa are ambiția de a-și desface „ființa, trupul în mai multe părți și fiecare din ele să-și ducă traiul în voie, autonom“. Nădăduind să-și sporească astfel timpul trăit, „adică zestrea de miracol, adevărata avere“. E înscrisă și o filosofie *ad-hoc* a fericirii care e strict individualizată, neposedînd norme prestabilite: „Nu există drumuri deja trasate care să ducă la ea, nu există chei care să-i deschidă poarta. Se ajunge la ea (...) prin îndoelnice scamatorii de acest fel, intrînd în aceste nișe ale realului, ale timpului, pe care fiecare le făurește și care, din afară, nici nu se văd, nici nu contează și adeseori n-ascultă de codul comun“. Fantezia atît de larg desfășurată țintind levitația, decorporalizarea, „tehnică“ alchimică reprezintă, firește, o tentativă sublimată de adaptare a inadaptabilului. Un surrogat de adaptare, am fi înclinați a aprecia. Dar fiind o eliberare din captivitatea inadapării prin expresie, nu constituie oare o autenticitate? Cartea lui Gabriel Chifu e în felul acesta o încîntătoare mostră a unei libertăți cîștigate prin elaborarea textului. ■



istorie literară

LA 1 SEPTEMBRIE 1944, Liviu Rebreanu (n. 1885) se stinge din viață la reședința sa din Valea Mare, lângă Pitești. A fost îngropat în curtea bisericii din comună, la căpătâiul său vorbind „doar un învățator, ofițer rezervist care comanda o companie din multe altele ce se îndreptau spre front”¹.

Istoria literară a stabilit că decesul scriitorului a fost provocat de subrezirea accelerată a sănătății sale, consecință a suprasolicitațiilor din timpul unei vizite la Pucioasa, unde se afla dispersat Ministerul Cultelor, Artelor și Informațiilor în vreme de război.

Dintre biografii romancierului, Adrian Dinu Rachieru a încercat să reconstituie, pe bază documentară, ultimele zile din viața ale acestuia². Conducându-se în principal după informațiile furnizate de jurnalul fiicei lui Rebreanu, Puia Florica, A.D. Rachieru și-a etalat convingerea că începând din ianuarie 1944 sănătatea lui Rebreanu a urmat un curs continuu descendent și că o firavă restabilire înregistrată pe la sfârșitul lunii iulie și începutul lunii august 1944 a fost urmată de o prăbușire rapidă în urma unei vizite imprudente la Pucioasa, decesul fiind provocat de problemele respiratorii și cardiace ale bolnavului.

O nouă sursă documentară accesibilă în ultimul timp ne-a permis să aducem fapte noi și precizări în legătură cu împrejurările și cauzele decesului marelui prozator. Am publicat această descoperire într-o revistă de istorie³, al cărei specific o face mai puțin consultată de lumea literară. Reluăm și dezvoltăm întreaga problemă în paginile unei reviste literare de mare audiență în dorința de a face cunoscute noile informații privind ultimele zile din viața lui Liviu Rebreanu unui cerc mai larg de creatori și cititori de literatură. Urmărind integrarea noii surse documentare în descrierea și explicarea sfârșitului marelui scriitor, expunem în continuare modul în care a evoluat starea sănătății lui Rebreanu și a survenit decesul, încercând să păstrăm o notă de echilibru, să nu ne lăsăm influențați de subiectivismul exagerat – dar de înțeles – al Puiei Florica Rebreanu care privește și redă în jurnal, totul pe un ton sumbru, prin prisma sfârșitului fatal intervenit la 1 septembrie 1944.

În 1944, anul morții sale, romancierul Liviu Rebreanu era una dintre celebritățile regimului antonescian. Director al Teatrului Național București din 1940, la 11 februarie 1941 a fost numit și director general al Teatrelor Naționale, Operelor Române și Spectacolelor în locul poetului Radu Gyr, destituit pentru că, în timpul rebeliunii legionare din ianuarie 1941, s-a abătut de la codul funcționarilor publici⁴.

Ca fumător învederat, Rebreanu avea probleme de sănătate localizate în zona plămânilor: bronșită, emfizem agravate la începutul anului 1941. „Greutatea de respirație a început să mă chinuiască. Nu știu care e pricina: bronșita, emfizemul, altele... N-am găsit nici un medic care să mă-lămurească aievea. Pomim mereu de la bronșită sau de la emfizem, dar se pare că acestea nu ajung la ceea ce am eu”⁵, nota Rebreanu la 2 ianuarie 1944.

În ianuarie 1944, dr. Vasile Țițescu, radiolog înrudit cu Rebreanu i-a depistat o formațiune chistică (chist hidatic) la baza pulmonului drept. Diagnosticul a fost confirmat de un alt radiolog, dr. Ionel Jovin din București. Chistul era operabil, dar Rebreanu a tot amânat să se supună intervenției chirurgicale⁶.

În primăvara anului 1944, starea sănătății lui Rebreanu s-a agravat, dar acesta nu făcea nici o conexiune cu vechile sale probleme pulmonare ci acuza o stare gripală. Când acestor probleme de sănătate li s-au adăugat necazurile pricinuite de bombardamentul din 4 aprilie al aviației anglo-americane asupra Capitalei, Rebreanu s-a hotărât să se refugieze, împreună cu familia, la Valea Mare. Aici, la 4 km de Pitești deținea, din 1930, o casă și o modestă proprietate funciară⁷.

Medicul Vasile Țițescu, solicitat din nou, va descoperi adevărata cauză a simptomelor de boală considerate de Rebreanu drept gripă: agravarea problemelor pulmonare prin apariția unor focare de bronho-pneumonie⁸. Ministrul Ion Petrovici, convins că boala lui Rebreanu este „o suferință trecătoare” a delegat, la 8 aprilie 1944, pe Corneliu Moldovanu să preia temporar conducerea Teatrului Național, investindu-l cu puteri directoriale depline⁹.

Liviu Rebreanu

Ultimele zile

În lunile următoare, aflat la Valea Mare sub îngrijirea doctorului V. Țițescu, a doctorei Pătrășcanu și a unui medic polonez refugiat de război în România, doctorul Tempelhoff, starea de sănătate a lui Rebreanu se va restabili. În iunie 1944, scriitorul botează pruncul nou-născut al prietenilor săi, familia Oprescu. Ascultă cu atenție și interes știrile aduse de ginerele său, Radu Vasilescu, angajat la Radiodifuziunea Română, despre întâmplările din capitală. O fotografie din 20 iunie 1944 ni-l prezintă alături de fiica sa Puia Florica discutând „cele ce tocmai citisem”¹⁰.

La 9 iunie 1944, Rebreanu scria prietenului său N. Negulescu, refugiat la Vălsănești, că a trecut „hopul cel greu” și că speră să se „restabilească deplin”. Această evoluție optimistă îl îndreptăța pe Rebreanu ca, pe temeiul propriei experiențe, să-și încurajeze prietenul și el grav bolnav: „sunt sigur că boala ta se poate vindeca aproape deplin, numai tu să ai încredere în tine însuși și în puterile tale de regenerare”¹¹.

La sfârșitul lui iulie, „vin prietenii să-l vadă... într-o zi, iată casa plină de musafiri: Ion Petrovici, Ludovic Dauș, Constantin Baraschi, Mihail Sorbul, Camil Petrescu. Tata stă de vorbă întreaga după-amiază, iată, cu poftă, pentru întâia oară după atâta timp; berea, ne spunea, îi place mai mult ca oricând. Povesteste cât i se pare de ciudat că nu regretă tutunul, ce-i fusese strict interzis. Nici nu-i mai poate suferi mirosul. Se ferește că a scăpat de un rău ce-i întreținuse emfizemul ani de zile”. O fotografie de la începutul lui august ni-l înfățișează: „e singur pe terasă și își revizuieste notele literare”¹².

Unii contemporani, necunoscând evoluția spre bine a sănătății lui Rebreanu și purtați de propriile interese făceau planuri pentru a-i lua locul în funcția de director al Teatrului Național. Prin iulie 1944 „un literat din Comitet (Comitetul de lectură al Teatrului Național din București - n.n.) s-a prezentat marelui Antonescu și a stăruit să-i încredințeze lui postul de director”. Marelui i-a cerut ministrului Ion Petrovici înlocuirea lui Rebreanu, pentru că „având o malădie prelungită și poate nevindecabilă, Teatrul nu este cărmuit așa cum trebuie”. Ministrul a refuzat hotărât solicitarea Conducătorului Statului care a replicat mahnit: „Vad că nu am nici o trecere la dumneavoastră”¹³. Desigur ministrul Ion Petrovici n-ar fi adoptat această atitudine dacă nu

ar fi avut anumite speranțe într-o evoluție spre bine a sănătății lui Rebreanu. Se va fi convins de aceasta când l-a vizitat pe Rebreanu la Valea Mare la sfârșitul lunii iulie. În afară de aceasta, ministrul Ion Petrovici cunoștea și aprecia calitățile lui Rebreanu de bun administrator și om de teatru.

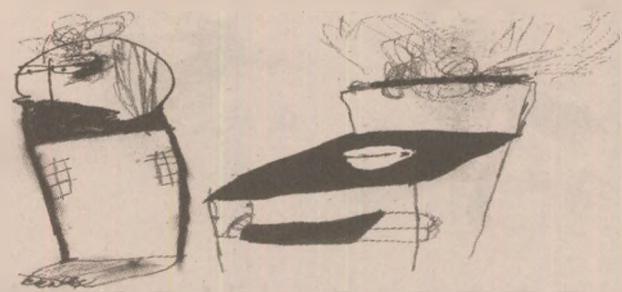
La începutul lunii august 1944, Rebreanu plănuiește să călătorească la minister, la Pucioasa. Constatăm că prozatorul nu se manifestă acum ca un bolnav lipsit de vigoare, docil și ascultător față de „asistentele sale medicale”, soția și fiica, ci ca un om cu sănătatea restabilită, impunându-și cu autoritate voința în pofida temerilor exprimate de „asistentele” sale. Rebreanu s-a arătat „neînduplecat și dâr” față de împotrivirea soției și fiicei care apreciau că „ar fi o nesocotință să înfruntăm căldura, praful, distanța, zdruncinul, oboseala – într-un cuvânt tot ce este efort, cu desăvârșire interzis stării lui actuale”. Deplasarea lui Rebreanu la sediul ministerului, la Pucioasa „a impresionat pe toți” cunoscuții lui Rebreanu, care au socotit-o însă o imprudență¹⁴.

Ministrul Ion Petrovici a constatat că Rebreanu „era alb ca varul și slăbit la jumătate”. Rebreanu l-a înștiințat pe ministru că „auzise de neltirile colegului său de comitet și venise să mă informeze că se simte mai bine și e gata să revină în Capitală pentru a începe repetițiile” (în vederea deschiderii și desfășurării stagiunii teatrale n.n.). Pus în alternativa de a alege între starea de slăbiciune vizibilă și afirmarea fermă de voință a lui Rebreanu, ministrul a adoptat o atitudine sentimental – conciliantă: „M-am uitat la el înduioșat și l-am rugat să-și caute de sănătate liniștit”¹⁵.

Cunoscuții lui Rebreanu din serviciile ministerului au opinat că „ar fi mai bine să mă zăbovim acolo ca să se poată odihni puțin”. Încrăzător în forțele sale, Rebreanu a respins aceste sfaturi. „s-a împotrivit la fel de hotărât ca la dus, a decis să ne întoarcem imediat”. Rebreanu a rezistat cu bine drumului de întoarcere la Valea Mare deși fiica lui era îngrijorată de „fața lui descompusă”. Solicitațiile acelei zile de călătorie au fost resimțite totuși de Rebreanu. „Acasă s-a culcat imediat. A băut numai puțin lapte făgăduind că mâine va mânca mai mult. Dar mâine a fost și mai fără poftă, încă mai obosit”. A doua zi a rămas mai departe în pat. „Totuși pe înserate s-a instalat în terasă, să-și încante auzul de glasul privighetorilor” (deși s-a deplasat fără ajutorul



Lears Wright, Anne Windham și Ivor Porter – 1940



istorie literară



„asistentelor“ - n.n.). S-a ridicat singur pentru a se duce în pat, dar s-a împiedicat de covor și a căzut¹⁶.

La o săptămână după vizita lui Rebreanu la Pucioasa, ministrul Ion Petrovici „s-a repezit“ până la Valea Mare. A constatat că Rebreanu „zăcea prăpădit. Abia mai putea să rostească o vorbă-două“¹⁷. Petrovici situează această vizită pe la 20 august, dar, ținând seama de faptele pe care le expunem în continuare, vizita lui trebuie să fi avut loc mai devreme, pe la 15 august.

Medicii curanți din Valea Mare au constatat că „suferinței pulmonare i se adăugaseră crize cardiace“. Rebreanu scăpase de bronho-pneumonie, dar rămânea cu chistul hidatic, care trebuia operat, acțiune imposibilă datorită apariției crizelor cardiace. „S-a decis un consult cu medicii din București. Au venit: profesorul (Costache) Lupu, Bazill Theodorescu, Gheorghiovan Popescu“. Bolnavului i s-a recomandat odihnă la pat, „tonice cardiace, hrană – chiar artificială, cu ser glucozat – ventuze, fricțiuni pe mâini și picioare și câte o cafea“¹⁸.

Se pare că acest tratament l-a pus din nou pe picioare pe Rebreanu, căci la 23 august 1944 îl aflăm în București. La baza acestei afirmații se află informațiile conținute într-o nouă sursă documentară¹⁹ intrată în ultimul timp în atenția istoricilor. Această sursă ne permite să aducem precizări inedite asupra stării de sănătate și acțiunilor lui Rebreanu, după vizita la Pucioasa și asupra cauzelor și împrejurărilor ce i-au provocat moartea.

Autorul acestei surse, englezul Ivor Porter a fost lector de limba engleză la Universitatea București în 1939-1941, deci un om familiarizat cu locurile și oamenii, cu mediul despre care scrie. A revenit în România în decembrie 1943 ca agent al forțelor speciale britanice (S.O.E.) cu misiunea de a impulsiona mișcarea de rezistență antihitleristă din țară, reprezentată de Iuliu Maniu. A fost însă capturat și închis. Încă din 1940, Ivor Porter l-a cunoscut pe V.C.S. (Rică) Georgescu ce avea un rol important în mișcarea de rezistență condusă de Maniu. Aflați amândoi în închisoarea Serviciului Special de Informații au reînnoit relația lor păstrând-o și după eliberarea din închisoare în urma actului de la 23 august 1944²⁰.

În memoriile sale, Ivor Porter, reproduce relatarea prietenului său V.C.S. (Rică) Georgescu privind acțiunile acestuia din ziua de 23 august 1944 și până a doua zi când s-au întâlnit, relatare în care este menționat și directorul Teatrului Național, Liviu Rebreanu. În după amiaza de 23 august 1944, când la Palatul regal avea loc audiența mareșalului Antonescu și apoi arestarea acestuia și a principalilor colaboratori, Iuliu Maniu se afla ascuns în cabinetul doctorului Ionel Jovin. Aici a fost adus, sub pază, pentru tratament și deținutul Rică Georgescu, prilej pentru schimb de informații și elaborat planuri de acțiune cu Maniu. „La orele 8 seara Maniu a părăsit cabinetul doctorului Jovin; cinci minute mai târziu Rică s-a îndreptat sub escortă către biroul colonelului Radu Ionescu (comandantul închisorii S.S.I. - n.n.), care

nu se afla în clădirea închisorii“. Rică Georgescu i-a dezvăluit colonelului, știrea arestării Antoneștilor ce-i fusese comunicată lui Maniu în timp ce se afla în cabinetul doctorului Jovin. „După ce a discutat situația cu colonelul Ionescu, Rică s-a dus la un magazin de delicatose să i-a ceva de mâncare și niște băutură pentru o petrecere la închisoare, în cinstea evenimentelor [...] Pe la miezul nopții, unchiul ei (al Lygiei, soția lui Rică Georgescu - n.n.) generalul Manolescu, a venit la închisoare, să-l ia pe Rică la un dineu. Înainte de asta l-au condus pe colonelul Ionescu acasă cu mașina. Apoi, i-au lăsat lui Maniu un mesaj, la locuința acestuia, să vină și el la petrecere când va putea. La marginea Bucureștilor, lângă drumul care cotește spre Golf Club, au dat de un baraj românesc și Manolescu, care conducea cu viteză și cu farurile stinse, nu a putut frâna la timp și un soldat l-a împușcat pe directorul Teatrului Național care se afla pe scaunul de lângă el. În loc de petrecere au stat toată noaptea la spital unde prietenul lor a decedat“²¹.

În interpretarea și comentarea acestui text se impune imediat precizarea că directorul Teatrului Național la care se face referire este Liviu Rebreanu și nu Corneliu Moldovanu, directorul temporar după 8 aprilie 1944, căci acesta era în viață la 8 septembrie 1944, când a fost înlocuit în funcția de director al Teatrului Național București, cu Victor Eftimiu²².

Textul atestă că în seara de 23 august 1944, Rebreanu se afla în compania generalului Ion Manolescu, urmând să se deplaseze împreună cu acesta din București la dineul organizat la locuința generalului din Periș. Starea sănătății lui Rebreanu trebuie să fi fost bună de vreme ce suportase deplasarea de la Valea Mare, fără să mai fie însoțit de „asistentele medicale“, și mai ales se pregătea să ia parte la o petrecere desfășurată la o oră târzie din noapte în afara Bucureștiului. Venise el pentru a-și îngriji sănătatea în Capitală? Presupunem că venise de fapt pentru a începe repetițiile la teatru, în vederea stagiunii teatrale de toamnă conform promisiunii făcute ministrului.

Generalul Ion Manolescu era administratorul unuia dintre domeniile regale și șeful Serviciului juridic din Comandamentul Militar al Capitalei. Situația financiară excelentă și poziția în ierarhia militară îi permisese să-l ajute pe Rică Georgescu, directorul general de la Societatea Româno-Americană, omul de legătură a lui Iuliu Maniu cu Serviciile Secrete britanice, arestat la 16 august 1941. Generalul Manolescu era unchiul Lygiei, soția lui Rică Georgescu, fiica lui Sever Bocu, șeful organizației din Banat a P.N.Ț. Împrumutându-i lui Rică Georgescu o importantă sumă de bani, generalul Manolescu l-a ajutat pe acesta ca, după arestare, să probeze anchetatorilor de la Serviciul Special de Informații (S.S.I.) că el era șeful rețelei de informații descoperită de S.S.I. evitând implicarea lui Iuliu Maniu²³. Mai târziu, Ion Manolescu a intervenit pe diverse căi pentru a îmbunătăți situația deținutului Rică Georgescu. Între altele, organiza la Periș dejunuri pentru ofițeri din S.S.I., la care participa și deținutul Rică Georgescu. Poziția sa de șef al Serviciului juridic din Comandamentul Militar al Capitalei i-a permis generalului Manolescu să obțină un regim de favoare pentru Rică Georgescu, în timpul arestului: ieșiri în oraș pentru tratament medical, deținția într-o „celulă-apartament“ în afara închisorii S.S.I., fără pază, unde locuia împreună cu soția și personalul de serviciu²⁴.

Probabil situația lor de „români de peste munți“,

atașați civilizației occidentale, dar aflați la București, în mijlocul orientalilor „regățeni“, i-a apropiat pe bănațeanul Manolescu și pe ardeleanul Rebreanu. Pe de altă parte, amândoi făceau parte din cercul apropiaților lui Iuliu Maniu, al membrilor ori simpatizanților Partidului Național Țărănesc. Deși strădaniile fruntașilor P.N.Ț. de a-l atrage pe Rebreanu să se înscrie în acest partid nu dăduseră rezultate, să nu uităm că Iuliu Maniu fusese, împreună cu Elena Coșbuc, naș la căsătoria fiicei lui Rebreanu, Puia Florica cu Radu Vasilescu. Iar doctorul Ionel Jovin, unul dintre oamenii de mare încredere ai lui Iuliu Maniu se număra printre medicii curanți ai lui Rebreanu. Între toți acești ardeleni viețuind în București funcționa, în sensul cel mai bun al cuvântului, o „solidaritate ardelenescă“. Așa încât nu este de mirare că venit la București, Rebreanu este onorat cu un dineu de către generalul Manolescu, iar după aflarea știrii privind ieșirea României din război se pregătea să petreacă sărbătorile cu generalul Manolescu, Iuliu Maniu și Rică Georgescu.

Rebreanu avea propria locuință în București. Geamurile sparte la bombardamentul din 4 aprilie 1944 trebuie să fi fost reparate. În locuința cu funcționalitatea refăcută stătea probabil ginerele său, Radu Vasilescu, întrucât i se cerea o prezență permanentă în București ca salariat al Radiodifuziunii.

În seara de 23 august 1944, generalul Manolescu se afla în București cu automobilul, pentru a-și transporta invitatul, pe Liviu Rebreanu la Periș. După transmiterea la radio a proclamației regelui către țară și a celorlalte documente (ora 22.30) anunțând, între altele, amnistierea deținuților politici, generalul Manolescu s-a deplasat, împreună cu invitatul său la închisoarea Serviciului Special de Informații din Calea Plevnei pentru a-l lua la dineu și pe Rică Georgescu. Se aflau acolo aproape de miezul nopții. Dineul organizat inițial în onoarea lui Rebreanu dobândește o nouă semnificație și motivație transformându-se în petrecere consacrată ieșirii României din război și înlăturării dictaturii antonesciene. Cercul invitaților se lărgeste cu Iuliu Maniu căruia, negăsindu-l acasă, i se lasă o invitație.

Printre măsurile complementare schimbării de regim și ieșirii din război s-a numărat atunci blocarea căilor de circulație din și spre Capitală de către armată. În momentul în care generalul Manolescu și invitații săi vroiau să iasă din București, îndreptându-se către Periș, târziu, după miezul nopții, barierele Capitalei se aflau deja sub controlul Armatei române (instituit după ora 18.30). Lângă drumul care cotește spre Golf Club (Clubul diplomatic de azi) au dat de un baraj al forțelor române. Generalul Manolescu conducea în viteză și cu farurile stinse și nu a putut opri la timp la somația postului de pază. Un soldat a tras în automobilul refractari somației, nimerindu-l pe directorul Teatrului Național, Liviu Rebreanu, care se afla pe scaunul de lângă șofer. Rănitul a fost dus la spital, unde a decedat. Întâmplarea i-a fost relatată de Rică Georgescu lui Ivor Porter și redată de acesta în memoriile referitoare la misiunile executate în România. Ca agent al Serviciilor Secrete britanice, Porter era un om antrenat să rețină faptele, mai ales cele aflate în legătură cu un alt agent, Rică Georgescu. Poate a făcut și un raport asupra lor, în zilele următoare sau când a revenit în Anglia.

(continuare în pag. 20)

Traian D. LAZĂR

Note:

- ¹ N. Gheran, îngrijitorul ediției Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 17, București, 1998.
- ² Ad. D. Rachieru, *Pe urmele lui Liviu Rebreanu*, Ed. Sport-Turism, București, 1986.
- ³ Tr. D. Lazăr, *Cum a murit Liviu Rebreanu*, în „Magazin Istoric“, nr. 5/2007.
- ⁴ Monitorul Oficial nr. 36/12 februarie 1941, p. 718 – Decretul nr. 288/1 februarie, 1941.
- ⁵ Apud Ad. D. Rachieru, *op. cit.*, p. 255.
- ⁶ Puia Florica Rebreanu, *Zilele care au plecat*, Ed. pentru Literatură, București, 1969, p. 339.
- ⁷ Ad. D. Rachieru, *op. cit.*, p. 200-201.
- ⁸ V. Tișescu în „*Amintiri despre Liviu Rebreanu*“, Ed. Junimea, 1985, p. 195.
- ⁹ I. Petrovici, *Prin meandrele trecutului*, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 151, Ad. D. Rachieru, *op. cit.*, p. 251.
- ¹⁰ Puia Florica Rebreanu, *Zilele...*, p. 345 (Fotografia nr. 6, p. 344-345).
- ¹¹ Corespondența dintre L. Rebreanu - N. Negulescu, în Puia

Florica Rebreanu, *Pământul bătătorit de părintele meu*, Ed. Sport-Turism, București, 1980; pp. 50-52.

¹² Puia Florica Rebreanu, *Zilele ...*, pp. 345-346 (Fotografia nr. 7 p. 344-345).

¹³ I. Petrovici, *Prin meandrele trecutului*, Ed. Cartea Românească, 1979, pp.151-152.

¹⁴ Puia Florica Rebreanu, *Zilele ...*, p. 348.

¹⁵ I. Petrovici, *Prin meandrele ...*, p. 152.

¹⁶ Puia Florica Rebreanu, *Zilele ...*, p. 348.

¹⁷ I. Petrovici, *op. cit.*, p. 152.

¹⁸ Puia Florica Rebreanu, *Zilele ...*, pp. 348-349.

¹⁹ Ivor Porter, *Operațiunea „Autonomous“*, Ed. Humanitas, București, 1991.

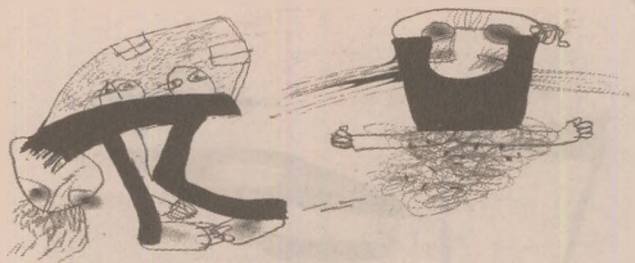
²⁰ Pentru detalii vezi Traian D. Lazăr, *Iuliu Maniu și serviciile secrete*, Ed. Mica Valahie, 2006.

²¹ Ivor Porter, *op. cit.*, pp. 262, 263.

²² Ad. D. Rachieru, *op. cit.*, p. 251.

²³ Ivor Porter, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁴ Cr. Troncota, *Eugen Cristescu*, Ed. Roza Vânturilor, București, 1994, p. 87.



comentarii critice

DISCIPLINĂ al lui N. Steinhardt, fost deputat în Parlamentul României, poet și animator cultural, preotul bistrițean Ioan Pinteș este un ierarh cum puțini am întâlnit pe la noi. Veșnic tânăr (și ferice, aproape că vine de la sine) mereu cu zâmbetul pe buze și cu privirea senină, părintele Pinteș îți poate vorbi cu aceeași dezinvoltură despre cele sfinte, dar și despre muzica lui Leonard Cohen, despre textele Vechiului Testament și despre poezia Sylviei Plath. Nu degeaba spunea Dan C. Mihăilescu: „De-am avea măcar douăzeci, dacă nu o sută de astfel de preoți (...), cu totul altfel ar arăta dialogul intelectualilor laici cu Biserica Ortodoxă...” La fel de în largul său în amvon sau în cele mai selecte cercuri intelectuale, îngrijit și aranjat după standardele timpului în care trăim, Ioan Pinteș nu are nimic din vehemența dogmatică dusă până la crispitate a (prea) multora dintre clericii ortodocși. Dimpotrivă, cu un discret zâmbet ironic pe buze, se angajează fără rezerve în orice tip de discuție, iar singurele sale argumente sunt date de propriile-i raționamente, clădite, e drept, pe o cultură (inclusiv religioasă) temeinic asimilată. Orice intelectual laic recunoaște din prima clipă în Ioan Pinteș pe *one of us*, iar celor neatenți în momentul prezentării le va veni greu să creadă că fermecătorul lor partener de dialog este un preot ortodox. Chiar dacă o anumită smerenie, cât se poate de autentică, poate trăda acest „secret”.

La fel ca omul Ioan Pinteș, poetul omonim se situează undeva între cer și pământ. Poezia sa leagă într-un fel misterul divin al creației de truda inginerescă (atât de specifică poezilor generației '80) a construirii poemului. Descrierea universului cotidian al poetului, a mediului clasic și a dificultății de a scrie, specifice literaturii textualiste sunt nelipsite în lirica lui Ioan Pinteș, însoțite însă, de cele mai multe ori, de revelații mereu surprinzătoare venite din lumea cărților sacre. Acestea îmbogățesc viața artistului, dau dimensiunea exactă a fericirii sale pe pământ. Într-un fel de hedonism de tip Mihai Șora, Ioan Pinteș știe să se bucure pentru toate darurile acestei vieți pământene, convins fiind că ele vor fi completate cu bucuria supremă a vieții de apoi. Poemul *o așa de mare iubire* debutează cu niște versuri care trimit cu gândul spre Mircea Cărtărescu sau chiar mai departe, spre Emil Brumaru: „am scos toate instrumentele din debara/ și toate cd-urile și plăcile din vinilin/ și am deschis puicurile speciale în care/ mătușile baroce/ i-au împachetat între gramofone și picupuri/ pe zavaidok și jean moscopol/ toate vocile toate sunetele/ absolut toate acordurile și dezacordurile/ mi-au umplut dintr-o dată viața/ cu frunze și flori de lavandă/ le-am așezat pe etajera din hol (...)/ orchestra exersează vizavi de blocul de beton/ în care locuiesc de douăzeci de ani/ și încântă elita care își cumpără cămășile/ de la magazinele steilmann și castraveții/ de la aprozarul din colț (...)/ aș fi vrut să-i întâlnesc cândva pe mozart pe bach/ pe john lennon/ dar n-am avut norocul acesta/ au murit cu totii.” Pe nesimțite, cadrul se schimbă, spre un soi de judecată de apoi, al cărei deznodământ nu poate fi decât unul foarte indulgent în raport cu micimile specifice oricărei ființe umane: „departe de blocul meu de beton undeva la orizont/ Dumnezeu cântărește sufletul lui nietzsche/ în cântar stau unii peste alții stivuiți sute de îngeri./ heruvimii cei cu ochii mulți/ și serafimii cei cu șase aripi/ din când în când sunt curpins de remușcări și/ nu-mi vine să cred că totuși/ după toate câte am făcut/ vom avea parte de o așa mare iubire” (pp. 35-36)

Ca mai toți poezii religioși, Ioan Pinteș este frământat de întrebări și dileme privind adevărurile credinței și viitorul omenirii. Ca orice om smerit, străin de ambiții deșarte și invidii bolnăvicioase, poetul este un fericit. Fiecare clipă a vieții sale pământești este un miracol, frumusețea și împlinirea sufletească se găsesc la tot pasul. Totul este să ai ochi să le vezi și inima deschisă pentru a le primi. Iar smeritul Ioan Pinteș are cu asupra de măsură aceste daruri. Preot fiind, îndoielile sale nu au nimic din arghezianul „vreau să te pipăi și să urlu este”. Dimpotrivă, vizează viața de apoi ca o sursă de noi bucurii, mai mari, a căror natură nu

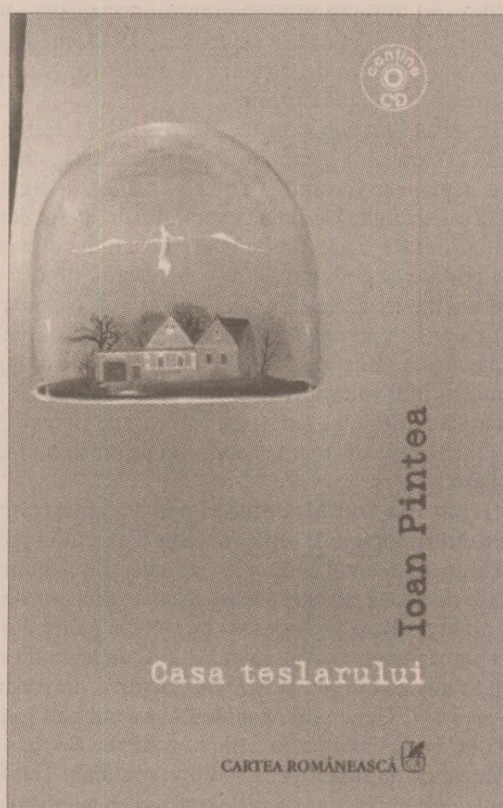
Într-un fel de hedonism de tip Mihai Șora, Ioan Pinteș știe să se bucure pentru toate darurile acestei vieți pământene, convins fiind că ele vor fi completate cu bucuria supremă a vieții de apoi.



Tudorel Urian

LECTURI LA ZI

Postmodernism liturgic



Ioan Pinteș, *Casa teslarului*, Editura Cartea Românească, București, 2009, 106 pag.

este însă cunoscută. Reprezentativ pentru dilemele lui Ioan Pinteș este poemul *Psalm*: „cum va fi Doamne/ de vreme ce eu nu cunosc întristarea deplină/ și nu am atins deloc adierea durerii/ și nu voi simți niciodată descompunerea ultimă?/ cum va fi Doamne/ de vreme ce încă bucuria este Stăpână/ și sănătatea stă fixată/ ca o excrescență orgolioasă de-a pururi/ în corpul acesta?/ cum va fi Doamne/ de vreme ce tânăr am cunoscut fericirea/ și nimeni și nimic nu mi-a întunecat/ pacea și liniștea/ și virtutea și mila și fapta bună/ au fost roadele mele văzute?” (p. 75)

Ar fi o utopie să se creadă că această ființă solară este perfect scutită de toate dezagrementele vieții. Ca toți oamenii, poetul are și el zile mai puțin faste, nu este complet imun la răutățile semenilor, a avut de-a face cu nedreptatea. În fața tuturor acestor agresivități ale mediului

cotidian, apărarea sa, foarte eficientă, poartă un singur nume: lehamitea. Într-un poem nelipsit de umor eficientă apărării prin lehamite este comparată cu cea de care dau dovadă eroii filmelor de acțiune în lupta contra raului. Citarea concretă a numelor unor actori sau personaje celebre din lumea filmelor de acțiune trimite încă o dată cu gândul la postmodernismul anilor '80: „nu/ lehamitea nu e un corp străin în sufletul meu/ nu nu/ ea e supremul medicament/ pentru a rezista în fața maimuțelor/ ea e singura otrăvă recomandată/ pentru moartea șobolanilor/ în cazul de față/ singură ea/ numai ea/ lehamitea/ numai ea/ e arma mea atomică/ împotriva maimuțelor și șobolanilor/ ea/ lehamitea/ e soldatul universal/ e jean-claude van damme/ e chuck norris/ și matrix/ și sylvester stallone/ nu/ lehamitea nu e un corp străin în sufletul meu/ nu nu” (p. 83). Oricât ar părea de bizar, „referințele culturale” din acest poem aparțin unui preot. Iar faptul că Ioan Pinteș nu se sfiește să le afișeze demonstrează, odată în plus, mintea sa deschisă, capacitatea de a intra în dialog cu oricine, pe orice temă. Firește, dincolo de aceste trimiteri aproape teribiliste la lumea filmului de acțiune, poezia lui Ioan Pinteș este încărcată de aluzii și citate culturale dintre cele mai stimabile (Nietzsche, Bach, Mozart, Sylvia Plath, Emily Dickinson etc.).

Veșnicul balans între axa orizontală și cea verticală ale existenței între traiul cotidian și profunzimea spirituală oferă autorului prilejul unor meditații de mare frumusețe. Chiar dacă, în biserică, spațiul tradițional al credinței, compararea vieții umane cu flacăra unei lumânări nu este chiar o raritate, transpusă în plan poetic, metafora dobândește valențe noi: „le văd cum ard împreună/ seamănă cu grațiile// viața se aprinde și se stinge/ asemenea lor// sunt frumoase/ și ard până la capăt// un lucru e cert/ în fața lor nu se pot ține/ predici despre iluzie// se poate spune scurt/ în fața fumului lor ultim/ doar atât:// ce grațioasă flăcără, viața!” (*trei lumânări*, p. 89).

De la N. Steinhardt în anii '80 încoace, toți comentarii poeziei lui Ioan Pinteș au remarcat ariditatea stilistică a autorului, tonul dur, direct, lipsit de dulcigăriile și zorzoanele excesive ale literaturii provenite din mediile bisericesti. Ioan Pinteș este probabil singurul poet care izbuteste să acomodeze perfect judecățile și revelațiile credinței cu retorica poetică postmodernă. Aceasta face ca versurile sale să sune izbitor de actual, dar și neobișnuit de profund pentru cei familiarizați doar cu poezia postmodernă.

Versurile lui Ioan Pinteș pot părea pe cât de originale, pe atât de bizare și chiar vulgare celor cantonați definitiv în aerul rarefiat al unui anumit tip de versificație religioasă. Tinerilor furioși din ziua de azi s-ar putea să li se pară că, dimpotrivă, prea este împregnată cu miros de smirnă. Cu siguranță însă, din citirea ei decomplexată, toată lumea ar avea numai de câștigat.

Întâlnirea cu o minte deschisă precum a lui Ioan Pinteș este întotdeauna o bucurie. ■

PUBLICITATE

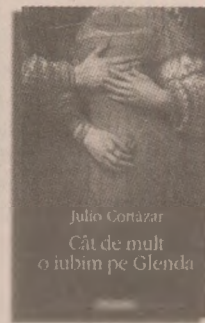
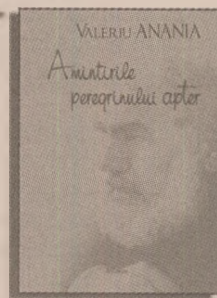
www.polirom.ro

■ Seria de autor „Valeriu Anania”
Amintirile pelerinului apter

■ Julio Cortázar
Cât de mult o iubim pe Glenda

■ ***
Basme de pe Tigru și Eufrat

■ Graham Swift
Ultima comandă



Suplimentul
CULTURA

Un săptămânal realizat
în colaborare cu Ziarul de Iași



Constantin Toiu

PREPELEAC

Înălțarea zmeilor și Închiderea

Paznicul călare pe bicicletă și cu o pâlnie de circ la gură trece pedalând alene și anunțând închiderea parcului.

Soarele apune. Și fiindcă sanctuarele acestea ale verzeții, domeniul Reginei, trebuie să rămână pustii și curate, noaptea, departe de tot ceea ce instinctul sau întunericul ar putea trezi ori profana, oamenii le părăsesc treptat, după căderea serii.

Stau lângă trei bătrâni care își strâng zmeiele în inserarea ce se lasă...

Mă înșelasem. Bătrânii erau *singuri* doar cu câinii lor de rasă, care se făceau că se bat între ei, cu mișcări simulate, pe iarba elastică, netedă, verde-brună, înviorător de proaspătă sub talpa goală; mă descălțasem, anume, s-o compar cu iarba cealaltă, din ogrăzile Bucovinei...

Știu cum se înalță și cum se coboară un zmeu.

Nimic nou. Bătrânii strâng sfoara, cum știu și eu din copilărie, pe ghemul înfășurat pe băț, mișcând ghemul, cruciș, cu o rotire din încheietura mâinii.

Există și un alt sistem, desigur, – să petreci sfoara în podul palmei și pe sub cot, ca frânghia de rufe sau ca lasoul, dar așa poate să se incurce, dacă nu ești priceput.

Cele trei zmeie se lasă în formație, ca o escadrilă; vin către pământ cu un zbâmbâit tare, din ce în ce mai tare, iar împotrivirea de a coborî, se comunică sforilor încordate la maximum.

Paznicul se întoarce cu bicicleta lui, descalecă, leneș, se apropie prin iarba cu pâlnia în mână și se interesează ce înălțime au atins astăzi zmeiele; dacă au avut vânt bun și dincotro, iar cei trei bătrâni, care îl cunosc probabil de mult, îi dau lamurile necesare, și se despart sub seara ce a căzut grea peste ei.

(Note de călătorie, LONDRA 1968)

Paradă chinuită

E un spectacol; și orice spectacol este un alt fel de viață. Oamenii devin nefiresc de riguroși în ceremonii, fiindcă existența de zi cu zi e atât de plină de dezordine și de slăbiciuni, – deci și parada la care asistăm trebuie să fie... nenaturală.

Începând cu bocanci de paradă, incomozi, având aerul mai curând al unor coturni de tragedie, făcuți să înalțe și în același timp să dea o majestate chinuită.

Pasul constrâns al soldaților, zvâcnit din genunchi, înainte și readus încet la loc pe lespezile lucioase, mai mult prefăcându-se că avansează în energia lui înșelătoare, parcă ar pipăi cu prudență terenul, unul în care nu trebuie să te încrezi prea mult.

Plăcile de marmură de pe jos ale Westminsterului poartă o crustă fină de ceară întărită pe care poți să te iscalești cu acul, sunt gata să alunece, și, pentru mine, cel puțin, toată ceremonia se reduce la un pariu: băieții aceștia își vor păstra sau nu echilibrul?...

Ochii mei, de emoție și de încordare, au căpătat precizia unei camere de filmat, urmărind tălpile ce patinează ușor...

Catedralele, chiar când e vorba de o aniversare, cum este aceasta a împlinirii a douăzeci și cinci de ani de la înființarea Organizației Națiunilor Unite, nu sunt făcute pentru defilări militare. Deși clerul și armata s-au înțeles întotdeauna.

Nu se cuvine, totuși, să te uiți stăruitor la un om, fie și celebru, mai ales când e prim-ministru care ține în mână soarta Angliei. El pare agasat că-l fixează...

Curiozitatea mea de continental și tirania aceasta a văzului sunt puse la grea încercare.

Cel mai cuminte, totuși, în protocolul acesta glacial, e să contemplant cerul de un albastru imposibil... acum observ, – cum nu reușește să fie nici cerul din pânzele Renașterii, cu meteorologia lui divină – observ drapelul și soldații care între timp s-au apropiat de altar, cu atât efort, ori asta nu a fost decât o alarmă a inchipuirii mele...

Singura mea rugă, pe când orgile tună și trâmbițele tipă frenetic, e să nu cadă pe jos vreunul din băieții aceștia în uniformă, atât de gravi și de pătrunși de marea misiunii lor, să nu-și piardă cumva echilibrul și să se întindă pe lespezi cât sunt ei de lungi – Dumnezeuule!, al lui Henric al optulea, ai grijă de ei, fă ca totul să iasă după program.

Când ultimul trece la mai puțin de un metru distanță de locul unde mă aflu, îi văd fața crispată și pleoapele bătând repede peste ochii de culoarea beretei.

„Ils étaient très nerveux...” – avea să strige mai târziu la ieșire o franțuzoaică bătrână spre prietena ei care întindea un cornet acustic negru, cu marginea de fildeș – „je me demande pourquoi ils étaient tellement nerveux?”...

Era o surpriză să auzi la Londra o franceză cum nu se vorbea decât cu un veac în urmă. ■

In memoriam

Dumitru Irimia

(1939-2009)



-A STINS din viață, la 69 de ani, profesorul ieșean Dumitru Irimia, personalitate a lingvisticii românești, cunoscut de generații de specialiști și de studenți din toată țara pentru lucrările sale fundamentale de stilistică funcțională, stilistică

literară (în special studii consacrate operei eminesciene) și gramatică. Cartea sa din 1986 – *Structura stilistică a limbii române contemporane* – e nelipsită din bibliografiile cursurilor și ale examenelor universitare, pentru că oferă cea mai bogată și mai sistematică descriere comparativă a limbajelor științific, juridic, publicistic și literar, asociind o expunere teoretică riguroasă cu o mare bogăție de fapte de limbă concrete. Într-un volum de dimensiuni reduse, Dumitru Irimia a reușit performanța de a îmbina perspectiva stilisticii funcționale și descrierea structuralistă cu o stilistică a oralității și a expresivității limbii, în tradiția lui Iorgu Iordan. În completarea acestui volum se situează *Introducere în stilistică* (1999), carte care cuprinde mai multe studii teoretice despre stil și despre raportul dintre oralitate și scris, dar mai ales câteva excelente analize de text (asupra timpurilor narrative în *Sărmanul Dionis*, a prozei lui Panait Istrati și M. Blecher, a memoriilor Aniței Nandriș).

O altă carte fundamentală a profesorului Irimia este *Limbajul poetic eminescian* (Iași, Junimea, 1979), teza sa de doctorat, cea mai completă descriere apărută până acum a trăsăturilor lingvistice și stilistice ale operei lui Eminescu. De altfel, profesorul Irimia a fost un reputat eminescolog, care a publicat de-a lungul întregii vieți studii și articole despre Eminescu, caracterizate prin subtilitatea analizei stilistice, a îngrijit ediții din operele eminesciene și, în ultimii ani, a coordonat realizarea unui *Dictionar al limbajului poetic eminescian*, bazat pe prelucrarea electronică a corpusului de texte și pe programe de realizare a concordanțelor. E bine cunoscută și energia pe care a pus-o timp de peste trei decenii în slujba organizării Colocviilor Naționale „Eminescu”, prin care a stimulat generații de studenți către cercetare, le-a oferit ocazia să-și confrunte ideile și să publice în Caietele colocviilor.

Și gramatica profesorului Irimia – apărută în mai multe versiuni parțiale, apoi, în 1997, într-un singur volum, reeditat cu adăugiri anul trecut (*Gramatica limbii române*, ediția a III-a revăzută,

Iași, Polirom, 2008) – e o carte fundamentală, care a adus multe elemente noi în vechiul canon academic. Cu talent didactic și cu experiența stilisticianului, atent la faptele de uz și la fenomenele discursive, Dumitru Irimia a integrat și în acest caz, într-un demers eclectic foarte izbit, tradiția gramaticii academice, date ale structuralismului lingvistic și alte lecturi moderne (multe idei fertile apar, de pildă, în prezentarea categoriilor gramaticale, a pronumelui de cuantificare, a categoriei intensității, a aspectului verbal, a coordonării opozitive etc.). De altfel, în noua gramatică academică (*Gramatica limbii române*, 2005, tiraj revizuit 2008), s-a ținut cont de ideile sale și s-au preluat mai multe dintre punctele de vedere și interpretările pe care le-a propus.

Profesorul Irimia s-a implicat constant în combaterea reformei ortografice din 1993, susținând cu energie și cu multiple argumente poziția pe care s-au situat inițial majoritatea specialiștilor și pe care (când cei mai mulți – printre care mă număr – au cedat din oboseală și sentiment al inutilității) o afirmă în continuare școala ieșeană: apărarea lui *fcvasigeneral* și combaterea revenirii arbitrar, simbolice și inutile la scrierea cu *î/ă*. De altfel, ultima ediție a gramaticii profesorului Irimia este publicată tot în ortografia de dinainte de 1993, iar *Cuvîntul autorului* sintetizează încă o dată datele și argumentele dezbaterii. Cel puțin la fel de combativ și perseverent a fost D. Irimia și față de manipularile politice ale chestiunii „limbii moldovenesti” și față de situația lingvistică din Republica Moldova; în afara repetatelor luări de poziție publice, a stimulat întâlnirea și dialogul specialiștilor prin Conferința Națională de Filologie „*Limba română azi*”, ținută anual la Iași și Chișinău (10 ediții, între 1991-2006).

Inteligență vie, polemică și ironică, în personalitatea căruia curiozitatea științifică și rigorea raționalistă se aliau, uneori surprinzător, cu un anume patos tradiționalist, Dumitru Irimia lasă în urma sa amintirea unui om adesea incomod, dar întotdeauna ferm și exigent, care și-a urmat cu consecvență ideile și principiile, reprezentând un reper pentru cei din jur. A fost, se pare, un profesor sever, dar și foarte iubit, care a stimulat gândirea celor mai buni studenți și a format discipoli pasionați de cercetare. Dispariția sa este o gravă pierdere pentru lingvistica și pentru lumea universitară românească.

Rodica ZAFIU

CINE ÎNCEARCĂ să depisteze germenii vocației lui Noica cu greu va găsi episoade biografice în seama cărora să pună această aplecare. E drept, o oarecare predispoziție pe linie maternă (mama lui Noica, Clementa Casasovici, obișnuia să răsfoiască tomurile moralistilor francezi) sau lecturile timpurii din cărțile pe care le va fi găsit în biblioteca familiei pot explica într-o oarecare măsură predilecția tânărului pentru tărîmul conceptelor. Dar condițiile acestea sunt generale și imprecise. Atîția tineri au trecut prin aceleași circumstanțe și totuși nu au simțit chemare față de gîndirea speculativă. Altceva trebuie să se fi petrecut în sufletul lui de vreme ce a simțit, încă de la vîrsta adolescenței, o atracție aparte pentru această disciplină.

La prima vedere, ai fi ispitit să spui că Noica s-a îndreptat spre filozofie *de la sine*, în virtutea unei înclinații care, pentru a se declanșa, nu a mai avut nevoie de împrejurări exterioare. Umorele congenitale au fost mai puternice decît factorii de mediu. Și totuși, din mărturisirile autobiografice pe care le găsim în „Fișa clinică” din *Șase maladii ale spiritului contemporan*, știm că atracția i s-a datorat unui rapt sufletesc pe care tînarul de 18 ani l-a trăit citind *Critica rațiunii pure*.

Nu ne îndoim de autenticitatea acestui episod, ci de semnificația lui. Cu alte cuvinte, tinerii care reacționează la *Critica rațiunii pure* au deja o sensibilitate speculativă îndeajuns de dospită ca să simtă valoarea acestei cărți. Kant nu are darul de a impresiona pe oricine, ci numai pe cei croiți după un anumit tipar spiritual. Sau, mai precis, Kant nu poate declanșa un rapt filozofic decît dacă, pe dinăuntru, condițiile raptului au fost deja îndeplinite. Trebuie să ai o alcătuire specială ca să poți vibra la stilul kantian de așezare a lumii în noțiuni și categorii. În fond, filozofia kantiană este o formă aparte de reclădire a lumii din noțiuni și scheme, dar o reclădire în care, deși filozoful se lasă în seama gusturilor și preferințelor personale, o face cu ajutorul unui jargon din care subiectivitatea a fost înlăturată. Căci tot ce-i subiectiv în filozofie e dăunător și oșios, iar Kant e ultimul gînditor care ar încuraja în sufletul unui tînar invocarea subiectivității. Precum o nacelă care nu se poate ridica de la sol decît aruncînd peste bord balastul leșturilor inutile, filozoful nu poate tinde spre înțelegerea ideilor universale decît dispensîndu-se de subiectivitate. În schimb, a te lăsa în voia capriciilor, a metaforelor sau ticurilor verbale nu face casă bună cu terenul impersonal al abstracțiunilor. Aceasta e lecția fundamentală pe care o capeteți studiîndu-l pe Kant.

Și atunci de unde fascinația resimțită de Noica pentru genul acesta de filozofie? Căci, înzestrat cu o inteligență peste medie și cu o simțire lirică care îl făcea sensibil la conotațiile poetice, estetice și afective ale cuvintelor, Noica ar fi fost mai degrabă predispus spre un tip de filozofare din care conceptele și abstracțiunile ar fi putut foarte bine să lipsească. O filozofie subiectivă, de spovedanie și de afirmare de sine ȳs-ar fi potrivit mai bine. De aceea, ni-l închipuim mai ușor pe Noica vibrînd la Pascal, Nietzsche sau Kierkegaard, decît la Kant, și în nici un caz la vîrsta de 18 ani.

Explicația acestei situații bizare o găsim în clasicul paradox aflat în miezul oricărei filozofii tradiționale. Despre ce este vorba? Paradoxul filozofiei este că, deși face uz de termeni cărora li s-a luat aura teologică – principiu, esență, teme, cantitate, calitate etc. sunt noțiuni de o inofensivă neutralitate tehnică –, puterea ei de fascinație vine din faptul că jargonul ei păstrează urme ale misterului universal. Filozofia fuge de obscurități, dar nu poate scăpa de ele. Filozofia fuge de sensuri iraționale și de tenebre semantice, dar toată magia ei vine din faptul că, în inima terminologiei sale, iraționalul, tenebrele și taina rămîn o prezență tacită. Tocmai de aceea marile cărți de filozofie sînt cele în care lumea conceptelor logice este dublată de o lume a sugestiilor ilogice, o lume în care entitățile nouminoase și ininteligibile își păstrează un teritoriu subteran și inalienabil. Ele sunt precum stihiele subînțelese la care nu ne referim niciodată, dar la care ne gîndim tot timpul. Dacă ne-am referi la ele, nu am mai face filozofie, dar dacă nu ne-am gîndi la ele, am face filozofie stearpă, analiză logică ducînd la atrofia sensibilității religioase.

Iar vraja lui Kant vine din impresia de demiurg conceptual pe care o lasă în cărțile sale: un gînditor stăpînînd tainele cu ajutorul categoriilor, un ucenic vrăjitor care captează misterul și îl așază în liniile ordonatoare ale categoriilor, judecăților și antinomiilor sale. Și totuși, în ciuda clarității de o onestitate

Vocația lui Noica

rarisimă a acestui gînditor, Kant lasă deschisă porțița minunii, păstrînd intactă sugestia unui substrat al existenței la care omul nu are acces. Într-un cuvînt, deși logic pînă în vîrful degetelor, Kant este un metafizician: nu-l ucide pe Dumnezeu, ci spune doar că, dinlăuntru, aparatul său cognitiv, omul nu poate spune mare lucru despre ființa divină. Și astfel, chiar dacă presimțim că lumea e învaluită în taină, despre taina ei nu putem vorbi în chip rațional, ci doar în mod aluziv. Și atunci, singura grijă a filozofului este să nu ucidă conotațiile iraționale ale conceptelor de care face uz, supunîndu-le unui facil și modern chiuretaj de clarificare semantică.

Tînarul Noica a presimțit că filozofia autentică e cea în care logica nu e folosită ca vot de blam împotriva misterului lumii. Iar lectura lui Kant i-a întărit această presimțire. Există un tip de filozofie în care abstracțiunile nu numai că nu omoară misterul, dar îl pot plăsmui în alt fel. Tocmai de aceea, prin



intermediul omului din Königsberg, Noica a descoperit magia pe care tehnica conceptuală o poate avea atunci cînd încăpea pe mîna unui geniu. Era ca și cum prezentimentul unei magii îi încolțise în suflet, așteptînd apoi să primească din afară confirmări și ecouri. Confirmarea venise de la Kant, iar ceea ce Noica numește „rapt sufletesc” este doar euforia pe care trebuie s-o fi încercat intuind marea promisiune creatoare din interiorul abstracțiunilor: făgăduința de a recrea lumea printr-o descriere a ei cu ajutorul categoriilor, ba mai mult, făgăduința de a lămuri misterul lumii grație unei subtile mînuiri a conceptelor. Voluptatea aceasta demiurgică este dispoziția de bază din care s-a născut vocația lui Noica.

Fără această voluptate, primele cărți interbelice ale lui Noica par rodul unor improvizații ludice. Un autor se joacă pozînd în figura unui intelectual intransigent, care, disprețuind conținutul imediat al vieții, vrea s-o înlocuiască cu bucuriile simple ale spiritului. Pentru un cititor care nu intuieste valența demiurgică a creării lumii din cuvinte, *Mathesis* sau *De Caelo* par simple acrobații eseistice născute de verva unui adolescent teribilist. De fapt, Noica pune în ele ceva din magia filozofiei pe care o aflase la Kant: un ritual discursiv de geneză a lumii prin intermediul conceptelor impersonale.

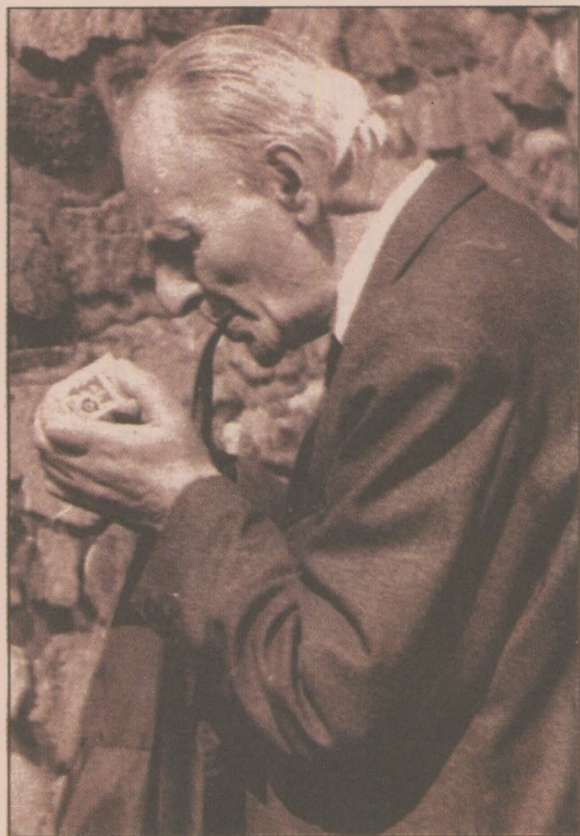
Întorcîndu-ne la vocația lui Noica, un exeget nu are nevoie de episoade biografice spectaculoase, de detalii „legendare” desprinse din viața lui, care

să-i explice retrospectiv chemarea speculativă. Îți ajunge presimțirea, oricît de vagă și de nelămurită la început, pe care Noica va fi avut-o în adolescență: că existența lumii presupune un mister la care nu poate ajunge pe căi uzuale, ci pe un drum aparent lateralnic, întortocheat și adesea cu neputință de comunicat semenilor. Odată declanșată presimțirea, ea avea să fie sporită, decantată și sedimentată de cele cîteva lecturi fundamentale din viața lui: *Critica rațiunii pure* la 18 ani, *Biblia* la 30 de ani, *Fenomenologia spiritului* la 40 sau *Faust*-ul lui Goethe cam la aceeași vîrstă.

Lecturile fundamentale ale unui intelectual, oricît de cuprinzător i-ar fi geniul, sunt puține. Efectul lor ține de domeniul răscolirilor intime, și nu de cel al acumulării de cunoștințe. Restul cărților, al sutelor sau miilor de volume parcurse într-o viață de om, nu sunt decît aluviunile care vin, rămîn sau dispar în acea matcă singulară pe care rarele lecturi esențiale i-au săpat-o în suflet. Firește, din aceeași categorie a înfrîmirilor esențiale fac parte și înfrîmirile providențiale, tot atît de rare și tot atît de pline de urmări launtrice. În acest caz nu mai e vorba de cărți, ci de oameni care au venit în întîmpinarea presimțirilor sale, întărindu-i înclinațiile pînă la un grad de mocnire ce a dus uneori la o veritabilă transformare interioară.

Dar mai există un detaliu psihologic în seama căruia putem pune convertirea lui Noica la filozofie. E vorba de o experiență comună, aproape universală ca răspîndire, dar care, în cazul majorității oamenilor, nu lasă urme durabile. E vorba de deconcertarea firească pe care un adolescent o resimte în clipa cînd conștientizează că într-o zi va muri. Această revelație dureroasă, pe care oamenii obișnuiți preferă s-o alunge în dedesubturile neanalizabile ale memoriei, la Noica a făcut minuni. Adolescentului care compunea poezii cu rimă și care visa să construiască o cultură de tip geometric, adolescentului căruia rigorile matematicii și perfecțiunea silogismelor i se păreau prea frumoase ca ele să nu facă trup comun cu realitatea, unui astfel de adolescent atras de simetria, de întreguri fără fisuri și de procese desfășurate fără rest i se părea cu totul ilogic ca viața să se termine dintr-o dată, în chip definitiv și fără nici o perspectivă ulterioară. Piesa trebuia să fie perfectă, nu putea să se termine așa de prost. Așadar, i se părea revoltător ca moartea să pună capăt unei vieți care, judecată prin prisma finalului ei, devenea complet absurdă și irațională. Ce rost mai aveau geometria, poezia, filozofia lui Kant și toate religiile lumii dacă destinul omului sfîrșea într-o poticnire absurdă? Ceva scîrțîia în silogismul vieții de vreme ce îngăduia un sfîrșit atît de lamentabil.

„Totul e ilogic, viața n-are nici un sens” – apostazia aceasta filozofică, pe care am trăit-o cu toții într-un anumit moment biografic, avea să aibă, în cazul lui Noica, consecințe neașteptate. Mai precis ea avea să stea la originea efortului său de a găsi, pe cale ontologică, un sens al vieții. Nu se poate ca viața să fie o farsă iscată din întîmplare, nu se poate ca omenirea să fie rezultatul unui renga pe care ni l-a jucat haosul universal. Acest „nu se poate!” este imboldul inițial care avea să hrănească mai tîrziu



spiritul ontologiei sale. Tot efortul speculativ al lui Noica poate fi redus la problema sensului. Toate sintagmele pe care le asociem azi numelui său – închiderea care se deschide, devenirea întru ființă, timp rostitor, synalethism, holomer etc. – toate gravitează în jurul acestei probleme. Iar dacă nu se poate ca viața să fie ilogică și să nu aibă sens, atunci soluția pe care Noica avea s-o găsească la Cîmpulung a fost: *tocmai pentru că este ilogică viața are sens*. Da, viața este irațională, e izbitor de ilogică, e scandalos de dezlinată, e revoltător de împrăștiată, și totuși are sens.

Numai că sensul ei nu poate fi surprins de logica obișnuită a minții noastre. Ca să prindem acest sens, trebuie să renunțăm la pretenția ideilor clare și distincte, la logica adevărilor fixe și la speranța cunoștințelor certe. Cu inferențe valide și cu silogisme impecabile nu faci decât să te miști în cerc, producând pe bandă rulantă niște argumente sterpe cu care nu poți dovedi nimic. Așa cum pe semeni nu-i poți convinge cu argumente logice – căci convingerea presupune înduplecarea sufletului și nu luminarea intelectului –, tot așa sensul vieții nu poate fi dovedit folosind logica lui Aristotel.

Pe scurt, descoperind dialectica hegeliană în preajma vârstei de 40 de ani, Noica îl repudia pe Aristotel sub forma unui refuz speculativ pe care avea să și-l reinnoiască toată viața. Mai rar o antipatie doctrinară mai durabilă și mai grea de consecințe. Căci Noica îl respingea pe Stagirit fără rezerve, considerându-l sursa filozofiei plate, banale, a gândirii lipsite de har, filozofia lui $A=A$, a claselor inerte și a incluziunilor mecanice sterile. În opinia lui Noica, cu noțiuni rigide care descriu lumea ca pe o planșă anatomică în care fiecare organ e static, sigur și indubitabil, cu asemenea noțiuni filozofia își sapă singură groapa. Ele trebuie eliminate la fel de repede pe cât de repede trebuie înlăturată subiectivitatea (sufletul) din gândirea omului. Și astfel doi dintre „dușmanii” declarați ai lui Noica aveau să fie Aristotel și sufletul, și o mare parte din farmecul filozofiei sale sapiențiale vine din intransigența cu care s-a războit cu ei toată viața.

Numai imprezibilitatea destinului a făcut ca cei doi adversari să-i ofere o lecție de fermecătoare înfrîngere simbolică. Căci amândoi și-au luat indirect revanșa asupra lui. E ca și cum ideile pe care Noica le-a repudiat l-au urmărit mereu și nu i-au dat pace. Angajându-se în 1965 cercetător la Centrul de Logică al Academiei, Noica începe să traducă din greacă câțiva din comentarii consacrați ai lui... Aristotel. Să ajungi să te ocupi cu interpretării unui gânditor pe care îl consideri plat și iremediabil terestru nu trebuie să fi fost o alegere ușoară. Și totuși Noica s-a ocupat cu acribie de aceste nume mai mult sau mai puțin obscure – Ammonius, Stephanus, Porfir, Dexip, Coridaleu – scoțându-le din uitare și redându-le, în lumea românească, o notorietate culturală. Cu excepția lui Porfir, dacă numele lor mai este pomenit azi la noi, este fiindcă Noica s-a aplecat asupra lor traducându-i.

Cel de-al doilea dușman speculativ al lui Noica – sufletul – considerat drept o povară care îl trage pe om spre partea joasă, întunecată și orgolioasă a

animalității – sufletul acesta și-a luat în chip statornic revanșa în scrierile lui. Căci Noica este un filozof care a încălcat mereu regulile impersonale ale jargonului rece, scriind pe un ton patetic, afectiv și eminentamente personal. Lecția kantiană a lepădării de subiectivitate nu corespundea naturii sale intime. Și astfel, grație tocmai sufletului, scrisul lui Noica avea să capete o tentă prin excelență neprotocolară și prietenoasă. Mai mult, într-o disciplină în care stilul este privit cel mai adesea drept semnul unor dubioase înclinații artistice, Noica a introdus în anii '70-'80 un gen de retorică al cărei sunet era inconfundabil. Iar stilul unui om e pecetea sufletului său. E drept, în anii '70, scrisul lui Noica scăpase de manierismul anilor interbelici, de dulceața aceea patetică, de impostăție artificială, pe care o întâlnim în pledoaria înflăcărată pe care o făcea ideilor, abstracțiunilor și conceptelor pure – impostăție care avea de altfel să le prilejuiască lui Steinhardt și Eugen Ionescu pagini de savuroasă imitație literară.

Întorcându-ne la optica dialectică a lui Noica, această manieră „sucită” de a vedea lucrurile avea să se preschimbe cu timpul într-o veritabilă obișnuință de gândire. Un filozof, când se apleacă asupra unei probleme, pune în mișcare un set de reflexe discursive pe care le folosește instinctiv, fără să le analizeze prea mult. Dacă pe deasupra filozoful va ajunge să le folosească în chip conștient, atunci ele îi vor impregna nu numai modul de abordare a problemelor, dar chiar și stilul scrisului. Noica a avut o asemenea mânăchii de proceduri standard, pe care nu numai că le-a folosit în chip deliberat, dar care i-au ștanțat stilul. Prezența lor devine vizibilă o dată cu perioada Cîmpulungului.

Mai precis, între 1949 și 1958, Noica își contruiește un „echipament enzimatic” cu care învață să „digere” orice problemă atinsă. Învață că, indiferent de tema avută în vedere, poate s-o atace în virtutea aceluiași ritual dialectic, supunând-o aceluiași „lanț tehnologic” de prelucrare conceptuală. Și astfel, fie că vorbește despre țărânie sau burghezie, despre filozofia lui Hegel sau despre poezia lui Goethe, despre devenirea întru devenire sau despre cercul metafizic, Noica le aplică aceleași scheme ideatice, „descompunându-le” cu ajutorul aceluiași enzime. Avantajul procedurii este că autorul are o libertate suverană în raport cu tema: virtuozitatea discursului nu mai depinde de gradul de familiaritate cu tema, ci de cât de maleabilă este pliarea schemelor pe tema respectivă. În schimb, marele dezavantaj este că, de la un moment dat încolo, soluțiile la care ajunge capătă desfășurarea previzibilă a unui dans știut. „Legato”-ul cărților lui Noica de aici vine: din aplicarea aceluiași reflexe asupra unei diversități năucitoare de teme culturale. Impresia de reducere a diversității la unitate e impresionantă, dar senzația de monotonie provocată de intervenția aceluiași fermenti este evidentă. Toate cărțile pe care Noica le va scrie după Cîmpulung sunt așezate „în evantai”: fiecare paletă e diferită de celelalte, dar toate se răsfră din aceeași osie a gândirii.

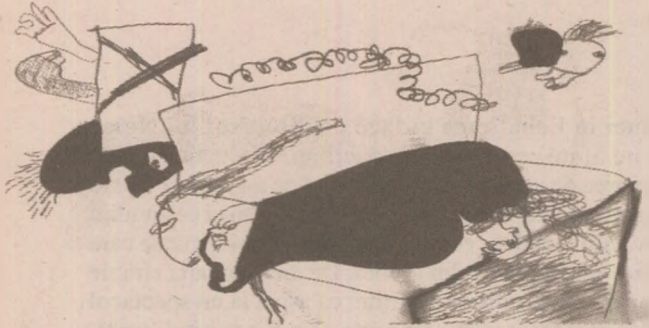
Dar în ce constă „echipamentul enzimatic” al dialecticii lui Noica? În trei imperative speculative aplicate invariabil: 1) orice problemă trebuie să fie considerată ca o înlanțuire de momente constitutive, ceea ce înseamnă că orice temă trebuie descrisă în devenirea ei. Pentru asta trebuie să-i identifici momentele, adică „anatomia” ei, și apoi să-i descrii „lichefierea”, adică felul în care se topește. La Noica fiecare temă lasă impresia că se topește și curge, descompunându-se în părțile ei alcătuitoare, pentru ca apoi să se refacă iarăși din ele: țărâniea „curge” în calitățile și defectele ei istorice, Goethe „curge” în principalele personaje ale creației lui, Hegel „curge” în înșiruirea de capitole din *Fenomenologia spiritului*, maladiile spiritului „curg” în IDG și în exemplele ilustrative, spiritul românesc „curge” în modulațiile verbului etc.; 2) Curgerea momentelor trebuie să respecte un algoritm invariabil: aceasta este legea de evoluție a oricărei teme, o evoluție care face ca fiecare realitate să treacă prin patru etape cu regăsirea în final a punctului de plecare. Circularitatea aceasta are ca efect schimbarea periodică a perspectivei. La Noica niciodată o temă nu este atinsă dintr-un singur punct de vedere, ci mereu este surprinsă când dintr-un unghi, când din altul. Schimbarea perspectivei face ca tema să fie contradictorie și paradoxală, modificându-și însușirile după context: uneori e bună, alteori e rea, uneori e adevărată, alteori e falsă, acum pare a fi o calitate, mâine se va dovedi un defect, azi e o pierdere, mâine va fi un câștig, azi e o nefericire îndurată pe un plan, mâine se va dovedi un privilegiu pe alt plan etc.; 3) Urmărirea

temei în lichefierea ei face ca discursul lui Noica să nu ofere certitudini și exactități. Dialectica nu are menirea de a-l edifica pe cititor, ci de a-i sugera repere fugare. Noica nu îngăduie stări, stabilități și certitudini neclintite, ci doar ecoul unei raționalități ascunse care ghidează lucrurile din umbră. De aici senzația stranie cu care rămii citindu-i cărțile: că asisti la un spectacol în care realitatea se comportă ca o ființă inteligentă, înzestrată cu un logos latent, la care nu ajungi decât în clipele de grație speculativă. De fapt, accentul cade mereu pe aparatul conceptual cu care Noica descrie realitatea, și nu pe realitate. Aprioricul categoriilor din mintea filozofului sunt mai importante decât lumea descrisă cu ajutorul lor.

E firesc ca un om care și-a construit un astfel de set de reflexe conceptuale să trăiască cu orgoliul secret al demiurgiei sale, căci totul poate fi transformat și reconstruit după voința proprie. E ca și cum Noica s-ar fi aflat în posesia unei baghete magice care modifică identitatea temei pe care o atinge. În al doilea rând, e firesc ca un astfel de gânditor să fie înclinat să acorde o importanță mai mare „enzimelor” magice decât realității exterioare. Când ai găsit o formulă personală de descriere a lumii, nu te mai poți desprinde de țesătura ei interpretativă. Precum un paing care nu mai poate privi lumea decât prin ochiurile pînzei secretate, filozoful nu mai poate să perceapă universul decât prin prisma schemelor dialectice. Identificarea este totală și de aici impresia de abstragere superioară pe care Noica o lăsa celor din jur: absorbit pe dinăuntru de răsturnări speculative, Noica era învaluit într-o obnubilare salvatoare din punct de vedere psihic. Spun „salvatoare” fiindcă, în momentele grele, scutul de protecție al abstragerii interioare l-a împiedicat să aibă un contact prea direct cu realitatea. În lipsa acestei platoșe cu rol de tampon psihologic, asprimea împrejurărilor prin care a trecut ar fi putut să-l împingă la disperare, resemnare sau renunțare. Numai că pe Noica ni-l putem închipui oricum, dar nu disperat, resemnat sau renunțând la proiectele lui. A fost un exemplu de longevitate culturală într-un secol cum altul în România nu a mai fost. Un exemplu de cum poate o vocație să se împlinescă în ciuda rezistențelor de care a avut parte.

Sorin LAVRIC





a m i n t i r i



TATĂL MEU, Alex. Ștefănescu (1920–2001), ale cărui prenume și nume le port și eu, s-a născut și a copilărit la Herța. Când mica și pitoreasca așezare a lui Gh. Asachi și a lui B. Fundoianu a fost trecută, în mod abuziv, sub jurisdicție sovietică, el s-a refugiat în România și, drept urmare, zeci de ani la rând după aceea nu și-a putut vedea părinții. S-a organizat doar, la un moment dat, o revedere de la distanță (episod intrat în mitologia familiei noastre) între tatăl meu, plasat pe malul drept al Prutului, și tatăl tatălui meu, venit (la o dată și o oră stabilite prin scrisori) pe malul stâng. Bătea un vânt puternic și cei doi nu și-au putut auzi vocile, dar și-au făcut semne de recunoaștere cu mâinile.

Înainte de a muri, tata ne-a rugat – pe mine, pe sora mea și pe fratele meu – să-l incinerăm și să-i aruncăm cenușa în Prut. I-am îndeplinit această ultimă dorință, găsind înțelegere la grănicerii români, care i-au convins pe cei de peste Prut să nu ne someze și să nu tragă, din cauza cine știe cărei năzăriri, în noi.

Dar nu vreau să întunec aceste pagini mai degrabă amuzante cu amintiri triste (de aceea nici nu am folosit ca ilustrație fotografia cu caracter documentar, ci desene jucăușe, făcute de fratele meu). Lista, structurată naiv-lexicografic, de jocuri și jucării, reproducă în continuare, a fost alcătuită – și mi-a fost încredințată – de tatăl meu în ultimii săi ani de viață. Darul m-a încântat, făcându-mă să-mi imaginez reveriile în care aluneca, atunci când devenea absent, bărbatul de optzeci de ani, atât de drag mie. Este vorba de jocuri și jucării din anii '20 ai secolului trecut, din Herța. Public textul (nu integral) în *România literară*, cu speranța că va interesa pe vreun etnograf și, mai ales, că îi va emoționa pe acei cititori care au nostalgia perioadei dintre cele două războaie mondiale, perioadă cu atâta talent evocată, într-o carte a ei, de colega mea, Ioana Pârvolescu.

Alex. ȘTEFĂNESCU

ABATE CERCUL. Cercuri, de fier sau de lemn, de la putini, butoaie, antale, erau date de copii de-a dura pe stradă, cu ajutorul unui băț cu care le loveau ori de câte ori își încetineau rostogolirea. Se organizau și concursuri: cine ajunge mai repede la capătul străzii fără ca mersul cercului să se întrerupă.

Alex. Ștefănescu (tatăl)

Jocuri și jucării de altădată

ACROBAȚIE. Într-o livadă (pomăt) cu pomi apropiați, se trecea, prin salturi, dintr-un pom în altul. Ideea era să treci astfel prin toți pomii. Când îți luai avânt, zvâcnind din picioare și întinzând mâinile înainte, pentru a te agăța de o creangă dintr-un pom apropiat, aveai senzația că zbori.

ARC. Un băț fără noduri, de grosimea degetului mare, lung de o jumătate de metru până la un metru, tăiat dintr-un alun sau dintr-o salcie, era crestat la ambele capete și arcuit până lua forma unui semicerc. În acel moment era legată, folosindu-se crestaturile, o sfoară rezistentă de cele două capete ale bățului, care, tinzând să se îndrepte, o întindea la maximum. Săgețile se făceau din trestie sau din bețe mai subțiri și erau foarte lungi pentru ca atunci când se întindea coarda să nu iasă din cadrul arcului. În vârful săgeților se fixau cuie care să le dea greutate și care să se înfigă în copacii luați drept ținte.

ARICI. Când găseau un arici viu, copiii îl închideau într-un ocol, improvisat de ei din pietre, lemne, bucați de pământ. Apoi plecau acasă și lăsa să treacă o noapte, știind, din povești, că, în timpul nopții, mama ariciului va veni să-l elibereze, folosind „iarba fiarelor“. Ariciul, bineînțeles, evada într-un fel sau altul. Iar a doua zi, constatându-i absența, copiii credeau că totul s-a întâmplat ca în povești și căutau „iarba fiarelor“ folosită de aricioaică.

ARUNCĂRI I. Când se curăța o fântână și se scotea la suprafață pământ galben lipicios (argilă) sau când femeile preparau lut pentru lipirea pereților unde apăreau crăpături, copiii făceau câte un cocoloș din această „plastilină“, îl lipeau în vârful unui băț lung și mlădios și, cu un zvâcnet, îl aruncau la distanțe mari.

ARUNCĂRI II. Se despica un băț la un capăt și se introducea forțat în despicătură o piatră. Apoi, cu o mișcare ca de undiță, piatra era aruncată în depărtări.

ARUNCĂRI III. O sfoară de tutun (se numea așa pentru că era folosită la împachetarea tutunului), asemănătoare cu aceea care se folosește la tapițerie, în lungime de aproximativ un metru și jumătate, era îndoită astfel încât să prindă în îndoitură o piatră. Apoi, ținută de ambele capete, sfoara era învârtită în jurul capului, cu putere, iar la un moment dat copilul dădea drumul la unul dintre capetele sforii și lăsa piatra să urce în văzduh.

ARUNCĂRI IV. Bricage cu plasele de metal, în formă de pește, deschise, cu lame bine ascuțite, erau aruncate către o scândură verticală; aruncarea era considerată

reușită dacă briceagul se înfigea destul de adânc, ca să nu cadă.

APROPIERE. Doi copii, fiecare cu câte o monedă, așezați față în față la o masă sau pe podea, își propulsau alternativ monedele, cu câte un bobârnac. Câștiga cel care reușea să-și plaseze moneda la mai puțin de o palmă de a celui alt. Era avantajat, bineînțeles, cel care avea palma mai mare. În loc de monedă putea fi folosit și un nasture de metal.

AVION. Confectionat din hârtie, prin îndoiri succesive ingenioase, era aruncat în văzduh și zbura lin, în cercuri din ce în ce mai joase. După ce ateriza, era aruncat din nou în aer, operația repetându-se până când copilul se plictisea.

BABA-OARBA. Un copil, legat la ochi, trebuia să-l prindă pe alt copil, dintre cei care alergau și scoteau țipete de recunoaștere în jurul lui. Cel prins era la rândul lui legat la ochi.

BALOANE DE SĂPUN. Se dizolva săpun în apă și se înmuia în soluția astfel obținută capătul unui pai sau al unei țevi subțiri de hârtie. Apoi, suflându-se în celălalt capăt, se lansau în aer balonașe ușoare, lent-plutitoare, cu irizații de curcubeu.

BANI DE METAL. Erau kovii de un zid și se rostogoleau pe pământ. Când unul reușea să se suprapună, fie și cu un milimetru, peste unul aflat deja pe pământ, toți banii adunați între timp pe jos reveneau copilului care reușise lovitură.

BARCĂ. Era confectionată, ca și avionul, tot din hârtie (de obicei dintr-o foaie de caiet) și așezată să plutească pe bălțile formate după ploaie.

BĂBUȘCĂ. Se desena prin zgâriere pe pământul neted sau cu creta pe caldarâm o figură formată dintr-un pătrat, apoi două, iar unul, iar două, apoi încă unul și un cerc, în care unul dintre participanții la joc trebuia să arunce o pietricică și să ajungă la ea sărind într-un picior și trecând prin fiecare pătrat; după aceea trebuia să o conducă înapoi, în același mod. Dacă reușea, închidea o băbușcă (o căsuță) cu inițiala numelui său, iar adversarul său, când își făcea la rândul lui turneul cu pietricica, sărind într-un picior, trebuia să evite băbușca ocupată. Câștiga cel care izbutea să închidă mai multe băbuști. Jocul seamănă cu șotronul.

BĂTAIE CU ZĂPADĂ. Copiii se împărțeau în două tabere și, așezându-se la o anumită distanță, față în față, aruncau bulgări de zăpadă unii în alții. Câștigau cei care doborau mai mulți adversari.

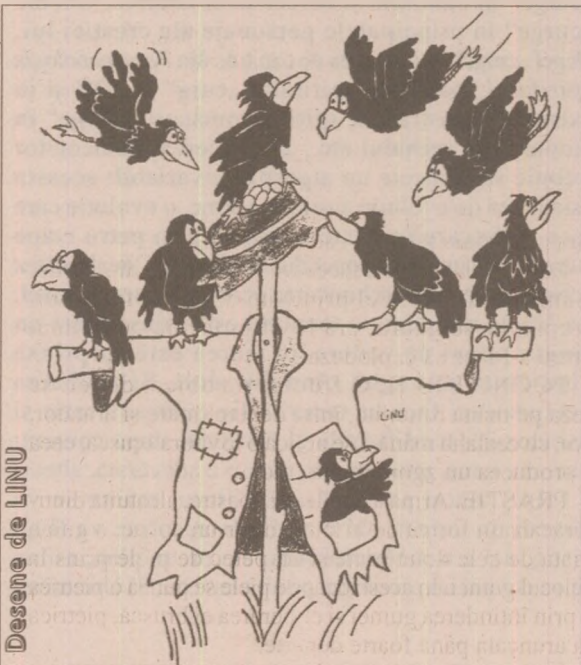
BĂZA. Un copil stătea cu o mână întinsă la spate; se apropiau de el mai mulți și, ca să îl deruteze, bâzâiau toți, în timp ce unul dintre ei îl lovea repede peste palmă cu palma. Dacă ghicea cine anume îl lovea, copilul care fusese băza era înlocuit de cel identificat de el.

BICI. Din fuior de cânepă sau din suvițe de piele se făcea un bici lung, care era colorat cu zeamă de boz. Plesnind cu el în aer, copiii făceau să se aud o pocnitură puternică, ca de trăsnet, ceea ce îi amuza.

BOCĂNA (ARȘICE). Când era tăiat un miel, un os de la încheietura genunchiului, cu patru laturi, curățat și lustruit, era folosit ca un zar. O față era numită primar, alta judecător, alta om bun și alta hoț. După aruncare, fiecare dintre cei patru participanți la joc devenea ceea ce scria pe latura dinspre el. Omul bun reclama, primarul și judecătorul stabileau pedeapsa, iar hoțul o îndeplinea.

CAPCANE. Într-un crâng se instalau diverse capcane: pietre ce se rostogoleau când erau atinse, crengi care se destindeau și te loveau când treceai pe lângă ele, gropi camuflete și altele. Copiii care o „pâteau“ stârneau hazul celor care reușeau să se strecoare cu abilitate.

CAPRA. Un copil stătea aplecat, iar ceilalți trebuiau să sară pe rând peste el. Dacă vreunul, din cauza lipsei de dibăcie sau din neatenție, îl atinge sau îl răsturna,



Desene de LINU



devenea din săritor capră.

CATAPULTĂ. Pe un buștean se așeza o scândură, la un capăt al ei se fixa un bolovan, iar pe celălalt capăt sărea un copil, aruncând bolovanul la mare distanță.

CĂLĂRIE I. Încălțându-se pe un băț, copiii mici fugeau prin curte sau pe drum și își închipuiau că ar călări un cal adevărat.

CĂLĂRIE II. Copiii mai mari încălcau caii reali, care păreau uriași, și călăreau până când, scuturați de animalele nărașe, cădeau în iarbă.

CARUCIOARE. Confectionate din lemn de părinții copiilor, având roți și ele din lemn, erau folosite la concursuri de coborâre în viteză a unui deal.

CULORILE. Fiecare copil dintr-un grup se îmbrăca în altă culoare și, prin schimbarea locurilor pe care le ocupau, realizau o mișcare de culori asemănătoare cu imaginea oferită de un caleidoscop.

DE-APUIA GAIA. Copiii făceau un cerc, ținându-se de mână, iar cel considerat gaie (pasăre rapitoare) încerca să-l prindă pe cel ce juca rolul de pui. Acesta se ascundea pe după ceilalți, care îl protejau cu trupurile lor (sau îl trădau, ca să se amuze).

DATUL PE GHEAȚĂ. Cu patine de lemn sau fără, copiii își luau avânt și alunecau pe o distanță destul de lungă (șase sau șapte metri). Era mare veselie când unul dintre ei se împiedica și făcea mișcări caraghioase ca să se redreseze.

DE-A BERBELEACUL. De pe un deal cu iarbă, copiii se rostogoleau la vale stând lungiți sau, cei mai curajoși, dându-se peste cap.

DEGHIZĂRI. Un copil se deghiza, iar ceilalți încercau să-l identifice.

DRESURĂ. Erau dresați de obicei căței, dar și alte animale. Apoi se prezenta un mic spectacol și câștiga cel care prezenta figurile cele mai neobișnuite.

ESCALADARE. Se organizau întreceri de sărit garduri sau ziduri înalte, care păreau de netrecut.

ECOU. Într-o vale dintre două dealuri, copiii strigau și dialogau cu propriul lor ecou, găsind replici dintre cele mai năstrușnice.

FELINAR DIN BOSTAN (DOVLEAC). Bostanul, golit de conținut printr-un orificiu, era făcut să semene cu un cap de om, prin practicarea unor deschizături care să țină loc de ochi, nas și gură (uneori i se făceau și dinți din boabe de fasole). Apoi, în interiorul lui,



era fixată o lumânare aprinsă, ceea ce noaptea era de efect.

FIGURINE I. Din plumb topit, turnat în forme de lut, se alcătuiu diverse figurine (de obicei soldați, cu care se compuneau ulterior scene de luptă).

FIGURINE II. În același scop, era folosită argila, care, la soare, se usca și se întărea.

FLUIER. Copiii îl confectionau dintr-un băț de soc, scoțându-i măduva, apoi încercau să interpreteze la el melodii cunoscute.

GEANDRA (ȚURCA). Un băț scurt, ascuțit la ambele capete, era lovit cu alt băț, mai lung, pentru a-l face să sară cât mai departe.

HOTUL ȘI VARDIȘTII. Un copil (de obicei, cel mai isteț!) juca rolul de hoț, sustrăgea un obiect, iar ceilalți, vardiștii, încercau să-l prindă și să recupereze obiectul.

IMITAȚII. Întrecere între copiii care se străduiau să-i imite cât mai bine pe maturii cunoscuți de ei. Uneori erau imitate doar sunetele scoase de animale.

IZITURI. Cu pietre și pământ se stăvileau apele unui pârâu, dându-i alt curs sau creând mici lacuri în care copiii puteau să se scalde.

ÎMPLETITURI. Se organizau întreceri „cine împletește mai frumos” (paie, pănușe, talaj).

LUPTE. Doi copii se luau la trântă, având dreptul să folosească și diferite șiretlicuri, piedici sau simulări, câștigător fiind acela care reușea să-și trimită adversarul la pământ.

MERSUL CU GENUNCHII ÎNDOIȚI (BROASCA). Era o probă sportivă destul de grea, dar și generatoare de veselie, întrucât cel care mergea astfel semăna cu o broască.

MERSUL ÎN MĂINI. Mergând în mâini, copilul își balăngănea picioarele în aer, pentru a-și asigura echilibrul.

MERSUL PE CATALIGE (PICIOROANGE). Copilul își prelungea picioarele cu două bețe solide, care îi permiteau să facă pași uriași.

MINIATURI. Erau alcătuite din lemn cioplit cu briceagul și imitau, la scară mică, diverse obiecte de folosință casnică.

MINGE. Se confectiona din părul de vacă rezultat la țesalare sau din cârpe legate cu o sfoară, în formă de plasă.

MORIȘCĂ. Se confectiona dintr-o coală de hârtie, cu colțurile răsfrânte astfel încât să devină paletă, și se fixa cu un ac la capătul unui băț. Copilul alerga ținând acest dispozitiv ca pe un steag, iar alergarea lui făcea ca morișca să se învârtă.

NASTURE CU AȚĂ. Se trecea o ață prin găurile unui nasture (astfel încât în final semăna cu un mic disc cu două axe paralele). Prin învârtirea nasturelui, erau răsucite cele două corzi, apoi, prin destinderea acestora, se realiza o învârtire foarte rapidă a nasturelui în sens invers. Se auzea și un sfârâit ca de motorăș.

OCHIURI PE APĂ. Se arunca o pietricică plată în așa fel încât, înainte de a se scufunda, să atingă de mai multe ori suprafața unui râu sau a unui lac.

OM DE ZĂPADĂ. Se construia din zăpadă adunată prin rostogolirea unui prim bulgăre care, cu fiecare mișcare, devenea tot mai mare. Omul de zăpadă era completat cu o mătură scâlciată drept mână, un morcov drept nas, o oală veche drept căciulă etc.

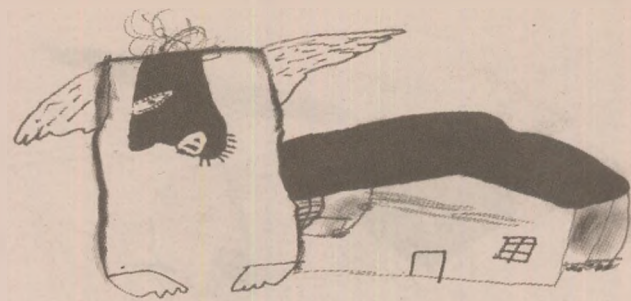
PATINE DE LEMN. Se confectionau din lemn de fag și se legau de ghețe, cu sfori. Alunecau pe gheață la fel de bine ca patinele de fier.

POARCA. Un os era așezat în poziție verticală în apropierea unei gropi. Prin aruncări cu un băț de la distanță trebuia făcut să cadă în groapă.

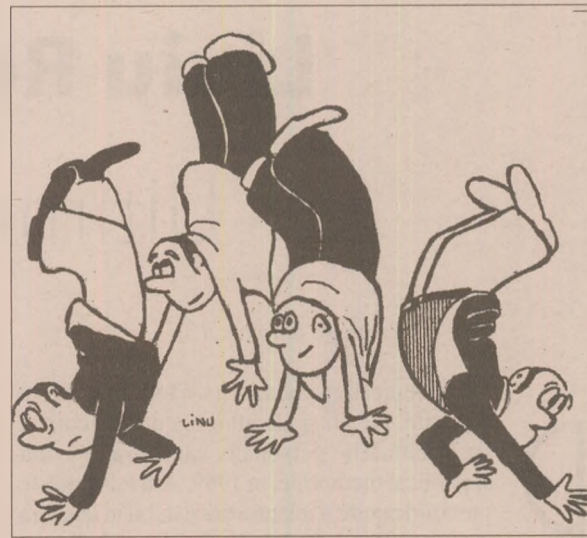
POCNITURI I. Se făcea un fel de plic, din hârtie, se umfla suflând în el printr-un mic orificiu, apoi, astupându-se gaura, era lovit puternic cu palma, pentru a-l face să explodeze.

POCNITURI II. O frunză, de obicei de tei, se așeza pe mâna rotunjită, între degetul mare și arătător, apoi, cu cealaltă mână, i se aplica o lovitură bruscă, ceea ce producea un zgomot puternic.

PRAȘTIE. Armă a copilăriei noastre, alcătuită dintr-o crăcană în formă de Y tăiată dintr-un copac, o gumă legată de cele două brațe și un petec de piele prins la mijlocul gumei. În acest locaș de piele se puneau pietricele și, prin întinderea gumei și eliberarea ei bruscă, pietricele era aruncată până foarte departe.



a m i n t i r i



PUȘCĂ DE CUCUTĂ. Ca material era folosit un băț de cucută, golit de conținut. La un capăt se introducea un dop, care avea un mic orificiu, iar la celălalt un băț compact, bine șlefuit, cu funcție de piston. Drept muniție era utilizată apa.

PUȘCĂ DE SOC. Un băț de soc, și el golit de miez, era astupat la un capăt cu un dop de câlți. Un alt băț (huludeț), servind drept piston, era introdus prin celălalt capăt și împins energic pentru a comprima aerul dinăuntru. Când dopul de câlți sărea, se auzea un pocnet ca de împușcătură.

RIȘCA. Se arunca o monedă în sus și câștiga cel al cărui ban, ajuns pe pământ, avea pe fața de sus pajura.

ROSTOGOLIRE I. Un copil întra într-un poloboc și se rostogolea cu el de pe un deal.

ROSTOGOLIRE II. Un copil se suia în picioare pe un poloboc și înainta făcându-l – cu mișcări iscusite ale picioarelor – să se rostogolească.

SĂNIUȘ. Cu sănii de lemn, confectionate de maturi, copiii făceau întreceri „Cine coboară mai repede, și fără să cadă în zăpadă, o pantă”.

TELEFON. Două capace de cutii de cremă legate între ele cu o sfoară lungă erau folosite ca telefoane. De altfel, dacă sfoara era bine întinsă, sunetele chiar se propagau prin ea și făceau să vibreze capacele de tablă.

TIRIBOMBA. Se făcea, din hârtie umplută cu rumeguș de lemn, o mică minge, care, legată cu o gumă, sărea într-un mod hazliu.

TITIREZ. Într-un ban cu gaură se introducea un bețișor. Apoi, pe o masă lucioasă, i se imprima, prin răsucirea între două degete, o mișcare de rotație, care trebuia să dureze cât mai mult.

TURCULEȚ. O figurină de hârtie, prevăzută cu o coadă. Trăgând-o de o sfoară, în timp ce alerga, copilul o făcea să se ridice în văzduh. Se spunea că turculețul zboară.

VIOARĂ. Dintr-un strujean (cocan) de porumb se desprindeau patru „corzi”, li se asigura susținerea cu un „căluș”, de lemn. La atingere, corzile emiteau sunete.

ZMEU. Era confectionat din hârtie și șindrilă și avea zbârnâitori. Când era înălțat în văzduh, i se trimiteau „telegrame” (hârtii găurite, care alunecau pe sfoară în sus împinse de curenți de aer). ■





istorie literară

Liviu Rebreanu

Ultimele zile

(urmare din pag. 13)

PORTER precizează chiar că s-a folosit de aceste rapoarte, ale lui și ale altor agenți, precum și de însemnările personale, când și-a redactat și publicat memoriile, în 1989. Am făcut aceste precizări pentru a înlătura orice dubii în legătură cu exactitatea informațiilor preluate de Porter de la Rică Georgescu și care se referă și la Rebreanu. Dacă Rică Georgescu i-a spus, iar Porter a consemnat, că directorul Teatrului Național a decedat în noaptea de 23 spre 24 august 1944, asta se poate explica, între altele, și prin faptul că Rică a părăsit spitalul atunci când a aflat de la medici că rana este gravă, mortală, convins că rănitul a și decedat ulterior (în scurtă vreme).

Nu este singura consemnare a morții lui Rebreanu, înaintea datei reale de 1 septembrie 1944. Mama Monicăi Lovinescu, pe care evenimentele de la 23 august 1944 au prins-o în București și care, din cauza luptelor, nu a putut părăsi Capitala decât pe 26 august a sosit la Lucieni (jud. Dâmbovița), unde se afla fiica sa, aducând „vestea morții lui Rebreanu”²⁵.

Rănit în împrejurările relatate mai sus, Rebreanu a fost internat în spital în noaptea de 23 spre 24 august 1944. Dintre rude, doar ginerele, Radu Vasilescu, aflat cu serviciul în București, la Radiodifuziune, i-a putut cunoaște situația și l-a putut vizita la spital în măsura în care evenimentele intense îi vor fi permis. Tot el s-a ocupat, probabil, de formalitățile și pregătirile necesare deplasării bolnavului - cu o ambulanță? - la Valea Mare unde putea fi îngrijit mai bine, credea el, de familie, protejat și de pericolele create prin luptele ce aveau loc împotriva forțelor germane ce încercau să pătrundă în Capitală. Dar această deplasare nu s-a putut realiza înainte de 26 august 1944, când principala grupare de forțe germane ce asediau Capitala a fost înfrântă,

degajând căile de comunicații înspre Ploiești, Târgoviște și Pitești.

Fiica lui Rebreanu, Puia Florica, poate nu a cunoscut dar, mai degrabă, nu a vrut să menționeze, în jurnalul publicat, rănirea lui Rebreanu la 23 august 1944. Amintirile sale, publicate în 1969, nu reproduc manuscrisul original al jurnalului, ci conțin un jurnal comentat. Aceste amintiri cuprind pentru luna august 1944, consemnări generale, un fel de sinteză despre starea nesatisfăcătoare a sănătății tatălui său. Abia începând cu 27 august 1944 când Rebreanu era la Valea Mare se reproduce manuscrisul original, consemnarea zilnică a faptelor. De aici presupunerea noastră că autoarea a dorit sau a fost nevoită să ocolească publicarea anumitor fapte. Rănirea lui Rebreanu în contextul evenimentelor „insurecției conduse de P.C.R.” și consecința-moartea, nu puteau fi publicate la 1969. Era ceva ce ar fi întunecat măreția actului de la 23 august 1944. Pe de altă parte, faptul că un înalt funcționar al regimului antonescian și un apropiat al cercurilor politice național-tărăniste, cum era Rebreanu, a fost rănit în contextul cotiturii de la 23 august 1944 putea deschide calea unor interpretări nefaste nu numai pentru imaginea defunctului, dar și pentru membrii familiei. Nu excludem nici posibilitatea ca autoarea să fi considerat că decesul părintelui său s-a datorat vechilor probleme pulmonare și cardiace, că rănirea de la 23 august 1944 nu a avut un rol semnificativ în acest proces, motiv de a o trece sub tăcere. Numai consultarea manuscrisului original din jurnalul Puiei Rebreanu ne va lămurii dacă ea a notat ceva în legătură cu rănirea lui Rebreanu, internarea la spital în București și revenirea la Valea Mare. Externat din cauza aglomerării spitalului cu răniți în urma luptelor de la periferiile Bucureștiului și a bombardamentelor aeriene germane sau datorită perspectivelor optimiste de evoluție a răzii, Rebreanu s-a aflat, în mod cert, la Valea Mare, la 27 august 1944.

În zilele următoare, familia și medicul curant au

constatat treptat o evoluție îngrijorătoare a bolii. Necazurile erau de natură cardiacă, dar i-a alertat în special mărirea excesivă a ficatului. La 29 august, Rebreanu însuși (ceea ce denotă starea lui de luciditate!) „a hotărât să plece la București, pentru a se interna la clinica doctorului Lupu care, consultându-l în câteva rânduri, îi cunoștea profund boala. [...] Radu (soțul Puiei n.n.) a plecat spre Capitală să aducă o ambulanță de la Crucea Roșie”²⁶. Vom observa că bolnavul Rebreanu, când suferea doar de plămâni și crize cardiace se putea deplasa cu automobilul, dar acum rănit fiind necesita transport cu ambulanța. În împrejurările de atunci „ambulanța sanitară cu Radu, după multe greutateți întâmpinate” a sosit la Valea Mare abia pe 31 august. A plecat înapoi fără Rebreanu „era inutil să-l mai ostenim. Cu greu ar fi putut îndura zdruncinul și distanța...”²⁷. Aducerea rănitului din București la Valea Mare, la 26 august 1944, deși părușe pe moment o soluție bună, a avut în final consecințe nefaste, împiedicând în împrejurările concrete de atunci o intervenție medicală rapidă benefică bolnavului.

Gravitatea răzii din 23 august 1944, complicațiile declanșate de aceasta într-un organism subminat deja de chistul pulmonar și probleme cardiace, mijloacele insuficiente de atunci pentru combaterea infecției și, mai ales, întârzierea reacției de a-l transporta într-un loc de tratament corespunzător - clinica doctorului Costache Lupu - au determinat decesul romancierului. Certificatul medical eliberat la cererea familiei de dr. V. Tișescu, la 10 septembrie 1944 precizează că, „Liviu Rebreanu a sucombat ... suferind de «insuficiență circulatorie (asistorie)»”²⁸.

Liviu Rebreanu și-a sfârșit viața ca victimă a imprudenței prietenului său, generalul Manolescu, a situației tensionate din ziua de 23 august 1944, precum și a dezorganizării serviciilor sanitare și de comunicații din zilele următoare ceea ce nu a permis o îngrijire promptă și adecvată a marelui prozator.

Finalul a venit când nu împlinise 60 de ani.

Traian D. LAZĂR

²⁵ M. Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 54.

²⁶ Puia Florica Rebreanu, „Zilele ...”, p. 352.

²⁷ *Ibidem*, p. 353.

²⁸ Puia Florica Rebreanu, *Pământul bătorit...*, pp 50, 54.

In memoriam

Monica Brătulescu

În Israel și-a descoperit vocația pentru proză, volumul său *Răsunete din Caucaz și alte povestiri* (Norcross, G. A. Publishing, 2001), debut despre care Carol Isac, în *Orient Express* (2001, nr. 322) a scris că „este de răsunet”. Este o carte, a scris Sanda Golopenția, în *Origini* (2001, nr. 11-12), „caldă, deschisă larg către viețile limită ale celor pe care nu-i știm din oficiu: emigranți, minoritari, mame și copii prinși în încheștarea rea a unor relații minate spirituale de societățile în care trăim”. O carte, totodată, cum a observat Ion Cristofor, în *Cetatea culturală* (2002, nr. 357), „cu un pronunțat caracter autobiografic, cu aspect auctorial”.

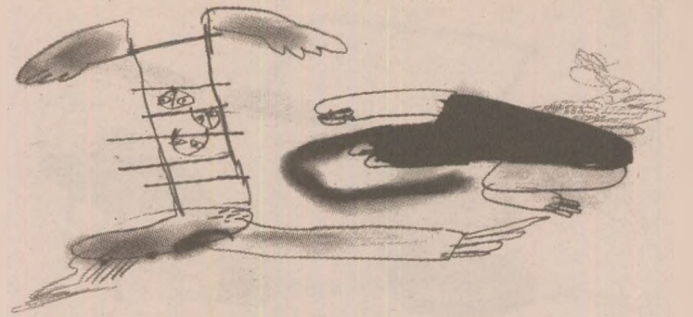
Trăind și desfășurându-și activitatea științifică în Israel, mai bine de un sfert de secol, Monica Brătulescu, a rămas fidelă limbii române, căreia îi închină un astfel de poem: „Într-o țară polietică și poliglotă ca Israelul, vorbesc alternativ ebraica, româna, engleza, franceza și chiar câteva boabe de arabă. Româna este însă limba pe care o stăpânesc și care mă stăpânește cu adevărat. Dacă limba ar putea să fie asemuită sângelui, aş spune că în vinele mele curge româna. O limbă fără răsunet pe mapamond, dar o limbă proaspătă, vie,



neîncremenită în clișee. Bună de dat cu tifla pe coarda lui Mitică. Scrie cu tăișul piezis, crudă, aspră și alternativ duioasă sau infocată cum răsună pe plaiuri, cristalina sau bubuitoare în refrenele colindelor, nesterilizată prin conversația de salon, ingenuă, păstrând încă aroma culturii populare și de aceea capabilă în graiurile regionale a se abate de la norme și a se înnoi. Limba mea.”

Iordan DATCU

AM AFLAT cu întârziere că Monica Brătulescu, folcloristă și prozatoare, s-a stins din viață, la 9 februarie 2009, la Ierusalim, unde emigrase în 1982. S-a născut la 13 iulie 1930, la Craiova, părinții fiindu-i Iacob Rahmil, care a posedat o casă de efecte și lombard (o ramură de operațiuni bancare minore) și Netty Rahmil (n. Silberman). După școala primară (1937-1941) și studii liceale (1941-1949) la Craiova, a făcut studii de filologie la București (1949-1953), devenind, peste doi ani, cercetătoare la Institutul de Folclor din București, unde a rămas până în 1982. La București și-a dat și doctoratul, în 1975. A publicat, pe lângă o serie de studii, în *Revista de folclor*, volumele: *Ghicitori și proverbe* (I-II, 1957), *La luncile soarelui. Colinde laice românești* (1964), *Cântece și strigături populare noi*, în colaborare cu Eugenia Cernea, Vasile D. Nicolescu și Nicolae Rădulescu (1966) și lucrarea care o reprezintă mai bine, *Colinda românească. The Romain Colinda (Winter-Solstice Songs)* (1981), al cărei redactor am fost la Editura Minerva. Studiul care precede indexul tipologic (acesta în română și engleză) renunță la tratarea dihotomică a colindei în laice și religioase. Se află, în manuscris, o altă lucrare a sa foarte valoroasă, *Lirica de dor. Păsări, animale, flori*, care face parte din „Colecția națională de folclor”. În Israel își continuă preocupările într-ale folclorului, fiind angajată, între anii 1984 și 1988, la Hebrew University, fiind o colaboratoare pentru cercetarea și cercetarea tradițiilor populare ale israelienilor proveniți din România, iar între anii 1989 și 1990 beneficiază de o bursă Memorial Foundation New-York, pentru traducerea în engleză, clasificarea și adnotarea materialului cules de la aceiași israelieni.



Primim

Viceversa la viceversa

Stimată Redacție,

După ce ați avut amabilitatea de a-mi publica în nr. din 29 mai al **României literare** un drept de replică în care făceam, în cauză proprie, câteva precizări legate de receptarea postumă a lui Matila Ghyka, iată-mă în situația neplăcută de a încălca din nou una dintre cele mai vechi reguli, scrise și nescrise, ale buneii cuviințe: „Evită să vorbești despre tine!” De data aceasta, motivul greu de trecut cu vederea mi-l oferă articolul dlui Ștefan Cazimir, intitulat „Caragiale «obscur»” și publicat tot în **România literară**, în nr. 26 din 3 iulie 2009. Dar despre ce este vorba în acest articol?

Într-o discuție purtată cu dl profesor Ștefan Cazimir, dna Mariana Cheroiu, „profesoară de română la o școală din București”, îi atrage acestuia atenția că, de fapt, în nuvela lui I.L. Caragiale, *Două loturi*, Lefter Popescu n-a nimerit „viceversa”, cum crede toată lumea, cele două bilete de loterie câștigătoare, în virtutea unui joc răutăcios al hazardului. Dimpotrivă, lozurile buclucașe sînt chiar lozurile câștigătoare. Incitat de observația dnei profesoare Cheroiu, dl profesor Ștefan Cazimir purcede la analiza atentă a nuvelei lui Caragiale și se convinge că, într-adevăr, așa stau lucrurile. Lefter Popescu se află în postura de dublu câștigător, dar neonorat pe moment nici de funcționarul de bancă la care se prezintă pentru a încasa contravaloarea celor două lozuri, și nici de critica

de specialitate, în posteritatea de peste o sută de ani a textului. Cum s-ar spune, *viceversa la viceversa!* La capătul expertizei sale, dl profesor Ștefan Cazimir formulează următoarea concluzie la care, după cum se va vedea în continuare, am tot dreptul să nu subscriu: „Ar fi naiv și, totodată, zadarnic să ne întrebăm «ce a vrut să spună» Caragiale prin această bizară întorsătură a lucrurilor. (Excludem ipoteza că le-a încurcat din neatenție.) Dar și mai ciudat apare faptul că, de la publicarea nuvelei — mai întâi în «Gazeta sateanului» (1898), apoi în Momente (1901) — și pînă în zilele noastre, nimeni n-a remarcat nimic suspect în desfășurarea pățaniei lui Lefter Popescu. Cu excepția doamnei Mariana Cheroiu.” Chiar nimeni, domnule profesor?

Dacă dna Mariana Cheroiu este cu adevărat o excepție, asta o știe doar dumneaei. De ce ar trebui să calificăm drept „naivitate” și „zădărnice” tentativa de a găsi o explicație pentru felul în care I.L. Caragiale „întoarce” lucrurile, asta ne-o poate spune doar dl Ștefan Cazimir. Sigur este faptul că mai există cineva care a remarcat cîndva, cumva, ceva suspect în pățania nefericitului Lefter Popescu și a analizat ca atare nuvela lui Caragiale, pentru a ajunge, încă din anul 2002, la concluzia la care ajunge și dl Ștefan Cazimir în anul 2009. Iar acel cineva este, iertată să-i fie lipsa de modestie, chiar autorul acestei note în replică.

Mai precis, în capitolul intitulat „Jocuri cu mai multe strategii” din ediția a doua, „revăzută și adăugită”, a volumului intitulat *Caragiale și Caragiale* (Editura Humanitas, București, 2002), autorul a consacrat ceva mai mult de două pagini nuvelei *Două loturi*, pentru a demonstra că, în realitate, lozurile trase de Lefter Popescu sînt chiar lozurile câștigătoare, că, mai mult ca sigur, năpăstuitul jucător „a fost tras pe sfoară de un funcționar-bancher și că, deși exagerată în expresie, disperarea sa finală, care îl plasează la un pas de nebunie (dar și de retorica șovinistă care începe să prindă contur în a doua jumătate a secolului XIX), este cît se poate de întemeiată”. Iar existența acestei noi interpretări a fost anunțată afit în scurta prefață a volumului („Expresia «revăzută și adăugită» se referă la

[...] formularea unui punct de vedere nou în legătură cu nuvela Două loturi [...]”), cît și, sub formă de articol independent, în suplimentul *L.A.&I.*, editat de dl Dan C. Mihăilescu, tot în 2002, pentru ziarul *Cotidianul*. Pasajul din volumul *Caragiale și Caragiale* începe la pagina 258, după cum urmează: „Cazul cel mai spectaculos al unui joc împotriva naturii pare să fie cel din Două loturi, despre care Zarifopol își amintea că l-ar fi obsedat pe Caragiale.” Iar la pagina 260, el se încheie, mai în glumă, mai în serios, cu următoarea concluzie: „Cititorii atenți ai literaturii lui Caragiale își amintesc, cu siguranță, de începutul celebrei schițe Inspecțiune [...]. Dar dacă ne vom aminti și de faptul că nuvela Două loturi a apărut în anul 1898/1899, că schița Inspecțiune este din anul 1900 și că ambele texte au fost reproduse în volumul Momente (1901), atunci nu ar fi deloc exclus ca impiegatul din cel de-al doilea text să fie tot una cu funcționarul-bancher din primul! Iar dacă această interpretare este corectă, Caragiale a reușit o performanță enigmatică și naratologică ieșită din comun: a izbutit să mențină intact, timp de mai bine de o sută de ani, secretul unui text (Două loturi), ascunzîndu-i sfîrșitul în paragraful de început al altui text (Inspecțiune)!”

În secolul trecut, pe vremea cînd eram student, adică „dă-dămult... mai dă-dămult”, la examenele de literatură română susținute la Facultatea de Litere din București n-aveai nici o șansă dacă nu-mi dovedeai că ești la zi cu bibliografia și cu cele mai importante noutăți legate de opera marilor scriitori. Oare în secolul XXI, tocmai profesorii să fie scutiți de această obligație? „«Explicați-vă acest fenomen, acest mister, dacă mă pot exprima astfel!» (O scrisoare pierdută, actul III, scena V)”, mai notează uluit dl profesor Ștefan Cazimir spre finalul articolului domniei sale. Și mai uluit, mie nu-mi rămîne decît să parafrzez, în loc de orice altă posibilă încheiere, o replică mult mai potrivită din aceeași *Scrisoare pierdută*: „Curat fenomen, curat mister, curat obscur, coane Fănică!”

Florin MANOLESCU



Nicolae Ungureanu

Poetul

Amintirii lui Gh. D.V.

Poetul, iată, a-nceput să tacă,
Așa cum tac o floare, un gorun,
Pe dealurile-adolescenței lui, sub lună.
Cuvintele nimic azi nu-i mai spun
Și nici culoarea cerurilor, prea săracă,
A amintirii și a vinului nebun.

Pe străzi nu-l vede nimeni împreună
Cu cei ce mor, ci doar cu umbra lui
Și cu himera-n ochii plânși,
întrebătoare.
De vrei să-l știi, privește-l în statui
Și-ascultă-i cântul care-n valuri se
adună
Sfășietor ca o chemare-a nimănu.

Așează-n gând pe versul lui o floare.

În toiul nopții

De ce, Golgotă, m-ai adus la tine?
Ce deznădejde piscul tău emană!
Nepăsătoare, aspră, suverană,
Tristețea lumii-ai pus să mă domine.

Visam s-ajung la stelele din mine,
Dar aripile-avântului sunt rană.
Poemul meu, naiv ca o icoană,

Doar vieții vii am vrut să i se-nchine.

Infemul vieții-i astăzi partea mea?
De unde sunt mai pot avea scăpare?
Mi-e sufletul strivit de crucea grea.

Privirile-n zadar scrutează-n zare;
Din năzuinți un semn măcar n-apare.
În jur doar plâns, pe ceruri nici o stea.

1956

Calvar

Calvar, calvar, de unde-ai răsărit
Cu-atâta întuneric prea deodată,
În primăvara mea involburată,
Cu-albastrul de neliniște sfințit?

Se tânguie salcâmul înflorit
Al inimii și floarea-i scuturată
Troiene-așterne peste viața-mi toată,
Ca nourii pe-un soare-n asfințit.

Lipsit de vremi de orice năzuință,
Cei ce mă știu îmi vor uita făptura
Și cântu-n care gândul mi-l clădii...

În urma mea nu las nicio credință
Cu anii în parăgină, pustii,
Mă va-ngropa în taina ei natura.

1956

De-o fi să mor

De-o fi să mor pe-o stradă brăileană,
Ori smuls de fluviul cu undiri viclene,
Când zorii-și mișcă aripile-alene
Sau când în apă luna pare-o mreană,

Aș vrea s-aduni acele zile ce ne
Iluminară-n viața ca o rană
Și să le-arunci acestei lumi pomană,
Cu soare-n gând și fără ceață-n gene.

Cu chipul tău mi-am luminat cărarea
Prin anii mulți, nepăsător de toate
Și tot cu el curând voi trece marea.

Doar tu ce știi când ceasul îmi va bate,
Mă vei păstra-n adânc sfidând uitarea —
De cântec nins și de eternitate.

Moment biografic

Departa de părinți, în capitală,
De frați, de soră și de alte rude,
Eu plâng și plânsul nimeni nu-mi aude
Și-s tras la față, parcă-s ars de boală.

Mi-au spus, zâmbindu-mi, că mă vor
exclude,
Că n-am făcut în viață vreo scofală,
Că ochii mei tristețe doar exală,
Iar versurile-s prea de lacrimi ude.

Înfrânt, dar demn, mă voi întoarce-
acasă
Și cu toiagul deznădejdi-n mână,
Pe dealurile Slatinei, în seară,

Voi rătăci prin ceața toamnei, deasă,
În timp ce lira-mi, pe-armonii stăpână,
Va zice-un cânt ce, poate, n-o să piară.

Dante

O umbră se strecoară în cetate
Ferindu-se un ochi să n-o zărească.
Flori mici, de câmp, în mâinile de
iască,
Parc-ar vorbi, așa de vii sunt toate.

Din ochii-i timpu-i gata să vorbească
Și-un plâns etern eterul îl străbate.
Ea trece doar pe străzi netulburate
Cu-același chin întipărit pe mască.

În cimitir se-așază, ostenită.
Și florile ce mai adânc palpită
Se lasă pe-un uitat mormânt să cadă.

Astfel, de-atâtea veacuri umbra vine,
Când seara pribegeste pe coline,
Mormântul Beatricei să-l revadă.

1954

Mă bate gândul

Mă bate gândul stingerii într-una
Și liniștea mă cheamă tot mai rar.
În timpul meu și-n lume solitar,
Îmi port tristețea-n ochi ca totdeauna.

Pribeag pân-seara-și limpezește luna
Și nu mă mai simt singur, în zadar
Aștept să strige zorii-n zare iar,
C-aud vuind în sufletu-mi furtuna,

Fantoma mea se mișcă-ncet pe drum,
Lung și pustiu, ce nu știu unde duce,
Că zarea toată s-a-mbrăcat în fum.

De anii crunți bătut, la vreo răsruce,
Cu sufletul cenușă doar și scrum,
Mai poposesc de mult prea greaua

cruce.
1956 ■



CĂLĂTORIE prin câteva capitale europene importante te poate racorda la evenimente de prim rang, oferindu-ți, în același timp, o imagine de ultimă oră a vieții muzicale, îndeosebi a teatrului liric, aflat într-o continuă dinamică.

Budapesta începutului de mai a găzduit în cadrul „Lunii europene a operei“ o serie de spectacole cu artiști de renume. Am avut bucuria să o revăd în „Traviata“ pe minunata noastră soprană Elena Moșuc, într-o gamitură de mare clasă, alături de tenorul american Charles Castronuovo și de baritonul italian Renato Bruson. Elena Moșuc a demonstrat, încă o dată, calități vocale și timbrale excepționale, atent lucrate, nuanțe speciale ale frazării și, mai ales, acea stilistică rafinată pe care o conferă fiecărui rol. Este o prezență puternică, un artist care își pregătește cu minuție fiecare partitură, fiecare personaj, fiecare apariție. Nu împlător anii trecuți a impresionat publicul exigent al Scalei din Milano care a ovaționat-o neîntrerupt, cu bucurie, răsplătindu-i talentul, seriozitatea și marea sa muzicalitate. Renato Bruson, la o vîrstă înaintată, a oferit o lecție mare de canto, a artei cu care și-a conservat vocea. Chiar dacă aceasta nu mai poate avea stralucirea cunoscută de odinioară, printr-o impostajie riguroasă și știința cîntului el realizează încă performanțe de netăgăduit. Tenorul american Charles Castronuovo a secundat-o pe Elena Moșuc cu eleganță și cu o susținere vocală de bună calitate, dovedindu-se, în același timp, și un partener de scenă excelent.

Într-un „Turandot“ al lui Puccini, i-am văzut pe soprana franceză Sylvie Valayre și pe tenorul italian Marcelo Giordani. Valayre, cu o voce mai puțin potrivită pentru partitura lui Turandot, și-a dozat efectele teatrale și un anumit dramatism reușind, în cele din urmă, să transmită poate doar glacialitatea impenetrabilă a prințesei. Giordani, însă, a încîntat cu vocea lui amplă, cu acute sigure în aria aflată de cunoscută „Nessun dorma“. Spectacolul a pastrat elemente tradiționale de teatru kabuki, fără să cadă în exagerări sau actualizări forțate, nepotrivite.

O mare întîlnire, nu doar pentru specialiști, ci și pentru iubitorii adevărați ai operei de cea mai bună calitate a fost și, pentru mine, cea cu mezzosoprana Cecilia Bartoli, care a oferit publicului trei concerte: unul la operă și două în modernul Palat al Culturii, construit nu cu mult timp în urmă. De multă îmi doream să o ascult într-un concert *live*. Cele două spectacole din sala „Bella Bartok“ mi-au confirmat „fenomenul Bartoli“. Un fenomen vocal și pentru că știe să-și aleagă repertoriul cu o mare înflegibilitate și cu un rafinament desăvîrșit, fiind o maestră a barocului și a muzicii preclasice, în special. Cecilia Bartoli cîntă cu o sensibilitate aparte și oferă publicului adevărate bijuterii interpretative, construite cu o profesionalitate de înaltă clasă, cu un profesionalism rar întîlnit. Acutele sale sigure, mai ales în registrul de coloratură, specific, în speță, partiturilor rossiniene, au fost așteptate și recepționate cu emoție de cei prezenți la acest mare spectacol Bartoli. Un spectacol și cu fecet muzicale surprinzătoare, bine gradate, cu o mare deschidere și sinceritate, așa cum această artistă ne-a obișnuit în interpretarea pieselor sale. Cecilia Bartoli este, poate, una dintre cele mai puternice nume și apariții la ora asta, avînd în spate ore și ore de studii și de cercetare pe multe planuri muzicale și interpretative. Traiește intens și cu voluptate bucuria muzicii, participă cu toată



Cecilia Bartoli

ființa la fiecare creație. Așa s-a întîmplat și în seara de la Budapesta, cînd a cucerit asistența printr-o strategie artistică specială și subtilă, pe care și-o adaptează mereu în funcție de program și de public. Este foarte atentă la aceste lucruri. În prima seară, a cîntat un repertoriu grupat sub genericul „Händel în Italia“, dedicat muzicii baroce a marelui compozitor – este și anul Händel – fiind acompaniată de orchestra de cameră din Basel. Cecilia Bartoli a jucat un dublu rol: și de interpret solist, și de dirijor, păstrînd o ipostază discretă în această a doua apariție. La cel de-al doilea concert intitulat „Maria

Malibran – 200 de ani o revoluție romantică“, Bartoli a interpretat un program prin care a omagiat-o pe marea cîntăreață italiană, preluînd piese din repertoriul acesteia. Acest tip de omagiu îl practică sistematic mezzosoprana, cultivînd, astfel, numele unor mari voci, ale unor mari artiste lirice. Acum a electrizat sala cu rondo-ul Angelinei din „Cenușăreasa“ lui Rossini, pe care l-a și bisat, la cererea publicului. De data aceasta a fost acompaniată de formația camerală La Scintilla, de la Opera din Zürich, specializată pe muzica vocală a secolelor XVII și XVIII. Ceea ce realizează Cecilia Bartoli prin concertul de la Budapesta și prin

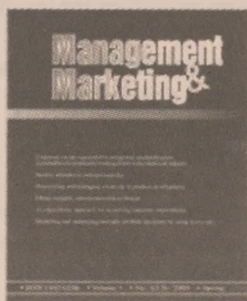
mare întîlnire, nu doar pentru specialiști, ci și pentru iubitorii adevărați ai operei de cea mai bună calitate a fost și, pentru mine, cea cu mezzosoprana Cecilia Bartoli.

Concerte la Budapesta

CD-ul recent imprimat, dedicat Mariei Malibran este o restituire culturală. Omagierea unei cîntărețe de renume din istoria teatrului liric a însemnat și o muncă imensă de studiere a pieselor acesteia – care ar fi rămas doar o arhivă dacă nu ar fi fost scoase la iveală acum, prin efortul remarcabil al Cecilei Bartoli.

Concertele ei de la Budapesta au fost adevărate evenimente muzicale din ultima vreme, mult comentate și aplaudate. Cecilia Bartoli este un artist complex, o prezență scenică remarcabilă, un muzician generos și preocupat continuu de propriile-i performanțe, dar și de acele voci care au marcat istoria muzicii, pe care încearcă să le readucă în circuitul actual, viu, cultivîndu-le memoria și prestigiul. Modernitatea se bazează pe o tradiție solidă, pe care această mare artistă știe să o recunoască și să o pună în prim plan. În serile muzicale de la Budapesta am trăit cu regretul sincer că noi nu vom putea avea curînd un asemenea eveniment. Din păcate, la ora asta, Sala Palatului, unde se vor ține în continuare concertele marelui Festival George Enescu – în ciuda repetatelor observații și sugestii ale specialiștilor – este un loc nefericit pentru asemenea performanțe pure. Am invidiat publicul maghiar că se poate delecta cu o muzică de o asemenea calitate într-un spațiu adecvat, într-o sală minunată, pe care și-ar dori-o orice meloman. Palatul Culturii din Budapesta este o construcție arhitectonică modernă, avînd săli superbe, funcționale, cu o acustică impecabilă.

Mihai CANCIOVICI



Management & Marketing (M&M) e o revistă academică trimestrială, de circulație internațională, cu recenzori, care publică rezultate originale ale cercetărilor în administrarea afacerilor, încurajînd dialogul și dezbaterile științifice.

Management & Marketing crează o piață de calitate, înalt specializată, pentru experți în management și științe sociale care vor să redefină managementul și marketingul, ca discipline academice și ca practici de afaceri.

Conținutul revistei este disponibil on-line la adresa: <http://www.managementmarketing.ro>

Frecvența de apariție	Trimestrială	ISSN	1854-0206
Lunile de apariție	Martie, Iulie, Octombrie, Decembrie	Volumul curent	4
		Numărul curent	14
Tematică	Management strategic, managementul cunoștințelor, marketing internațional, administrarea afacerilor		

Fste sentimentul pe care regizorul îl creează, un microclimat maladiv, un loc al terorii care vine din adâncul fiecăruia dintre personaje care-și poartă infernul cu sine și pentru care nu există viitor, cum scrie cavalerul Erik pe bucata de piele de vițel pe care e redactat tratatul.



Angelo Mitchievici

CRONICA FILMULUI

ÎN CLASIFICĂRILE standardizate, filmul lui Antti-Jussi Annila figurează cum nu se poate mai înșelător la rubrica „Istoric” sau „Horror”. La fel de bine ar funcționa și la rubricile „Dramă”, „Acțiune” sau „Fantastic”, însă *Sauna* fentează toate aceste clasificări. Ca film istoric conține o serie de anacronisme, cuvântul „stat” vâ spune ceva la 1595, undeva în nord, la granița Suediei cu Rusia? Între 1590 și 1595 a avut loc unul dintre războaiele ruso-suedeze, inițiat de Boris Godunov care dorea să recupereze teritoriile de-a lungul golfului Finlandei de la suedezi, război care a dus la devastarea Finlandei de către generalii ruși. Restabilirea graniței îi reunește pe combatanți însoțiți fiecare de cartografiile lor pentru a trasa corect linia de frontieră care stabilește teritoriul fiecărei puteri, a unei Rusii pravoslavnice din ce în ce mai puternice și a unei Suedii protestante. Deși războiul s-a încheiat, el este încă viu în amintirea fiecăruia, mult prea viu pentru ca resentimentele să dispară și rănile să se închidă așa cum refuză să o facă rana din palma cavalerului Erik Spore. De acțiune ai parte chiar de la începutul filmului, când cavalerul hăcuiește energic un țaran, iar de fantastic și horror puțin mai încolo, când o forță misterioasă își manifestă prezența în mijlocul unui ținut mlaștinos pe care atât rușii, cât și suedezi fac parte din „comisia” de granițiere rezultată în urma unor tratate și a unui război sângeros și-l dispută. Cei care pătrund în inima întunericului, în mijlocul mlaștinii sunt cei doi frați Erik (Ville Virtanen) și Knut (Tommi Eronen), ultimul ocupându-se cu geografia și sperând să-i ofere regelui o hartă reîntregită a țării peste care este stăpân, iar ceilalți, rușii, sunt Semenski (Viktor Klimenko), tânărul căpitan Musko (Kari Ketonen) și Rogosin (Rain Tolk). Fiecare dintre ei, mai puțin Semenski, este purtătorul unui stigmat. Erik a ucis 73 de oameni incluzându-l și pe țaranul care le oferă găzduire, dar care ținea ascunse icoana Maicii Domnului, semn al închinării sale religiei invadatorului, Knut, tentat de a viola, a închis-o pe fiica acestuia într-o pivniță abandonând-o acolo, Musko manifestându-și homoerotismul față de Knut, de care s-a îndrăgostit, iar Rogosin și-a făcut datoria față de Stat și la vârsta de 10 ani și-a denunțat mama, aceasta fiind prima vrăjitoare arsă pe rug în satul său, fapt care sună pe potriva inițiativii celebrului pionier stalinist, Pavlik Moruzov, care și-a denunțat familia pentru a fi ascuns o palmă de mălai în loc s-o livreze Colectivei

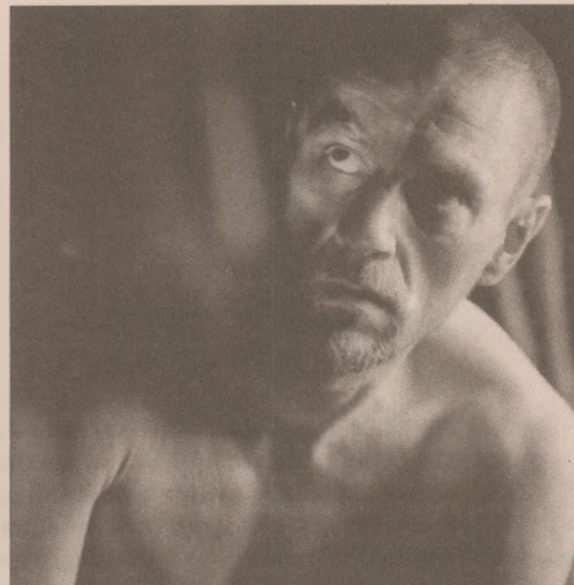
Sauna (2008); Regia: Antti-Jussi Annila; Cu: Ville Virtanen, Tommi Eronen; Gen: Istoric; Durata: 85 minute; Produs de: Bronson Club; Distribuitorul internațional: IFC Films.

Întâlnirea din mlaștini

și Partidului, familia fiind executată imediat. În mijlocul mlaștinii se află un sat pe locul unei foste sihăstrie din care călugării au dispărut, iar lângă acesta o saună inundată, un paralelipiped alb, neverosimil în pustia tristă a smârcului. Legenda spune că acolo îți poți spăla păcatele fără să ai nevoie de rugăciuni și mătânie. Cei cinci se află chiar în mijlocul mlaștinii, așa cum le confirmă și starostele satului, într-un limb, un teritoriu al nimănui, peste care domnește o prezență terifiantă care emană din saună înecată. În mod semnificativ, locuitorii satului sunt în număr de 73, câte victime are Erik pe conștiință, iar comunitatea nu mai are decât un singur copil, nimeni nu mai moare, dar nici nu se naște și nici nu trăiește. Suedezi obișnuiesc să-și spele atât nou născuții, cât și morții în Saună, o spălare rituală care echivalează cu spălarea păcatelor. Knut este bântuit de fata pe care a abandonat-o și care-i apare cu chipul desfigurat, așa cum o parte din locuitorii satului se automutilează sfărțându-și limba sau scoțându-și ochii pentru a păstra secretul. Spațiul în care se află nu este nicidecum un spațiu al unei experii blânde, ci unul al supliciului, unde păcatele sunt înfățișate în toată grozăvia lor și au puterea de a-l devora pe cel care le posedă. Cei cinci se află prinși într-o capcană mortală, iar regizorul se folosește de orice pretext pentru a lăsa reflecției celor cinci doar propria interioritate chestionată fără milă. Una din cheile filmului se află într-o poveste neterminată pe care o istorisește Semenski. Este vorba despre un arhitect care, în loc de aur, îi propune împăratului care i-a ordonat construcția unui palat un alt material, noroiul, mătza, care apare acolo unde, spune el, două lucruri se întâlnesc. Această mizerie este materialul de construcție al umanității așa cum apare ea în formula unei moralități liminare, pentru că identitatea acestor întrebări se află în magma demoniilor și subteranelor dostoevskiene și în complicațiile malade ale personajelor lui Strindberg. Erik Spore trăiește sub apăsarea crimelor făcute în război, însă sunt fapte mai cumplite decât crimele sale, fapte în care se amestecă lașitatea sau dragostea interzisă. Erik poartă ochelarii pe care fratele său i-a adus, iar faptul de a purta ochelari este perceput ca o mutilare. Nu întâmplător, pentru că privirea este una din teme principale ale filmului, acea prezență care emană din Saună îi silește pe cei aflați în preajmă să privească în ochi ceva care e atât de cumplit, de insuportabil, încât privirea nu-l poate duce. Rogosin își scrie testamentul cu propriul sânge, durerea celui care și-a ucis mama denunțând-o este de neînchipuit. Așa cum îi spune soția starostelui satului lui Erik, spre deosebire de ochelari, care reflectă lumina, întunericul o absoarbe. Termenii acestei încercări sunt unii religioși, icoanele rămase de la călugări și găsite

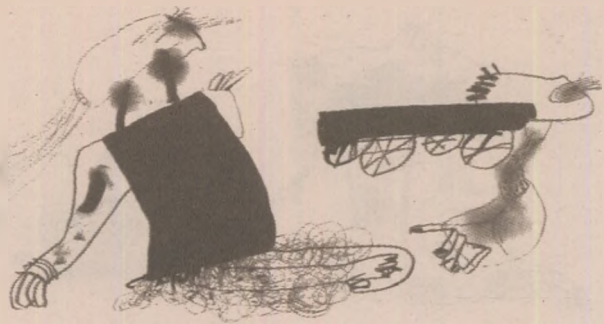


a r t e



de Erik sunt șterse, locul haloului de lumină care înconjoară capul sfinților a fost luat de întuneric, de ilizibilul neantului, întreg locul este impregnat de o sacralitate care vadește însă fațeta ei malefică, terifiantă. Scenariul religios al ispășirii păcatelor se reprojecțează asupra scenei istorice, frontiera este trasată pe harta pregătită de Knut și Musko cu sânge, iar geografia se face pe stratul de cadavre. Întrebările puse nu vizează soarta unor imperii, ci destinul fiecăruia, dincolo de circumstanțele politice. Semenski, care citește o dare de seamă a călugărilor aflați pe locurile blestemate, cedează teritoriul mlaștinii cu Saună cu tot Suediei, iar abia după ce Erik realizează deplin potențialul malefic al locului, după moartea lui Semenski, modifică tratatul și retrocedează mlaștina Rusiei. Obiectul litigiului se transformă într-un dar otrăvit, dar și într-o povară insuportabilă, capital de crimă și oroare, plasată de pe un umăr pe altul, nimeni nedorind să-și asume responsabilitatea. În romanul sau *Demonii*, Dostoievski privea adânc în abisul despre care Nietzsche spunea că la rândul lui ne privește atunci când ne uităm în el. Este sentimentul pe care regizorul îl creează, un microclimat maladiv, un loc al terorii care vine din adâncul fiecăruia dintre personaje care-și poartă infernul cu sine și pentru care nu există viitor, cum scrie cavalerul Erik pe bucata de piele de vițel pe care e redactat tratatul. Această viziune tulburătoare, terifiantă a abisului interior care se cascadează asemeni găurii negre care devorează chipul cavalerului Spore constituie climatul filmului. Ieșit în afara timpului, pe o scenă în care atât nașterea, cât și moartea au fost abolite, un loc care virtual reprezintă o ipostaza a infernului, toate întrebările, ca și răspunsurile sunt revelatoare, iar crima, oricare ar fi ea, își relevă adevăratul chip de groază infinită precum țipătul cavalerului Spore, un țipăt mai lung decât veacul, asemeni celui din tabloul lui Edvard Munch. Regizorul a anulat în cele din urmă toate taxonomiile care-i recomandau filmul, nu avem niciun film despre război, deși războiul constituie fundalul întâmplărilor, nici unul de acțiune, deși ea nu lipsește, nici horror-ul tradițional cu încarnări malefice, deși acest ingredient nu lipsește filmului cu vâna lui fantastică, ci o parabolă a crimei și pedepsei cu diferitele ei etaje inferioare către abis pentru că, dacă lipsește ceva în film, aceasta este speranța. ■





a r t e



Pavel Șușară
CRONICA PLASTICĂ

ACEST TEXT a fost scris cu prilejul celei de-a 50-a aniversări a sculptorului Maxim Dumitraș, pentru a prefața albumul pe care artistul îl pregătea ca un bilanț al deplinei sale maturități. Acum cartea a apărut, în excelente condiții grafice, sub auspiciile editurilor Charmides, din Bistrița, și Eikon, din Cluj Napoca, iar acest eveniment editorial ar merita el însuși un comentariu special. Până atunci, textul *Sculptura, de la natură la sens* rememorează semicentenarul artistului și semnalează apariția remarcabilului album cu același titlu. (P. Șușară)

I. Schița unui context

Cam cu trei decenii în urmă, atunci când tânărul Maxim Dumitraș, din Sângiorz Bai, proaspăt absolvent de liceu și împins abisal către lumea artei de o forță ale cărei resorturi nici el nu le știa prea bine, încerca să se conformeze acestei chemări irepresibile, arta românească și, implicit, sculptura, trăiau, fie și inconștient, dacă nu de-a dreptul o dramă, cel puțin o frustrare cu final imprevizibil. Cincinalul de miere cu regimul comunist și cu avangarda sa propagandistică se încheiase hotărât prin documentarea chinezo-coreeană a primului estetician al țării, magistral sintetizată în celebrele teze din iunie și în tot felul de alte reflexii și meditații de partid. Exuberanța din deceniul șapte, aceea care făcuse posibilă apariția grupului Sigma la Timișoara, dar și a unor individualități precum Horia Bernea, Paul Neagu, Andrei Cădere etc. se temperase drastic, determinând fie exilul propriu-zis al unora, fie pe cel interior, al altora. Cântarea României, sora mai mare a ceea ce astăzi se autointiulează, vag și emfatic, *artă contemporană*, se manifesta din ce în ce mai arogant, scopul insidios fiind acela de a dizloca profesionalismul și de a institui, în schimb, ideea că arta nu este o chestiune vocațională și elitistă, ci, pur și simplu, una democratică și opțională. Cum întoarcerea la proletcultismul anilor '50 nu mai era posibilă, din motive obiective, ca să le spunem așa, adică din pricina simplă că revoluțiile care au obosit pe câmpul de luptă își pierd și virulența romantică a ideologiei, fenomenul Cântarea României se regăsește și evoluează mai curând în cadrele unor filosofii revanșarde și compensatorii, de tipul *corectitudinii politice* americane, adică într-un anumit climat disolutiv și crepuscular, iar acest fapt subminează autoritatea

culturii înalte, dar nu reprezintă, totuși, o amenințare directă, ca altădată, chiar la viața artiștilor. Pericolul major este acum mai curând unul de ordin moral, iar conceptul care îl definește perfect este prostituția, și nu anihilarea.

Excentric, în sensul geografic al noțiunii, adică departe de centrul în care evenimentele sînt trăite nemijlocit, dar și în afara oricăror structuri care implică obligații directe și responsabilități scadente, tînăr și neînregimentat nici măcar prin exigențe didactice, Maxim Dumitraș trăiește totul, adică deopotrivă climatul imediat și aspirația interioară, ca pe o strictă experiență individuală. Marginalitatea lui implică, pînă la un punct, riscul de a nu-și putea determina corect resursele, dar, pe de altă parte, ea constituie și o importantă formă de protecție în fața unei tot mai mari avalanșe de conformism și de ipocrizie.

În acest context, ambiguu, contradictoriu, în care lupta, deși nedeclarată, dintre profesionalismul legitim și tezismul oficial este tot mai evidentă, Maxim Dumitraș începe o carieră artistică, în primul rînd ca sculptor, dar și ca pictor și ca grafician, care abia acum, după trei decenii, poate fi evaluată cît de cît coerent.

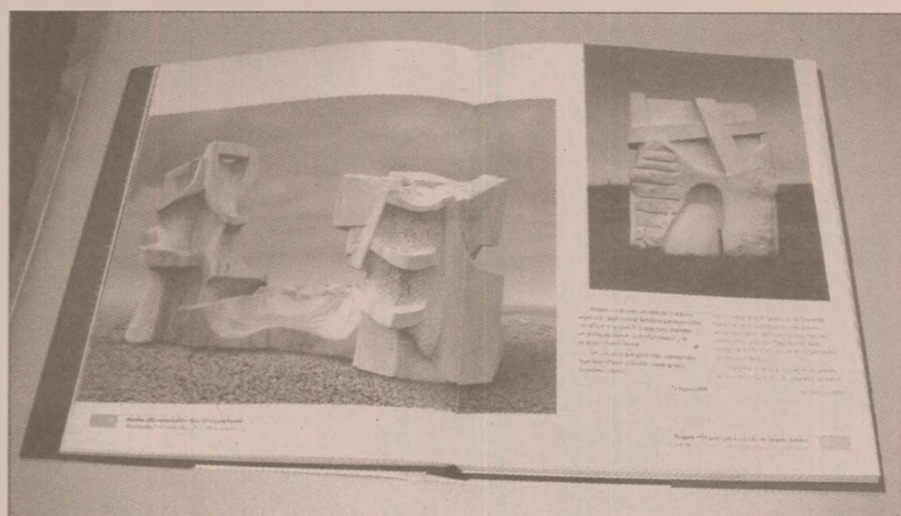
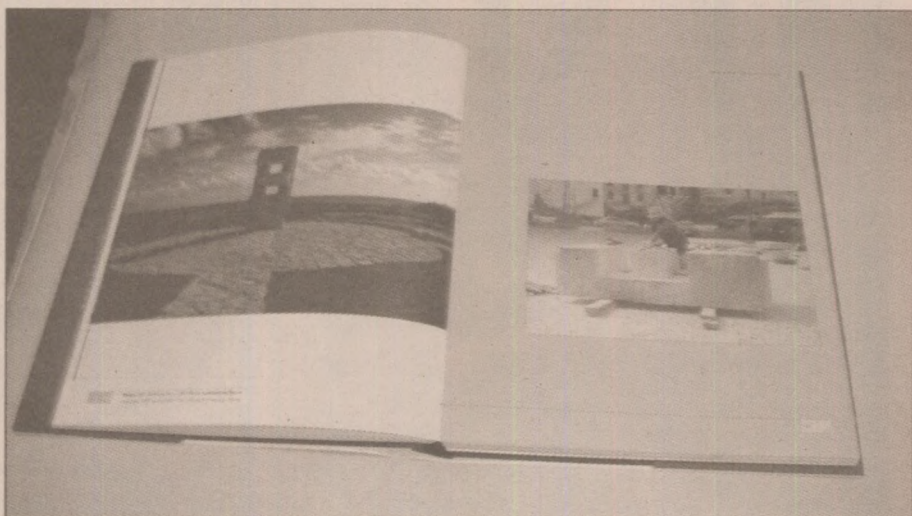
II. Memorie și cultură

În mod neobișnuit, dar deloc surprinzător, drumul spre artă al lui Maxim Dumitraș are un sens invers decît cel obișnuit, acela în care opțiunea artistică determină însușirea și aprofundarea tehnicilor specifice, instrucția avînd, din acest punct de vedere, un traseu previzibil. Dimpotrivă, și acest fapt se datorează esențial legăturilor sale organice cu lumea tradițională, el pornește de la exploatarea directă a tehnicilor străvechi pe care stereotipul vieții rurale a reușit, nu numai să le conserve, ci și să le țină în funcție, pînă astăzi. Dar cum tehnicile sînt, deopotrivă, modalități de percepție și de conștientizare a materialelor și acte de luarea în posesie a acestora, iar nu abstracțiuni, simultan cu însușirea acestor tehnici, Maxim Dumitraș și-a apropiat și o lungă listă de materiale. O listă care s-a îmbogățit și s-a diversificat în timp, pînă cînd ideea de creație a ajuns să acopere, în aceeași măsură, nu doar materialul ca substanță, ci și ca formă latentă. Adîncind această analiză, este obligatorie semnalarea unui alt aspect, esențial în ceea ce privește lectura unui demers artistic, și anume acela că materialele și tehnicile specifice sînt inseparabile de un anumit tip

de înțelegere a mediului și de o anumită dinamică a gîndirii. Dar dacă gîndirea plastică a unui artist este determinată, în mod curent, de lucrul direct și efectiv cu materialul, în cazul lui Dumitraș ea precede, într-un anumit sens, experiența nemijlocită fiind, cumva, un dat constitutiv al însuși mediului din care el provine. Astfel, proiecția mentală asupra tehnicii și a materialului este mai curînd un fapt aprioric decît consecința firească a unui exercițiu consumat, ceea ce vrea să spună că viziunea artistică a sculptorului nu este aîft o construcție culturală obișnuită, cît un mandat pe care l-a preluat de la succesivele generații de meșteri circumstanțiali și anonimi. Ceea ce adaugă, însă, artistul acestei memorii ample și profunde este, pe de o parte, forma ca atare, în sine, deposedată de orice funcție previzibilă sau presupusă și, pe de altă parte, conștiința de sine a formei, asumarea ei ca act pur al gîndirii și al sensibilității. Cu alte cuvinte, Maxim Dumitraș adaugă semnificație, sens și mesaj unor materiale, tehnici și, pînă la un punct, forme arhaice, pe măsură ce le golește iremediabil de utilitatea care, inițial, le-a făcut posibilă, le-a generat și le-a perpetuat în sistemul lor de referință. Traseul pe care evoluează sculptorul, și care îl individualizează net față de ceea ce se întîmplă în mod curent în lumea artei, privește conexiunea directă a memoriei active cu spațiul simbolic al culturii și nu acela, cu sens invers, care activează memoria pornind de la însușirea codurilor culturale. Chiar dacă, la prima vedere, acest aspect nu pare unul foarte important, pentru definirea tipului de artist care este Maxim Dumitraș, dar și pentru determinarea sensului în care evoluează gîndirea lui artistică, el este esențial. Fără stabilirea acestui lucru, accesul la metabolismul subtil al sculpturii sale și, în general, a întregii acțiuni artistice ar fi, dacă nu imposibilă, oricum inadecvată.

III. Materie brută și material compozit

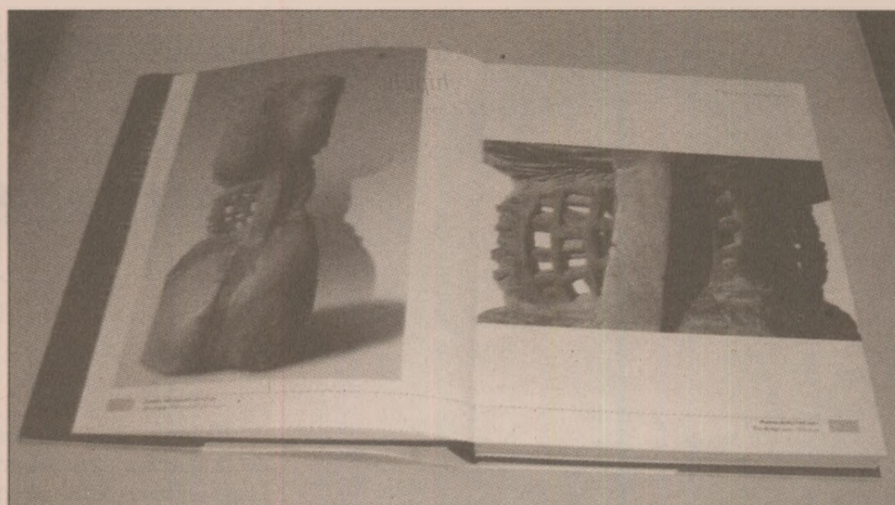
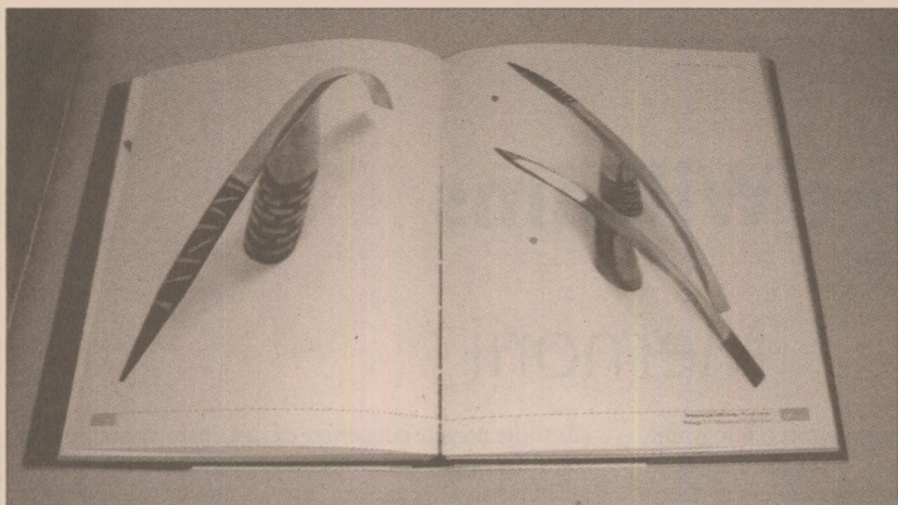
Insistența asupra materialelor și a tehnicilor nu le privește, însă, pe acestea doar ca realități în sine, ci ea încearcă să identifice și să pună în valoare forma simbolică și expresivitatea ei plastică, pentru că anumite premise materiale impun sensuri specifice și generează limbaje și coduri proprii. Și tocmai din această pricină, în sculptura lui Maxim Dumitraș există o relație perfectă între diversitatea formală și continua improspătare a mesajelor, pe de o parte, și plaja de materiale și de





a r t e

4 iul



tehnici pe care el o folosește, pe de cealaltă. În această perspectivă, materialele folosite de la începutul carierei sale și pînă astăzi sînt lemnul și piatra, iar tehnicile sînt cele specifice, *de eliminare*, cu alte cuvinte, cioplirea, dar și asamblarea care, privită din punctul de vedere al dinamicii formei, este una *de adăugare*. Nefiind un sculptor figurativ, fapt care dovedește încă o dată că el se plasează instinctiv într-o filosofie generală și o modalitate de înțelegere a formei de tip tradițional și de factură răsăriteană, modelajul, prin excelență o tehnică *a adăugării* și legată profund de preocuparea pentru figurativ, este folosit cu totul sporadic și niciodată pentru a obține forme consacrate și efecte previzibile. Alături de piatră și de lemn, un alt material imemorial, împreună cu tehnica lui ireductibilă, se regăsește semnificativ în sculptura lui Maxim Dumitraș, anume împletitura din nuiele, uneori nudă, alteori lipită cu pămînt. Toate aceste materiale, împreună cu tehnicile specifice, atît prin statutul lor obiectiv, prin natura lor elementară, cît și prin funcția lor practică, sînt materii brute, esențe constitutive ale lumii tangibile și, în esență, ele nu sînt disponibile pentru discursuri cochete și efecte ornamentale. Ele determină structuri, volume și tactilități, definesc spațiul și încorporează o sensibilitate frustă, însă refuză autonomizarea suprafețelor ca prezență în sine, bidimensională și opacă.

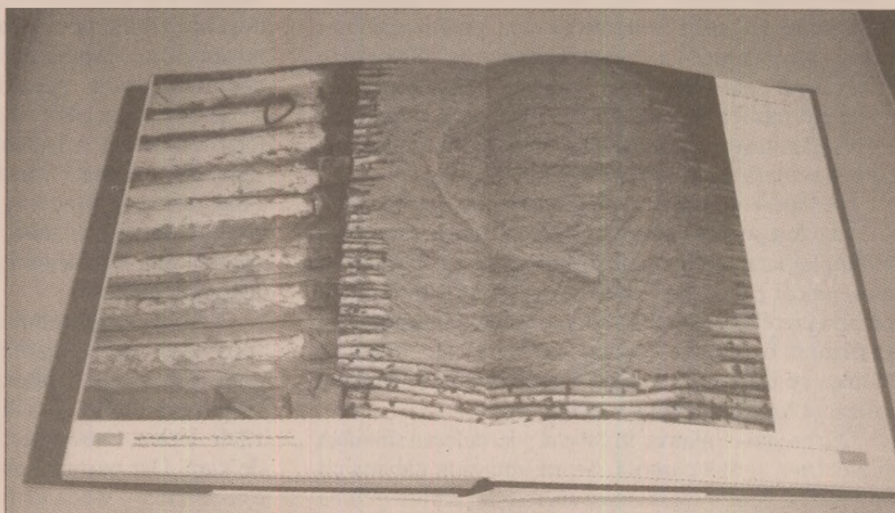
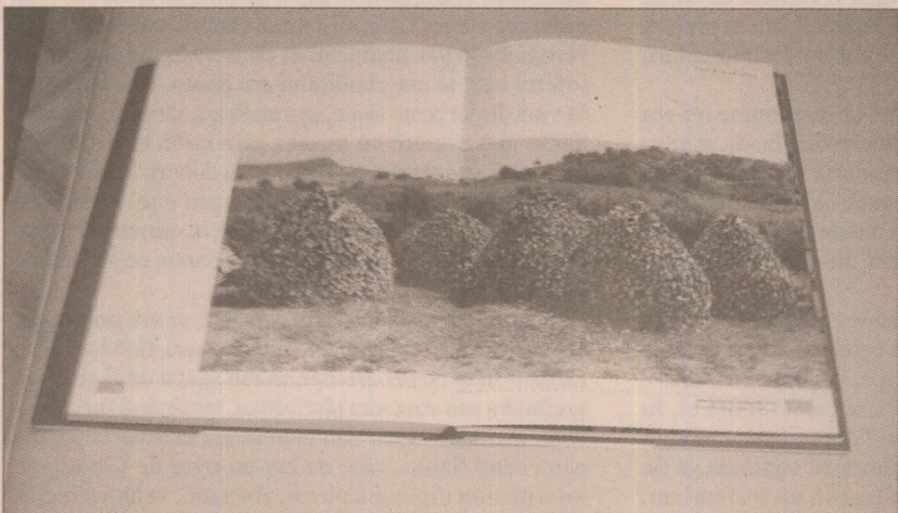
Sub impactul noilor experiențe din spațiul artelor, mijlocite, în special, de tehnologiile noi, și în cadrul unei lecturi postmoderne a realului și, în particular, a expresiei în raport cu acesta, sculptorul și-a extins semnificativ interesul pentru materiale și tehnici, pe de o parte resemnificînd zona tradițională, pe de alta recurgînd la materiale compozite, de factură pur tehnologică. În prima categorie se înscriu deopotrivă materialele brute, organice, cum ar fi pămîntul, vegetația, camea, lîna etc. și materialele *second hand*, de-a gata, de pildă jucăriile din ceramică smălțuită și arsă de prin bîlciurile tradiționale, iar în cea de-a doua categorie intră metalul cu tehnicile lui de asamblare și sudare, în principiu, *de adăugare*, dar și materiale compozite, rășini polimerice, coloranți diverși, precum și tehnici de finisare extrem de elaborate, duse pînă la limita calofiliei.

Această mică istorie a interesului pentru materiale și tehnici diverse nu este, nici pe departe, una închisă, relevantă doar la nivel de inventar, ci este chiar o istorie a formelor și, prin extensie, una a operei, pentru că dinamica acesteia este chiar dinamica gîndirii plastice a lui Maxim Dumitraș și a întregii sale filosofii a creației. Drumul de la *natură la cultură* și de la *tradiție la tehnologie* este conținut aici cu o maximă rigoare și cu o remarcabilă acuratețe.

IV. Gravitația și Zborul sau de la Pămînt la Cer

Lasînd la o parte toate celelalte preocupări artistice ale sale și analizînd exclusiv preocuparea pentru tridimensional, o observație care se impune de la sine este aceea că Maxim Dumitraș nu este exclusiv sculptor, în sensul consacrat al cuvîntului. Manualitatea sa ieșită din comun și efervescenta gîndirii pe marginea formei fac din el un constructor, în ceea ce privește execuția, și un arhitect, în ceea ce privește concepția. Formele sale au, în permanență, o dublă funcțiune: una privește obiectul în sine, cu datele sale proprii de expresie și de comunicare, iar cealaltă plasează totul într-un spațiu al comentariului, al reflexivității și al autoreflexivității. Creînd forme noi, sculptorul adaugă realului modalități de agregare pe care acesta nu le-a generat singur, dar, în același timp, el reflectează chiar asupra mecanismului de instituire a lumii, propune o variantă scurtă a drumului de la amorf la structură, de la inert la dinamic, de la indiferent la semnificativ, de la materie la spirit, de la Pămînt la Cer. Acest traseu ascensional, care purifică permanent discursul, care elimină materia pînă la limita suportabilității și care dă prevalență aerului și luminii în disputa lor cu plinul și cu opacitatea este, în afara oricărui dubiu, unul de factură mistico-inițiativă. Într-o logică a formelor și a expresiilor, și nu într-una a cronologiei, Maxim Dumitraș pomește de la pămînt, de la piatră, de la lemn, trece prin apă și prin foc, se afundă în perisabilitatea cărnii și a vegetalului, traversează efemerul prin experiența *urmei*,

sanționează precaritatea și inconsistența lucrului gata făcut care, oricînd, poate fi înglobat într-o structură mai mare și supus unui nou metabolism care-i anulează nu doar identitatea, ci și existența, pentru ca, finalmente, expresia pură a luminii și a aerului, a Cerului, într-o accepțiune mai largă, să împlinească nu doar un circuit al gîndirii, ci și un destin al materiei. Citită în această cheie, sculptura lui Maxim Dumitraș, iar prin *sculptură* trebuie înțelese și instalațiile lui, performance-urile care implică materialele și formele sculpturii, episoadele de *land art* etc., oferă toate caracteristicile unui artist oriental, care refuză anecdota și figurativul pentru a surprinde și comunica energiile subtile ale materiei, forma ca interioritate, ca eveniment spiritual și creația însăși ca formă de cunoaștere și de contopire cu transcendența. Asemenea lui Paciurea și, mai ales, lui Brâncuși, Dumitraș evadează din istoria occidentală a sculpturii, din istoria ei clasico-renascentistă, și fuge în protoistorie, în substrat, în Vechiul Testament, în nonfigurativ și în combustia interioară, nondiscursivă, a creației, în atemporal și în iluzia veșniciei. Cu alte cuvinte, coborînd tot mai adînc în *preistorie*, sculptorul se trezește direct în *postistorie*. Modernitatea lui se varsă în postmodernitate, timpii diferiți se aglutinează organic, verticala se răstoarnă și devine orizontală, diacronia se preschimbă în sincronie și succesiunea în simultaneitate. Suprafața obiectelor recente capătă strălucire și volubilitate proprie, lemnul se transformă în bronz, este împodobit cu materiale compozite și exuberante, munții se văd prin golul cercurilor imponderabile, păsările zboară asemenea acelora din apocrifele cu minunile copilului Iisus, spațiul mioritic blagian devine melc strălucitor și calofil, iar Sângiorz Băi, în aceeași logică a postmodernității, devine, din periferie comunisto-balnearo-sindicală unul dintre posibilele centre ale culturii și artei contemporane, în sens larg, unde tradiția și ultimele tehnologii au fuzionat fără traume și fără nicio revoltă. Nu întîmplător, toate aceste realități pot fi văzute pe viu în Muzeul de Artă Comparată din Sângiorz Băi, o capodoperă indiscutabilă a lui Maxim Dumitraș, dar și a întregii culturi românești de astăzi. ■





m e r i d i a n e



SPRE SFÂRȘITUL primăverii anului 1947, după ce bunicul s-a întors la reședința lui uzuală din Hotelul „Gayoso” din Memphis, am plecat cu mașina la New York, unde se desfășurau pregătirile pentru montarea piesei *Un tramvai numit Dorință*.

La New York, am reluat legătura cu Santo, dar de astă dată episodul nostru a fost scurt. Am văzut producția realizată de Elia Kazan cu piesa lui Arthur Miller, *Toți fiii mei*, și am fost atât de impresionat de regia prin care a pus în valoare mesajul acestei drame și de vitalitatea pe care a reușit să o infuzeze piesei, încât le-am implorat pe Audrey Wood și pe Irene Selznick să facă tot ce le stă în putință pentru a-l convinge să-mi regizeze *Tramvaiul*. Soția lui, Molly Day Thacher Kazan, o veche prietenă a mea, a fost cea care a citit mai întâi piesa. El s-a împotrivit propunerii de a prelua producția respectivă, dar până la urmă Molly a avut câștig de cauză și s-a semnat un contract.

Odată pusă la punct această importantă realizare, Santo și cu mine am plecat la Cape Cod. Am închiriat un bungalow cu acoperiș de șindrilă, direct pe malul apei, undeva între North Truro și Provincetown. (L-am botezat „Rancho Santo” și am instalat în fața clădirii o firmă care purta această denumire.) Curând casa s-a umplut de musafiri: Margo Jones și inseparabila ei acolită, Joanna Albus, au venit să împartă cu noi rustica locuință. De fiecare parte a încăperii principale aveam priciuri duble: doamnele au ocupat unul dintre ele, iar Santo și cu mine pe celălalt; și se consuma din plin băutura tare. Eu nu eram pe atunci un mare băutor, dar Margo („Tornada din Texas”) se dovedea la fel de amatoare ca și Santo. Era prea devreme ca să ne putem scâlda în ocean, apa era rece ca gheața. Continuam să lucrez la *Un tramvai numit Dorință* și acolo, în cabana aceea, am conceput replica finală a lui Blanche, care, mai târziu avea să devină oarecum istorică: „Întotdeauna am depins de bunăvoința unor oameni străini”.

De fapt, e un adevăr, și eu am depins întotdeauna și nu am fost prea dezamăgit. Aș spune că unele cunoștințe întâmplătoare sau oameni străini au fost mai buni cu mine decât prietenii – ceea ce nu mă prezintă într-o lumină prea favorabilă. Să fii cunoscut nu înseamnă și să fii iubit. În cel mai bun caz, înseamnă să fii tolerat și, în ceea ce-i privește pe criticii dramatice, aș spune că toleranța lor a cam ajuns la limită.

Din nu știu ce motive, în cabană s-au defectat simultan și electrica și apa curentă. Seara luminam cabana cu lumânări și pentru satisfacerea chemărilor naturii trebuia să recurgem la tufișuri.

Avanpremieră editorială

Tennessee Williams

Memorii

Ei bine, în aceste condiții am primit o telegramă de la Kazan, care mă informa că îmi expediază la Cape un tânăr actor pe care-l consideră talentat; dorea să-l pun să-mi citească rolul lui Stanley. Am așteptat două sau trei zile, dar tânărul actor, care se numea Marlon Brando, nu s-a arătat. Renunșasem să-l mai aștept când, într-o seară, mi-a picat, însoțit de o fată tânără care în limbajul de azi s-ar numi pipiță. A întrebat de ce nu ard luminile și i s-a explicat că s-a defectat electrica. A reparat-o cât ai zice pește – cred că n-a făcut altceva decât să introducă o monedă în contor. După care a descoperit beleașa cu apa și a reparat și țevile.

Era, cred, cel mai frumos tânăr pe care-l văzusem vreodată, cu una sau două excepții, dar niciodată nu m-am cuplat cu actori, așa-i unul dintre principiile mele morale și, oricum, Brando nu era genul care să obțină un rol pe calea asta.

După ce a reparat lumina și apa în rancho-ul nostru, s-a așezat într-un colț și a început să citească cu glas tare rolul lui Stanley. Eu îi dădeam replicile. După mai puțin de zece minute, Margo Jones a sărit de pe scaun și a scos un urlet de „Tornadă de Texas”:

– Faceți-mi imediat legătura la telefon cu Kazan! Asta-i audiția cea mai formidabilă la care am asistat vreodată – în Texas sau oriunde!

S-ar putea ca Brando să fi zâmbit ușor, dar n-a dat nici un semn de exaltare, spre deosebire de noi ceilalți.

Stanley Kowalski a fost cel mai important rol jucat vreodată de Brando pe scenă, restul rolurilor fiind interpretate pe ecran. Și e păcat, pentru că Brando are pe scenă o carismă care, în ce privește magnetismul radios, nu poate fi comparată decât cu cea a Laurettei Taylor.

În seara aceea am luat cina acasă și am citit poezie. Vreau să spun că eu am citit niște versuri. Pe urmă ne-am dus la culcare. Nu exista un pat pentru Brando, așa încât s-a înfășurat într-o pătură și s-a ghemuit pe podea.

Nu știu din ce motiv, Brando era întotdeauna timid în fața mea. A doua zi dimineața mi-a cerut să fac o plimbare pe plajă cu el; am făcut-o – în tăcere. Apoi ne-am întors acasă – în tăcere. Din moment ce rolul lui Kowalski a fost repartizat, trebuia să găsim o Blanche. Am fost chemat din nou la New York să asist la o audiție cu Margaret Sullivan pentru rolul respectiv. Nu mi s-a părut potrivită, nu reușeam să o văd altfel decât cu o rachetă de tenis în mână or, mă îndoiesc că Blanche a jucat vreodată tenis. A dat o a doua audiție. Margaret Sullivan era o persoană agreabilă, o actriță lipsită de orgolii. Am ascultat-o încă o dată și racheta de tenis, deși invizibilă, era palpabil prezentă. Irene a preluat misiunea de a-i spune că îi eram profund recunoscători, dar nu mergea în spectacol.

Pe urmă am auzit că o actriță al cărei nume mi-era total necunoscut, o doamnă numită Jessica Tandy, stârnea senzație pe Coasta într-o piesă scurtă scrisă de mine, *Portretul unei Madone*. S-a luat hotărârea ca Irene, Audrey, Santo și cu mine să plecăm pe Coasta să vedem spectacolul. Din primul moment mi-am dat seama că Jessica e Blanche.

Cum cele două roluri importante erau acoperite, i-am spus lui Kazan să distribuie în celelalte roluri pe cine dorește el, și m-am întors la Cape, la „Rancho Santo”. Acum era destul de cald ca să se poată înota și, în zilele acelea, Cape putea fi considerat un plăcut refugiu de vară. Dar purtarea prietenului meu continua să fie excentrică – dacă ar fi să folosesc un eufemism. Margo și Joanna locuiau încă la noi și era nevoie de

eforturile noastre concertate ca să-l ținem, oarecum, sub control. Eu, unul, mă obișnuisem cu temperamentul lui vulcanic și, în acea vară, mi-am împărțit timpul între lucrul la mașina de scris dimineața și dunele însoțite de dincolo de Provincetown, după-amiaza.

La Provincetown au început să apară câțiva oameni interesați. Textierul John la Touche, cel ce scrisese *Cabana din cer* și textele altor cântece, venise însoțit de un tânăr care avea să fie partenerul meu cel mai apropiat și cel mai longeviv, un tânăr originar din Sicilia, pe care-l chema Frank Merlo.

Frank era puțin mai scund decât mine, dar modelat de Praxitele. Avea ochi câprui enormi și o față cabalină, ceea ce i-a atras mai târziu porecla „Căluțul”.

La Touche traversa o criză nervoasă, legată, cred, de mama lui, și a plecat brusc, lăsându-l pe Frank Merlo la Cape.

Prima noastră întâlnire a avut un caracter teatral.

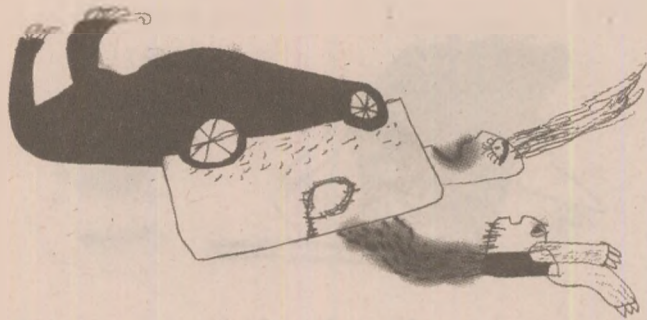
Santo și cu mine ne dusesem la un club de noapte din Provincetown, numit „Atlantic House”. Animatoarea de acolo era Stella Brooks, una dintre primele interprete de jaz, care mi-era foarte dragă, lucru enervant pentru Santo. În timp ce Stella cânta, Santo i-a strigat câteva injurături obscene, după care a șters-o, el știe unde. Când Stella și-a terminat programul, am ieșit afară, pe terasă. După câteva momente a apărut și Frank Merlo, singur, și a fumat o țigară, sprijinindu-se de stâlpul balustradei. Purta blugi și eu l-am fixat și l-am tot fixat. Privirea mea continuă și intensă a început, probabil, să-l frigă, pentru că, după un timp, s-a întors spre mine și mi-a zâmbit. Nu mai știu ce i-am spus, dar după câteva minute se găsea în Pontiacul meu decapotabil, și ne îndreptam împreună spre dune.

Nu doresc să încarc aceste memorii cu erotica mea homofilă, dar vă spun numai că în seara aceea am trăit o oră fantastică printre dune, deși n-am considerat niciodată nisipul ca o suprafață ideală sau măcar dezirabilă pentru venerarea unui mic zeu. În orice caz, micul zeu a fost tratat cu asemenea devoțiune, încât cred că încă mai zâmbește.

După ce l-am lăsat pe Franckie la locuința lui, am parcat mașina la „Atlantic House” și am hoinărit, visător, prin oras. Și în timp ce eu hoinăream prin ceața deasă din Provincetown, Santo mi-a luat mașina. S-a dus întâi la Stella Brooks, convins că m-a ademenit în bârlogul ei. Biata Stella mă cunoștea prea bine pentru așa ceva. Santo i-a ars o labă peste ochi și i-a întors casa pe dos.

Eu m-am dus la „Atlantic House” și văzând că Pontiacul meu dispăruse, am pornit spre casă pe jos. Înaintam, sleit de oboseală, pe o pantă foarte povârniță, spre North Truro, când în capul dealului au apărut farurile orbitoare ale unei mașini care se clătina beată și aluneca vertiginos în jos. Instinctul de conservare mi-a șoptit că șoferul beat al automobilului era Santo. Mașina părea să vină direct peste mine, așa încât am sărit într-o parte. Santo m-a urmărit cu mașina prin iarba mocirloasă a câmpului, cu intenția vădită de a mă doborî. N-am rămas locului să reflectez paranoic asupra unei asemenea posibilități, ci mi-am luat picioarele la spinare alergând prin mlaștini. Și în urma mea alerga Santo, pe jos, urlând injurături în engleză și spaniolă.

Am reușit să ajung la ocean fără să mă prindă din urmă, pentru că era o noapte întunecoasă, fără lună. Am zărit un stâlp de debarcader, m-am agățat de el și m-am scufundat sub structura platformei, rămânând suspendat chiar la nivelul apei. Am încremenit în această poziție până când Santo, care nu era un ogar de vânatoare, mi-a pierdut urma și a plecat, zbierând, în altă direcție. După aceea, ud și înghețat, m-am cățarat pe stâlp, și am



m e r i d i a n e

Fals roman polițist

Romanul lui Pablo Tusset, *În numele porcului*, recent tradus în colecția „Raftul Denisei”, semnaleză un fenomen interesant care se petrece în zona romanului polițist, gen preferat de marele public și care a trecut prin transformări spectaculoase în ultimul sfert de secol, de la Umberto Eco și al său *Numele trandafirului*: eșafodaj cu mai multe paliere, proces de intelectualizare sau parodiere, experimente intertextuale, mize multiple (filosofice ori politice, istorice sau esoterice etc.), substanță culturală tot mai consistentă și solidă.

În numele porcului are ca pretext investigarea unei crime odioase dintr-un abator ce se află într-o zonă de munte: o femeie este ucisă respectând tot tipicul sacrificării unui porc, operație urmată de tranșarea atentă a întregului în părți cerute de măcelării. Aranjamentul final ce produce oroare privitorului se compune din ochi, nas, gușă, mâini și vulva având aspectul unor buze verticale. Iar apogeul ironic al ororii îl constituie biletul care confirmă impresia unei deghizări sinistre cu textul „În numele porcului”.

Comisarul Pujol se ocupă de acest ultim caz, înaintea pensionării. Prima linie epică are ca subiect ancheta poliției, piste pe care le urmează, ideile care îi vin pentru a descoperi pe criminal și motivația actului său. Comisarul apelează la un psiholog, prilej de a comenta semnificațiile porcului în diferite zone și perioade culturale, exploatează tentativa unui scriitor de a se documenta pentru un roman pe care i-l inspiră chiar acest caz. Sugestiile au drept contrapunct informațiile oferite de membrii echipei de la Brigada Omucideri.

A doua linie epică a cărții o formează aventura unui alt polițist, Tomas, prescurtat ca T., plecat la New York pentru o bursă ce ține de schimburile dintre poliții, discipol și un soi de fiu adoptiv al comisarului Pujol. T. descoperă un oraș complet neobișnuit ca geografie și ritm al vieții de zi ori de noapte, trăiește o poveste de iubire cu Suzana Ortega, de care-l separă aproape douăzeci de ani, își poartă cu el traumele despre care se confesează ironic și precaut.

T. acceptă misiunea de polițist sub acoperire și ajunge în satul Horlă, unde trăiesc toți cei suspectați că ar fi putut comite crima de la abator. Ajunge astfel din trepidăția marelui oraș într-un loc izolat, își asumă o identitate misterioasă, reușind să se integreze extrem de repede într-un tip de colectivitate ce nu admite intruziunea și își apără secretele și membrii, toți înrudiți între ei și solidari în momentele fundamentale. Și totuși, T. devenit P. reușește să se infiltreze și să fie acceptat, aici trăiește cea mai intensă luptă cu sine.

Autorul a alternat planurile în care evoluează cei doi, comisarul și discipolul său, printr-o tehnică a contrapunctului. Pujol duce două vieți distincte: cea de comisar aflat la sfârșitul carierei și cea de bărbat care înțelege că are parte de o căsnicie fericită. Trăiește împăcat cu nevasta, cu sine și cu lumea. Polițistul cel tânăr își ascunde personalitatea scindată, iar cele trei episoade ale răbufnirii violente dispar din memorie.

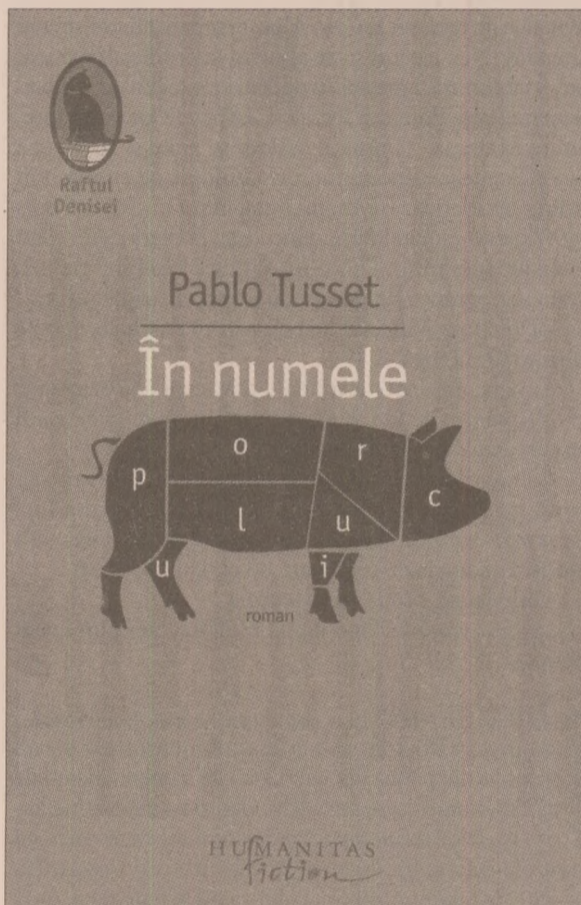
Pe parcursul romanului persistă impresia de pseudopolicier: comisarul fructifică tot ce i se oferă ca explicație (psihanaliza, simboluri, prozodie) și îl identifică pe ucigaș mult prea devreme, iar periplusul lui Tomas prin New York este presărat cu multe indicii ale unei dedublări periculoase, finalul se încheie cu triumful răului prin alianța între doi ucigași psihopați, prin dispariția eroului într-un accident stupid. Așa că polițierul se dovedește doar pretextul, schema sau aparența altui roman mult mai interesant.

Regal intertextual

În numele porcului rezistă nu atât prin povestea ce încalcă flagrant regulile unui polițier, ci mai ales prin personaje. Cele două personaje principale se află fiecare pe un prag între două faze mari ale existenței: Pujol – între viața activă de comisar și răsăturile unui june pensionar, Tomas – între tinerețea lasată în urmă și o maturitate prea puțin încântătoare. Așadar un roman al vârstelor și al punctelor critice ale vieții de bărbat, ale psihologiilor diferite.

În partea sa profundă, romanul se poate citi ca meditație privind rostul existenței. Și aici personajele se deosebesc

Deliciile unei prefăcătorii



Pablo Tusset, *În numele porcului*, traducere din spaniolă și note de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas fiction, București, 2009, colecția „Raftul Denisei”, 304 pagini

radical: Pujol și-a parcurs ciclul vieții sociale active, are însă o disponibilitate deosebită pentru schimbare. Curios și receptiv față de tot ce-i nou, atent la muzică și la oameni, ironic și autoironic, comisarul constată că lumea arată cu totul altfel decât credea el, dar în locul unui moralist, se ivește un spirit dornic să experimenteze noutățile – muzică, mașini, costume.

În schimb, Tomas nu-și găsește locul și rostul nicăieri. A avut o copilărie îngrozitoare, de care nici nu pare dornic să vorbească, privește orașul în care a ajuns ca spectator, ascunde în mod evident multe față de ceilalți și față de sine. Este simptomatic și faptul că numele i se reduce mereu la o inițială, încercând să dezvăluie cât mai puțin despre sine. Și reușește pentru că rămâne în afara oricărei bănuieli, nimeni nu intuiește nimic. Singurul care l-ar putea bănuii, descoperi și salva iese el însuși din joc prin intervenția Hazardului.

Mai multe referințe literare și cinematografice presărate pe tot parcursul cărții probează cunoașterea serioasă a măștrilor mai multor genuri – polițier, horror, fantastic. Astfel, *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*, *Fight Club*, *Un copil pentru Rosemary*, fac trimitere clară la tema dublului malefic. În satul Horlă, unul dintre străini împământeniți aici susține că acesta ar fi locul care a generat proza fantastică *Horlă* a lui Maupassant, ca și nebunia scriitorului francez.

Alte referințe explicite lipsesc, dar se pot ghici ușor. Poezia ermetică din textul căreia comisarul descifrează identitatea ucigașului trimite deopotrivă la cântecelul folosit ca schemă epică de Agata Christie în *Zece negri mititei* și la o celebră narațiune a lui Karel Capek, *Poetul*, din volumul *Povestiri dintr-un buzunar*. Nu cred că i-a rămas necunoscută lui Pablo Tusset nici proza lui Stephen King, *Fereastra secretă*, beneficiind de o ecranizare care l-a avut ca actor pe Johnny Depp.

Se poate citi romanul ca o reflecție asupra Hazardului, impecabil demonstrată epic și explicit formulată: „Între Haos și Cosmos, între Eros și Thanatos, între Satana și Iahve domnește un stăpân și mai puternic: Arbitrul care alege sfârșitul fiecărei lupte dintre zeii minori. Știi cum îl cheamă chiar în mai multe limbi, că ți-ai dat osteneala să cauți în dicționare. Se numește Azzardo în italiană, Zuffal în germană, Hazzard în engleză, Zahar în arabă: precum floarea de pe o față a zarului, o floare sinistru care-l scotea din joc pe cel care o nimerea.”

Un simbol și două tablouri

Romanul are dublă raportare la tradiția creștină, prin titlu și prin principiile de construcție narativă. Titlul reia formula prezentă pe biletul lăsat de ucigaș: În numele porcului. Chiar din primele capitole, psihiatrul poliției îl decriptează asociind religie și pictură, lingvistică și simbologie: o formulă „înțoarsă” a celei care încheie rugăciunea („În numele Tatălui, al Fiului și al Sfântului Duh”), echivalarea între porc și diavol, prezentă în mentalul colectiv, bazată pe corelarea porcului cu ignoranța și păcatul, cu desfrâul și murdăria.

În mai multe puncte-cheie ale romanului se strecoară detalii care formează o veritabilă rețea simbolică, reconstituind semnificațiile și valoarea porcului în diferite culturi, de la cea iudaică și creștină la cea musulmană, de la Antichitatea romană la medievalitate, de la hrană la sacrificiu, de la expresiile pitorești la imagistică sau la detaliile de anatomie și de inteligență care dovedesc cea mai mare apropiere de om. Savuroase și surprinzătoare, informațiile oferite produc dublă asociere a porcului, cu diavolul și cu ființa umană.

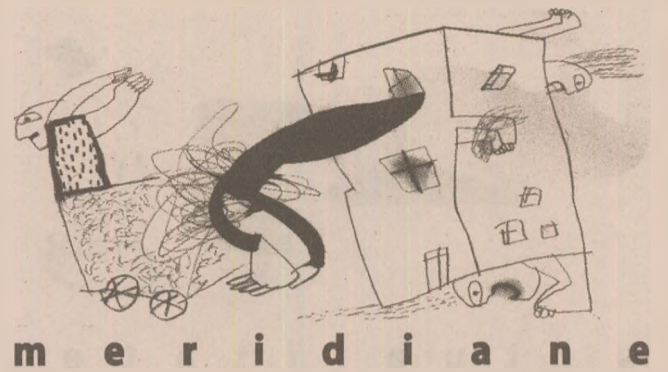
Principiile de arhitectură epică aduc cea mai interesantă însolitare. Tabloul lui Giovanni Bellini, *Madona în fața unui peisaj* apare ca leitmotiv suav, *Grădina deliciilor* de Bosch se regăsește și în organizarea narativă, nu doar în cele două comentarii substanțiale, de la început și de la sfârșit, lămurind miza aproape metafizică a romanului. Primul comentariu îl face psihiatrul Puertolas, cel deal doilea îi aparține scriitorului Quique Aribau care îl rememorează în Epilog, ca o confirmare intuitivă că a asistat la împlinirea celor „narate” în celebrul tablou.

Descrierea are valoarea unei *mise en abyme*: „Panoul cu Paradisul se află în stânga, în centru e Pământul, iar Infernul e plasat în dreapta. Această așezare de la stânga la dreapta, așa cum se citesc cărțile sau se privesc benzile desenate, istorisește o poveste, povestea unei căderi. La începutul poveștii, omul se găsește în Paradis, acolo păcătuiește mâncând din pomul interzis și e pedepsit, alungat pe pământ; iar de acolo, la capătul unui parcurs infam, omul cade în Infern. Asta e ordinea de lectură așa cum a stabilit-o autorul. Iar la sfârșitul sfârșitului, în colțul cel mai depărtat și întunecat, omul semnează un pact cu porcul îmbrăcat în călugăriță.”

Așadar, *În numele porcului* ascunde sub aparența de polițier o ficțiune serioasă despre căderea omului, despre discreția și fragilitatea Binelui, despre imposibilitatea de a separa, de a identifica și de a pedepsi Răul. Romanul cuprinde și o invitație subtilă de revizitare a lui Bosch printr-o o lectură a narațiunii încifrate în *Grădina deliciilor*. Ca replică la codul pictural de care a uzat autorul, coperta realizată de Angela Rotaru este extrem de reușită: porcul negru tranșat în bucăți, pe fundal roșu având în relief un set de cuțite repetat pe trei rânduri.

Coperta învește provocator noutatea propusă cititorilor: o carte incitantă cu multiple mize și paliere de lectură a unui autor pentru prima oară tradus la noi, recompensat de premii și publicat în peste 20 de țări.

Elisabeta LĂSCONI



meridiane

João Bigotte Chorão

Lentul crepuscul al casei

FSEISTUL și omul de cultură portughez, João Bigotte Chorão, care demult – și de multe ori – s-a aplecat asupra vieții literare românești, ca prieten apropiat al lui Vintilă Horia și corespondent al lui Mircea Eliade (amintim că lui i-a dezvăluit pentru prima oară Eliade într-o scrisoare că, în timpul șederii în Portugalia, a ținut un „Jurnal” care avea să fie publicat abia în primul deceniu al secolului nostru), pe drept cuvânt a primit recent epitetul și diploma de *Amicus Romaniae* în cadrul unei ceremonii organizate de Institutul Cultural Român Lisabona. (Într-o convorbire particulară mi-a arătat cu satisfacție insigna aferentă, pe care o purta la rever.) Atent, ca întotdeauna, la tot ce este românesc pe cele două maluri lusofone ale Oceanului Atlantic, profesorului Bigotte Chorão nu putea să-i scape apariția, în Brazilia, a romanului *Acasă*, în traducere portugheză *Uma casa Dois Mundos*, datorat ambasadorului nostru în acea țară tropicală, Profesorul Mihai Zamfir. Nu numai atent, dar și prompt, a și scris o cronică despre acest roman, pe care o reproducem în continuare.

AFOST profesor de literatură la Facultatea de Litere și, pe urmă, ambasador al României în țara noastră. Și aici am avut ocazia să-l cunosc pe profesorul Mihai Zamfir. În unele întâlniri am vorbit despre scriitorii români, mai ales despre Mircea Eliade, „latin din Orient” atât de legat de cea mai occidentală dintre țările latine. Încă nu apăruse *Jurnalul portughez* (carte deloc minoră în opera eliadiană) în ediția românească însoțită de o lămuritoare prefață a lui Mihai Zamfir, în care se reconstituie parcursul și dialogul lusitan al lui Eliade.

Am ajuns să-l reîntâlnesc pe profesorul Zamfir la București, unde își reluase catedra de Literatură la Universitate. Mă purtasera pașii la București în urma unei invitații, desigur sugerată de fidela lusitanistă Micaela Ghițescu, de a participa la un colocviu queirozian destinat studenților de limbă și literatură portugheze. La acel colocviu am vorbit despre Eliade cititor al lui Eça de Queiroz. Profesorul Zamfir a ținut o comunicare despre „Ultima întru chipare a scriiturii queiroziane” – *Orașul și muntele*, cel din urmă roman al lui Eça, publicat postum.

Nu numai la sediul Uniunii Scriitorilor din România am avut plăcerea să-l revăd și să-l aud pe profesorul Zamfir, mereu prezent și amabil în timpul șederii noastre la București. A venit apoi tăcerea, întreruptă doar de unele știri indirecte, prin care am aflat că își desfășoară acum activitatea ca ambasador al țării sale la Brasília.

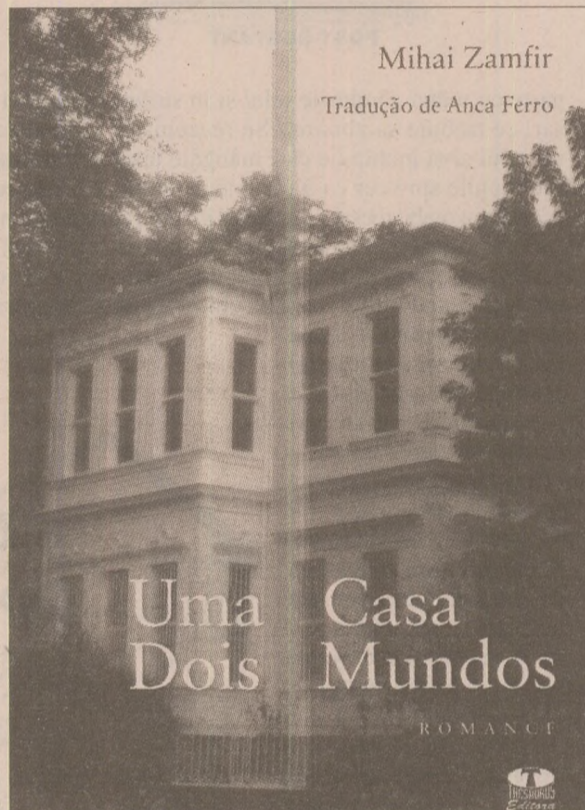
Lisabona – Brasília, vasta lume a lusofoniei. Lisabona e un oraș labirintic, modelat de secole și stiluri diverse, cu totul contrar fascinantei metropole, trasată arhitectonic cu rigla și cu echerul și înălțată *ad majorem humanae gloriam*: bijuteria coroanei unui dinamic om de stat și a unui arhitect singular. Lisabona, Madrid, Paris, Roma sunt imaginea compozită a artei și civilizației. Fără majestate imperială, elegantă și de o grație feminină, capitala portugheză nu și-a pierdut chipul, ca să spunem așa, uman, păstrând grădini și unghere favorabile repausului și conviețuirii.

Când am aflat că Ambasadorul Zamfir publicase în Brazilia o carte, mi-am spus imediat că trebuie să fie vorba de un memorial al diplomatului și de o reflecție pe seama a ceea ce apropie și desparte cele două națiuni de limbă comună, cu aceeași rădăcină dar expresii diferite. Nu puteam să mă înșel mai mult. Cartea, care mi-a parvenit prin amabila ofertă a Institutului Cultural Român, este nici mai mult nici mai puțin decât un roman. Muzele nu dăunează celor docti când le inspiră o operă de creație și imaginație.

Cariera diplomatică, prin orizonturile pe care le deschide, prin dialogul dintre culturi pe care îl favorizează, prin schimbul de idei și contacte umane, îmbogățește pe cel care are ochi de văzut și urechi de auzit, precum și curiozitate pentru ca, în cărți de istorie, de literatură și de artă, să-și completeze formația intelectuală născută din experiență. Dar se întâmplă ca memoriile diplomaților, deprinși prin forța funcției lor să trimită rapoarte la Minister, să nu fie altceva decât memoranduri.

În cazul profesorului Zamfir, diplomatul nu de carieră, găsesc în cineva o familiaritate cu literatură, cunoaște omul în complexa sa umanitate. El însuși ficționist, recenta ediție braziliană a romanului *Acasă* mi l-a făcut cunoscut pe romancier. Titlul (*O Casa Două Lumi*) ne deschide porțile unei familii încadrate în timpul său, printr-o succesiune de imagini pe care vechile albume de fotografii ale bucărilor ne permit să-l reconstituim.

Bătrâna casă a familiei în care exista spațiu pentru persoane și mobile dispărea redusă de circumstanțele vremurilor și ale soartei la un mic apartament impersonal unde mobilierul,



sau ce a fost posibil să se salveze din el, în acea ambianță îngustată „pare a fi în vizită”. Familia, din atât de numeroasă, este redusă la expresia ei cea mai simplă – mama și un fiu, supraviețuitori dintr-un naufragiu sprijinindu-se unul pe altul, sau doi copaci scăpați după devastarea pădurii.

Ceea ce putea să fie povestea melodramatică a unor sentimente este sobra narațiune a unei iubiri ce rezistă prin familie, această instituție în criză în zilele noastre. Iubirea, se citește încă de la început, într-o frază care ar putea servi drept epigraf romanului, iubirea „este bogăția cea mai inegal repartizată pe pământ”. În zile și la ore stabilite cu precizie, fiul își vizitează mama, o sprijină în bătrânețe, în singurătate și în boală, îi îngrijește casa. De la mamă primește afecțiunea pe care n-o găsește în căsnicie și, totodată, amintirea unei familii care va dispărea odată cu ea.

Aceștia sunt protagoniștii romanului; celelalte figuri nu sunt decât figuranți, umbre vagi și aproape anonime. Celălalt

„personaj” este Bucureștiul. Fizionomia lui se schimbă de-a lungul deceniilor – de la începutul până la ultimul sfert al secolului XX. Iar această schimbare nu este numai urbanistică, ea se petrece și în modul de a trăi și a conviețui, prin însăși evoluția obiceiurilor morale și politice. Locuințele, casele de viață bună sau cele cu amprentă populară, tipice pentru o epocă și o clasă socială, totul a fost nivelat și uniformizat, ca și cum cine știe ce lege ar fi interzis diferența. Spațiile verzi, care împăcau omul cu natura, au fost sacrificiate blocurilor de apartamente din beton armat, reci și necaracteristice. S-a pierdut astfel ritmul anotimpurilor, coloratul spectacol al florilor care, ca să spunem așa, cântă gloria creațiunii. Din mamă admirabilă, natura devine mamă vitregă atunci când armonia se rupe prin furtuni și chiar cutremure. Marile cataclisme sunt adeseori dezlănțuite de însăși mâna omului, prin războaie, bombardamente, revoluții.

Mai rele încă decât catastrofe datorate unor inamici externi sunt cele declanșate pe chiar pământul patriei de către inamicii interni. România, și mai ales Bucureștiul, au căzut victime concetățenilor. Un regim totalitar, cu aversiunea sa față de tradiție și de pluralism, s-a străduit să distrugă centrul istoric a Bucureștiului, pentru ca, peste ruine, să construiască megaedificii, la fel de uniforme sau monolitice ca însăși ideologia. Casele din afara centrului sau de la periferie au fost mai cruțate, dar nu și de umilința impusă de statul antipersonalist de a găzdui persoane străine de nucleul familial, care puteau fi chiar ochii și urechile Puterii ce s-au infiltrat în intimitatea domestică.

Un *laudator temporis acti* își ridică aici vocea, care transmite un întreg climat de melancolie romanului. Este apusul unei lumi în care mama întru chipiază ultima verigă cu trecutul, iar fiul suferă deja durerea apropiatei și inevitabilei absențe, ceea ce îl face să ofteze: „Când ne pierdem părinții rămânem de două ori orfani”.

Pentru a încerca să umple acest gol, ce îi rămâne? Nu familia pe care și-a format-o, mereu absentă, ci acea biată fată, Maria, mult mai tânără decât el și lipsită de grație și, ca și el, atât de singură. Două singurătăți ce se întâlnesc, fără să poată fi vorba de iubire. O fi existând sentiment mai opus iubirii decât compasiunea?

O pulbere melancolică acoperă totul – mobilele și viața. O blândă lumină de toamnă suavă pare să aducă o rază de soare orașului crepuscular. Dar dacă, în fiecare an, natura se înnoiește, ce așteaptă omul decât decadența?...

În românește de
Micaela GHIȚESCU

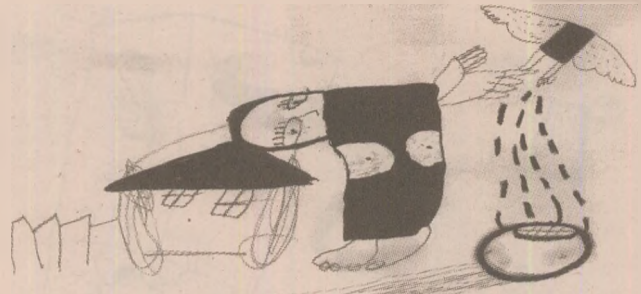
Premiați la Lisabona

Cu ocazia aniversării a 15 ani de existență, selecta asociație culturală lisaboneză Movimento Arte Contemporânea (Mișcarea Arte Contemporană), a organizat ceremonia decernării premiilor anuale, urmată de un somptuos „banchet de confraternizare”. Liderul MAC, esteticianul și profesorul universitar Álvaro Lobato de Faria a înmănat trofeele, realizate de sculptorul João Duarte, unor remar-

artistice și culturale”, ca și “infatigabila activitate de cooperare cu Movimento Arte Contemporânea desfășurată de către partenerii români.” De asemenea, un trofeu MAC 2009 “pentru răspândirea culturii ca punte între artele iberice și Europa” a fost atribuit promotorilor culturali de origine română stabiliți în Spania, Romeo Niram și Eva Defeses.

cabili artiști plastici – Roberto Chichorro, Hilário Teixeira Lopes, Maria João Franco, António Inverno, Zoran, Rosa Reis ș.a. – precum și câtorva reprezentanți ai mass media ce continuă să promoveze arta autentică: António Lopes da Silva și João Paulo Sacadura, realizatorii emisiunii Cartaz das Artes la TVI, Manuel Halpem și Sandra Monteiro, reprezentând revistele Jornal de Letras, Artes e Ideias și Le Monde Diplomatique etc. În acest context, două dintre trofee au fost atribuite Institutului Cultural Român din Lisabonași directorului acestuia, dr. Virgil Mihaiu. În alocuțiunea sa, dl. Lobato de Faria a revelat contribuția instituției române și a directorului ei la “promovarea difuziunii transnaționale a operelor și producțiilor





actualitatea

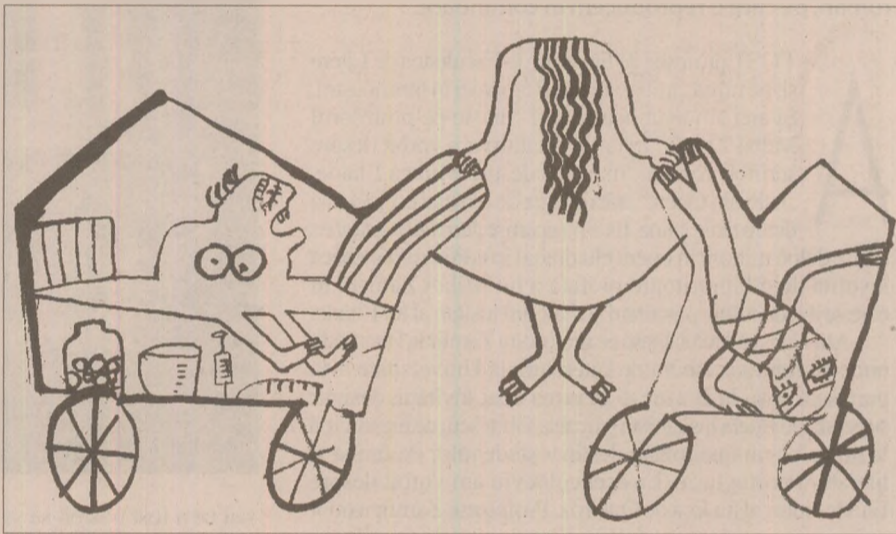
SUNT ȘASE poeme de dragoste, deocamdată, din care ar trebui să nu fie greu să alegem unul, și să vă satisfacem dorința de a publica în revista noastră. Numai că vă lucrați poezia ca pe o colecție de imagini, haotice, fiecare frumoasă în felul ei, luată singură, dar două, trei la rând nu fac o unitate, o demonstrație, o aceeași stare servită succesiv și împlinită într-un triumf liric convingător. Să luăm *Nostalgia mea se-adăpostește-n orice pradă*: „Iubirile/ ca două mâini ce cunosc scrisul// Timpul se rupe/ Oasele mele albe sub aripile/ Fluturilor evadați// Nu-mi amintesc decât gurile voastre/ De-o parte și de alta a respirației/ Atât de tăcute încât credem că o/ Pasăre rănită visează între noi// Spațiul încă nu-ncepuse să crească// Și ne cădeau din buzunare tot felul de lucruri/ Furate/ Din trecut.“ Din *Îmbrățișare* decupez începutul: „Port pe genunchi marea descărnată/ prin mine trec păsări de noapte/ niciun vis nu mă închide-n prezent/ ca și când mâna ar roti deasupra-n gol/ bătaile inimii tale.“ Iată și un distih din *O cicatrice în formă de*, tulburând forme cândva la mare preț în imagistica secolului 20: „Locuiesc în tine/ ca o câmpie ascunsă-ntr-un cufăr“, dar și finalul din *Înstrăinarea are-n ea foșnetul unei rochii*: „așa cum prezentul ar putea fi sinonimul/ altei uitări/ îți lași trupurile pe hainele mele/ tu știi că dacă ne vom întâlni/ te vei recunoaște-n foșnetul rochiei/ o să zâmbim/ e la fel cum unele morți au în ele/ o doză de umor“. (Irina Copuzaru, 26 ani, Cluj-Napoca)

☒ Și dumneavoastră, domnule Mihai Măceș, vă găsiți locul potrivit și binfăcător la umbra unui pastel întemeiat ce cheamă după sine altele, interesante, curate, exemplare: „Zilele au început să semene una/ cu alta de-ți vine să crezi/ că nici pasărea celui alt tărâm nu va veni/ iar noi suntem bolnavi de singurătate.// Latră câteii pământului lângă/ izvorul din care apa nu mai curge/ Femeia tace și ascultă soarele pe jumătate adormit/ și-i vine s-o taie pe câmp/ spre cerul fără stăpân/ Că altfel cum să înțelegi golul de care spânzură/ lampa aceasta./ Păsările văzduhului binecuvântă curtea și casa/ Femeia dă la o



parte cu mâna gândurile rele/ și în suflet s-așază păsări ce trebuie să zboare./ Se reazemă de o floare a soarelui și-și inchipuie că-i mângâie umbra/ Păsările urcă sătule spre cer ca o cumpănă a lumii.“ Cum am deschis favorabil mesajul, la fel îl și închid, rămânându-mi sufletul la restul poemelor pline de poezie, cu un text care mi-ar îndreptăți orice promisiune bună pentru viitorul numelui dvs.: „Să deschidem iubito fereastra încet/ ca pe o carte la pagina despre amurg să urmărim ploaia de muguri gata să plesnească/ vom descoperi cu uimire torențială dezlanțuire a liniștii și noi/ în ignoranță smerenie silabisim alfabetul sufletului.../ Să deschidem iubito fereastra încet/ cum să ieși în derădere soarele apunând într-un lan de speranțe/ gata să ne cuprindă pe toți/ anotimpuri întregi.“ Data viitoare când ne veți trimite și alte versuri, vă rugăm să adăugați și câteva date personale, biobibliografice, planuri de viitor, elanuri estetice, lecturi

și bineînțeles, fără să omiteți locul de baștină și școlile prin care ați trecut. (Mihai Măceș) ☒ Și totuși, dacă doriți într-adevăr să rupeți legăturile cu *Post-restantul*, rupeți-le, noi nu vom regreta. Sunteți un mesager abundent și obositor, încărcându-ne, și nu sunteți singurul cu acest obicei neproductiv, cu tot felul de reacții, comentarii și precizări aiuritoare. Noi ne respectăm promisiunea, dar dvs., în revenire, vi se pare că vă răspundem sub alt nume. Și astfel, nu tăiați vechile fire, ci le reînnoați. Așadar, dacă nu sunteți Gabriel Moga, nici nu ați avea dreptul la răspunsul care i s-a convenit, și lui i s-a dat. Semnul stimei pe care ne-o purtați, să fie tăcerea, deocamdată. ☒ Aveți 24 de ani, dar pe la 18 ați vrut să-i rescrieți pe Shakespeare, Andersen, Poe, Kafka, Borges, Cioran, Beckett, Tolkien. „Altfel spus să scriu un *Ulise* izbutit. Ceva răscolitor. Ceva despre Om – ceva care nu l-ar anihila ci l-ar completa. Aveam planuri mărețe. M-am înșelat, asta-i tot...“ (Gabriel Mager, băiatul cu poemashul) ■



Prin anticariate

Dovezi de admirație

D E-O MAMĂ – onoarea – cu *fair-play*-ul, admirația nu se-nfîlnește des. În literatură, cade ușor în epigonism, în imitație calpă. Așa încît, într-o vreme cînd numele altora circulau doar în epigramă, e de ținut minte, măcar pentru intenția lui, volumul lui Mihai Codreanu, *Statui*, apărut în 1914, la Viața Românească. Volum de sonete, păstrînd ceva din cadența odei.

Nimic statuar, în cartea mai curînd groasă decît înaltă, premiata de Academia Română cu „Udriște Năsturel“. Doar recitiri mișcate, împărțite pe orașe și anotimpuri. Două poezii care se urmează una pe alta, *Cântărețul meu* și *Fratelui meu cititor*, creionează un public și, despărțită de firea celui care scrie, o artă de poet: „Statui aș vrea sonetele să-i fie./ Căci nu le-a scris cu pana pe hârtie./ Ci le-a sculptat în marmură cu dalta.“ Ambiția, veche de când poezia, a trăiniciei. Deodată cu ea, durează – sfântă naivitate! – și admirația. Prima dedicație e fără nume, *criticului*: „Ascultă-mi cântecul: E o poveste/ Șoptită Lunei de-un izvor sălbatic./ Care-și înneacă plînsul singularic/ În valuri reci ca rîndurile-aceste.“ *O captatio benevolentiae*, în decor tardo-romantic, invocație nu către muză, ci către cumpănitul cititor de meserie al unor rînduri exaltate.

O primă fascicolă, după dialogicul, oarecum, preambul, e dedicată orașului în care se presară statuile, Iașul. Cu umbrele lui, al căror șir începe, *într'un apus de soare* (nu poate fi suspectat, Codreanu, de îndepărtare de livresc), cu Ștefan. Descriș școlărește, cu toată patima

moștenitorului: „Însuflețit în bronzul nemuririi,/ Eroul vremilor medievale,/ Cu buzduganu' ntins și 'ncins de zale,/ Se'nalță ca fantoma răsvrătirii.“ Micul Pantheon de uz național îi mai cuprinde, dintre purtătorii moldavi de merite, pe Alecsandri și pe Costin. Li se va alătura, la distanță, cu o statuie neridicată încă, Eminescu. Iată-l pe Alecsandri: „E viu în bronz. Pe fruntea lui senină/ Ard razele superbe sale glorie./ Pe când răsar încet cu 'nctetul zorii/ Și umplu primăvara de lumină.“ Blajinul așteptîndu-și elogiile, potrivit întrutotul cu tratamentul, prietenos cu legendele, pe care

i-l face Codreanu. Într-un clar de lună, altfel decît solarul poet al anotimpurilor calde, apare Miron Costin: „Iar razele privirii lui stăpâne./ Lucesc – de foc! – în noaptea diafană,/ De-ți pare ca o glorie romană/ Profetul sfînt al vremilor de mîne.“ Nu face economie de retorică laudativă, cu aroma cronicii de scrib tocmit de domn, versul lui Codreanu. Croit pe mărimea gigantilor pe-ai căror umeri, ne-o amintește o butadă recunoscătoare, dragă modernității, stau vremurile noi. Și liniștite. Era încă timpul, la 1914, să privești înapoi cu dulceața țărânească, așezată, întru amintire, pe perete, cîte-un sonet care nu-și trădează cinul: „Mi-i dor de lumi trăite prin romane/ Cu trubaduri ce intră pe 'nserate/ În tainice castele fermecate/ Și se 'ndrăgesc cu blonde castelane:// Se-aud bătaii, la poartă, de ciocane/ Și-un paj discret, cu pletele buclate./ Dezleagă lanțul punții ridicate./ Cu roze 'mpodobite și liane.“ (*Nostalgii medievale*). Aceeași lume blîndă, tărăgănîndu-și iubirile și disperările, murind încet, în formă de statuie. În ciuda inegalităților de temă, o singură lumină, de miere lichidă, umple acest volum plăcut, la urma urmei, cu gentilețile lui provinciale, în lumea tuturor asprelor judecăți.

S-a păstrat, în anecdotă, schimbul de epigrame dintre Codreanu și Păstorel la prăbușirea Hotelului Carlton, unde locuia cel din urmă, la cutremurul din '40. Scrie, ironic cum nu l-ai bănuî, Codreanu: „Când a pornit lugubru zvon/ Cum că murit-ai la Carlton,/ Mi-am zis atunci: - cu-adevărat/ O fi el mort, însă mort beat.“ Șagalnic-lezat, replică Păstorel: „La Carlton eu ca dintr-un vis/ Lugubrei morți scăpat-am trenul/ Insa aflai ca m-a ucis/ La Iași, Codreanu cu catrenul“.

E-adevărat, pe confratele Păstorel, fie și-n glumă, l-o fi ucis, însă pe-atîția alții, scuzînd ce e de scuzat, și remițîndu-le vremurilor tipicul lor, i-a înviat. Admirîndu-i stîngaci, și prețuindu-i drept.

Simona VASILACHE



